



**Atuando com coisas:  
o mundo material em cena<sup>1</sup>**

**John Bell**

New York University – New York (EUA)

---

<sup>1</sup> Tradução de Marisa Naspolini, Mestre em Teatro; e Marcos Heiser, Jornalista, graduado em Comunicação Social.



PÁGINAS 49 e 50: Espetáculo *Olhos Vermelhos* (2003). Grupo Pia Fraus. Direção de Ione Medeiros, concepção de Beto Andretta e Beto Lima. Foto de Artur Ferrão.



**Resumo:** O estudo problematiza as concepções recorrentes sobre o que é Teatro de Bonecos e discute a importância de pensar essa arte de modo expandido e para isso usa a expressão “atuação com coisas”. Analisa diferentes facetas que envolvem a ideia de representar com coisas, suas especificidades e diferenças com outras formas de expressão cênica, destacando as relações do ator com os objetos que atuam.

**Palavras-chave:** Teatro de bonecos; atuação com coisas; bonequeiro.

**Abstract:** This study analyses the recurring concepts about what is Puppet Theatre and discusses the importance of considering this art more broadly. To do so, it uses the expression “acting with things”. It analyses different facets involved with the idea of representing with things, and its specificities and differences with other forms of scenic expression, highlighting the relationships of the actor with the objects that act.

**Keywords:** Puppet theatre; playing with stuff; puppetry.

A que nos referimos quando falamos de bonecos? Sim, estamos falando de criaturas manipuladas por luva ou vara com bocas articuladas desenvolvidas por Jim Henson e seus companheiros na década de 1960, especialmente como um meio de entretenimento de massa para todas as idades, como educação infantil e como publicidade. Mas estamos nos referindo também a outro tipo de



teatro de bonecos americanos do século XX, a tendência iniciada por Peter Schumann, diretor do *Bread and Puppet Theater*, que criou esculturas em papel machê e *cellastic* para encenar performances vanguardistas e políticas<sup>1</sup>.

Apesar do desejo óbvio e da habilidade de Jim Henson em comunicar-se tanto com adultos quanto com crianças, para muitos telespectadores seu trabalho estava ligado à sensação reconfortante de bonecos como forma de diversão infantil – um tema persistente nos Estados Unidos e na Europa desde o século XIX. Mas tem surgido também, e com um poder surpreendente, a eficiência dos bonecos como portadores de ideias importantes na educação e na publicidade, um uso que criadores de imagens já haviam percebido desde o início do século XX. Se retrocedermos no tempo sobre o uso original de bonecos, podemos vê-los atuando como objetos sagrados em rituais religiosos das mais diversas culturas do planeta.

Apesar de seus trabalhos terem se desenvolvido de formas bastante diversas – como duas correntes distintas do teatro de bonecos americano – tanto Henson quanto Schumann compartilharam a percepção de que o teatro de bonecos tem importância central para a arte e para a representação, comunicando os princípios sociais, políticos e religiosos fundamentais de uma sociedade específica; uma função que teve consistência considerável em culturas asiáticas, africanas e europeias ao longo dos últimos séculos.

Além disso, existem elementos importantes no trabalho de Schumann que incluem tanto o fato dele ter abraçado os esforços recentes de artistas ocidentais em ativar o mundo material, de forma a produzir arte moderna e performance (um esforço que caracterizou particularmente a vanguarda do início do século XX),

---

<sup>1</sup> O termo “americano” deveria referir-se, com razão, a todas as Américas: do Sul, Central e do Norte. Mas, por razões estilísticas, eu vou concordar com o uso comum nos EUA e utilizar o termo especificamente para eventos e pessoas nos e dos Estados Unidos, pedindo o perdão dos leitores das demais Américas. Neste livro eu usarei o termo “americano” para me referir aos Estados Unidos e o termo “as Américas” para me referir à totalidade dos continentes americanos.

quanto a sua abordagem simples no uso do teatro de bonecos como meio de articular ideias políticas através da comunicação direta da performance ao vivo.

Eu estou propondo aqui, de forma clara, que o termo teatro de bonecos expresse algo mais do que uma simples diversão para crianças ou uma relíquia histórica singular; mas também quero propor que ele seja muito mais do que arte séria para adultos. Eu tenho duas coisas em mente: primeiro, que entender o teatro de bonecos é entender a natureza do mundo material na cena; segundo, que este mundo material é a forma dominante através da qual nós nos comunicamos.

### **Escandalosas reivindicações para a área do teatro de bonecos**

A definição de boneco é simples: “boneco é um personagem teatral movido por controle humano”, segundo Paul McPharlin<sup>2</sup>. Mas, ao mesmo tempo em que esta definição do termo pode nos fazer pensar em bonecos de luva ou marionetes de fio, suas implicações são de fato muito maiores porque os seres humanos, particularmente nos últimos 150 anos, têm usado todo tipo de personagens em cena, através de meios cada vez mais complexos. Um conceito mais útil para pensarmos em uma noção expandida do mundo dos bonecos é o termo “objetos que atuam”, proposto por Frank Proschan em 1983. Ou seja, bonecos são “imagens materiais de humanos, animais ou espíritos criados para serem apresentados ou manipulados em narrativas ou em cenas dramáticas”<sup>3</sup>. Em outras palavras, esses objetos podem ser todas as coisas: sucatas, bonecos, máscaras, detritos, máquinas, ossos e plástico moldado, tudo que se use para contar histórias ou apresentar ideias. Numa linguagem familiar, tais objetos são bonecos e máscaras de todas as formas e tamanhos pertencentes a culturas do mundo inteiro, em diferen-

---

<sup>2</sup> Paul Mcharlin, *The Puppet Theatre in America: A History* (New York: Harper & Brothers, 1949).

<sup>3</sup> Frank Proschan, “*The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects*”, *Semiotica* 47. 1-4 (1983):4.

tes períodos, observando-se que a sociedade humana tem sempre mantido tradições vivas de objetos em cena.

Porém, mais do que bonecos e máscaras, estamos falando também de esculturas e pinturas cênicas, objetos rituais manipulados em cerimônias religiosas e adereços significativos, ou de ícones usados na administração pública. Estamos falando da alegoria da caverna de Platão (século III antes de Cristo), através da qual, para explicar a diferença entre ideal e real, ele descreve uma cena que combina luz projetada e as sombras dos objetos refletidos em uma parede<sup>4</sup>. Estamos falando de máquinas que atuam, como aquelas projetadas por Ibn Al-Jazari na Mesopotâmia do século XIII<sup>5</sup>. Estamos falando dos autômatos dos séculos XVIII e XIX e estamos falando do tipo de coisas a que a blogueira Virginia Heffernan, do *New York Times*, se referia em sua resposta à propaganda de televisão Superbowl em 2007:

É estarrecedor para mim (vou falar disso de novo) que as propagandas de carro não tenham absolutamente nenhuma pessoa – nenhum passageiro, nenhum engenheiro, nenhum operário automobilístico orgulhoso, nenhum motorista. Há muita participação de máquinas ou sugestão de automotismo. O que é isso?<sup>6</sup>

Sim, o que é *isso*? Eu acho que se trata do fato de que a representação com objetos sempre foi um método importante de comunicação em todas as culturas, mas nem sempre prestamos atenção nele. Na cultura estadunidense contemporânea, há vários objetos sendo usados em cena, como os bonecos de *Avenue Q*; as

<sup>4</sup> Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett (New York: Modern Library, 1941) Book 7, 514a-520a.

<sup>5</sup> Ibn al-Jazari *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, trans. Donald R. Hill (Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1989); Al-Hassani, “Al-Jazari, the Mechanical Genius”, Muslim Heritage.com, April 6, 2007 [http://www.muslimheritage.com/day\\_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1](http://www.muslimheritage.com/day_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1).

<sup>6</sup> Virginia Heffernan, “The 5th Down”, *The New York Times* February 7, 2007 <http://fifthdown.blogs.nytimes.com/2007/02/04/the-sideshow>.

efígies e bandeiras das demonstrações de rua; Al Gore encenando uma apresentação em *power point* sobre aquecimento global: belas máquinas se movendo através do deserto no festival *Burning Man*, em Nevada ou ainda imagens de belas máquinas se movendo através de uma paisagem, projetada em uma tela de televisão de plasma em uma propaganda do carro Honda CD-V.

Para responder à pergunta específica de Heffernan, eu diria que, no contexto dos dois últimos séculos, nós precisamos entender a importância crescente de um tipo específico de objeto no teatro – a máquina – e o que ela representa na vida industrial e pós-industrial, tanto quanto representa para nós, ao ponto da vida “performática” da maioria das pessoas atualmente estar, sem dúvida, focada nela (a máquina) – computadores, telas de vídeo, telas de filme, telefones, rádios –, que transmite histórias e ideias. Todos esses são objetos que atuam e representam um campo unificado, dominando os nossos sentidos. Portanto, como não entender uma apresentação teatral de objetos como fazendo parte de uma tradição de representação global integrada ao nosso passado, presente e futuro?

### **Teorias de texto, corpo e objeto**

Bonequeiros do ocidente tem consciência do que Peter Schumann quer dizer ao se referir ao teatro de bonecos como uma arte “ridícula e de baixa categoria”. Schumann vê os bonequeiros como “exceções de uma seriedade tradicional”, como fuga ou como um “privilegio negativo” que permitiu que a arte de bonecos crescesse, escapando dos radares culturais do estado e da igreja<sup>7</sup>. Eu acho que, ao levarmos essa arte “baixa e ridícula” a sério, nós podemos lançar luz na natureza da atuação com coisas, de forma a entender como as coisas representam e como a representação com coisas afeta nossas vidas.

Os meios dominantes de compreensão da natureza do teatro no ocidente foram, por muitos séculos, uma articulação dual dos

---

<sup>7</sup> Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theatre* (Glover, VT: Bread and Pupets Press, 1990) 4.

papéis do ator e do texto – o ser humano e a palavra. “O Drama” é considerado um processo pelo qual um escritor junta palavras que, por sua vez, são faladas por um ator no palco, assistido por um diretor, figurinistas, cenógrafos e por aí em diante. Na segunda metade do século XX, surgiu uma noção diferente sobre a natureza dos seres humanos e das palavras, desenvolvida em dois ramos da teoria crítica, que focavam o texto e o corpo como metáforas para a compreensão da natureza da existência e da representação. Jacques Derrida enxergou a história e a cultura especificamente como lutas sobre a escrita ou de fato toda a história e a cultura *como* escrita. Diferentemente, Judith Butler (seguindo Simone de Beauvoir) viu o corpo como um local de comando e metáfora, que poderia ser considerado não somente carne e sangue, mas uma “situação histórica”<sup>8</sup>.

Para entender melhor a natureza da representação, muitos teóricos, ao longo das duas últimas décadas, desenvolveram modelos teóricos baseados em conceitos do texto ou do corpo, algumas vezes combinados, como na noção do corpo como local de “inscrição”, de Michel Foucault<sup>9</sup>. Porém, metáforas de texto e corpo não podem realmente chegar a um acordo com o terceiro fator de importância na representação – o objeto –, uma coisa que não é nem palavra nem carne e, em última análise, não pode ser entendido como palavra ou carne.

O problema básico com bonecos (e máscaras, máquinas e outros tipos de coisas) é que o mundo material resiste à intrusão humana até que nós mesmos nos juntemos ao mundo material, quando nossas vidas cessam. Nós podemos modelar e transformar o mundo material e podemos até imaginar este mundo habitado por espíritos, mas no fim, os diferentes elementos do mundo

<sup>8</sup> Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury (New York: Columbia University Press, 1997) 401-417.

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. I*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980).



material (madeira, couro, vidro, pedra, areia, água, osso, plástico e luz) resistem às nossas tentativas de dominá-los e as metáforas de texto e corpo param no limiar *de coisas*. A representação com objetos não é simplesmente a realização de um roteiro dramático, ou a representação de linguagem, apesar destas poderem ser partes dela; também não é totalmente traduzível como interpretação, dança ou qualquer outro tipo de performance do corpo. Trata-se de humanos chegando a um acordo com o mundo material, uma aliança momentânea ou uma negociação entre humanos e coisas, ou literalmente sobre as coisas *em* representação.

Representar com objetos envolve dinâmicas em três vias, que são diferentes das dinâmicas de representação por humanos e eu gostaria de ilustrar essas dinâmicas olhando para diferentes exemplos de atuação com humanos e com objetos. A dança, por exemplo, pode ser entendida como uma representação do ser humano na frente do público e poderíamos conceitualizar as dinâmicas de visão e concentração na dança assim:

dançarinos ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ espectadores

Em outras palavras, as dinâmicas da dança envolvem alguns corpos conscientes em repouso – os espectadores – que estão observando outros corpos conscientes em movimento – os dançarinos.

Como o teatro baseado em texto – o Drama – poderia ser conceitualizado dessa maneira? Em 1907, o diretor russo Vsevolod Meyerhold olhou para a combinação dos “quatro elementos teatrais básicos” (autor, diretor, ator e espectador) como o “Teatro da Linha Reta”<sup>10</sup>. Ele descreveu esse teatro da seguinte forma: “o ator revela sua alma de forma livre ao espectador, tendo assimilado a criação do diretor que, por sua vez, assimilou a criação do autor”. Meyerhold diagramou essa relação assim:

autor →→→→ diretor →→→→ ator ↔↔↔↔ espectadores

O seu esquema assinala o modo com que o corpo consciente do

<sup>10</sup> Vsevolod Meyerhold, “First Attempts at a Stylized Theatre,” in *Meyerhold on Theatre*, trans. E. ed. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969) 49-57.

espectador observa o corpo em representação (o ator) e ouve o texto que o autor escreveu, de acordo com o projeto do autor e do diretor.

A representação com objetos é um tipo diferente de arranjo porque envolve tanto atores/performers quanto público, focados na matéria morta – o objeto – na mão:

ator/performer →→→ objeto ←←← espectadores

A tríade da representação é essencialmente diferente daquela de interpretação ou de dança porque, na representação com objetos, tanto o ator/performer quanto o espectador estão focados no objeto e não um no outro.

As dinâmicas de representação com objetos são semelhantes às dinâmicas de pintura ou escultura, no sentido de que o espectador se concentra em algo concebido ou esboçado por outro ser humano; mas também são diferentes por causa da presença do ator/performer, que completa a performance do objeto adicionando movimento, som e/ou texto. Com as possibilidades de movimento do seu corpo e as possibilidades vocais da sua voz, o ator/performer interpreta, emoldura e contextualiza a imagem na frente dos espectadores e ajuda a fazer com que a experiência comunitária de assistir à representação se torne um momento de provocação das nossas próprias respostas aos objetos escolhidos.

Uma implicação básica disso é que o ator/performer manipula o objeto *de forma a* nos mostrar como partes do enorme mundo material morto podem ser animadas por humanos. Isso permite a nós, humanos, brincar com a ideia de que temos algum tipo de controle sobre a matéria inerte ou, de forma mais profunda, de que brincar com objetos nos permite chegar a um acordo com a morte. Há também implicações mais práticas desses conceitos de representação com objetos, cinco das quais eu gostaria de considerar agora.

### **Implicações da representação com objetos**

Primeiramente, para atuar com objetos teatrais é necessário fazer uma mudança não só focal, mas ontológica, passando do universo humano (como em Meyerhold e os modelos de dança)

para o mundo dos materiais inanimados. Os seres humanos são humilhados diante desse mundo e essa humilhação tem implicações para o ego do ator/performer, nos forçando a considerar (mesmo que de forma inconsciente) um mundo no qual os humanos não têm importância central. O mal-estar que esse tipo de pensamento invariavelmente traz consigo deve ser parte da razão *pela qual* nós gostamos de imaginar a atuação com objetos como um processo de dar vida a objetos mortos (“uau, é como se eles estivessem realmente vivos, como nós!”) e o motivo pelo qual nos sentimos orgulhosos da nossa habilidade em dar vida a eles.

Em segundo lugar, para atuar com objetos precisamos reconhecer que, quando jogamos com eles, nós estamos simplesmente animando coisas mortas durante um certo tempo, antes que *elas* repousem novamente e antes que nós mesmos repousemos e nos tornemos coisas mortas também. Atuar com o mundo morto é, em última análise, do que trata a representação com objetos e a justaposição fundamental entre vivos e mortos provoca uma situação de tensão permanente.

Tradicionalmente, os humanos têm pensado que os espíritos residem dentro de pedaços do mundo material; espíritos liberados pela manipulação desses objetos, seja através de um simples movimento de máscara ou de boneco de luva ou pressionando as teclas de um teclado para criar imagens digitais em uma tela. Em outras palavras, representar com objetos tem sido considerado mágico e os atores têm sido vistos como xamãs, pois atuar *com* o mundo morto, nós imaginamos, deve abrir a comunicação *com* aquele mundo.

Sigmund Freud chegou ao coração disso a partir de um ponto de vista racionalista quando ele começou a explorar a natureza do “estranho” observando o trabalho de Ernst Jentsch, que se concentrou em “questionar se um ser aparentemente animado está realmente vivo ou, inversamente, se um objeto sem vida não poderia ser de fato animado<sup>11</sup>”. Ao explorar o estranho mundo dos objetos, Freud uniu-

<sup>11</sup> Sigmund Freud, “*The Uncanny*”, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. And ed. James Strachey, vol. 17 (London: Hogarth Press, 1953-1954) 226.

se a outros escritores do final do século XIX, como E.T.A. Hoffman e Edward Gordon Craig, assim como o escritor do século anterior Heinrich von Kleist, que entraram em território esquisito ao tentarem descobrir o que objetos fazem. Objetos que atuam são automaticamente *esquisitos*: eles são estranhos a partir de uma perspectiva racionalista ou são mágicos a partir de uma perspectiva irracionalista.

Em terceiro lugar, a constante evolução do objeto em direção ao estranhamento, ao misticismo, ao “primitivismo” da representação xamanista, é uma razão pela qual no ocidente, no século XX, essas práticas de representação tiveram que ser domadas. Essa domesticação foi primeiramente realizada sob os regimes totalitaristas na Europa, como na União Soviética e na Alemanha nazista, que com razão desconfiaram dos impulsos anarquistas de Petrushka e Kasperl (respectivamente); e mais tarde pelo desenvolvimento da cultura de massa capitalista, que percebeu a potencialidade dos objetos na cena como um poderoso instrumento de marketing e os utilizou dessa forma. Em ambos os casos, os objetos foram separados segundo seus papéis tradicionais no ritual, nas apresentações oficiais e na resistência anti-autoritária, de forma a serem reformulados como entretenimento seguro para crianças, como métodos educativos produtivos socialmente e como técnicas de propaganda para publicidade.

Uma quarta implicação diz respeito ao modo como bonecos, máscaras e representação com objetos são criados: a necessidade de deixar o objeto determinar a ação. O brilhante bonequeiro televisivo Shari Lewis uma vez disse: “existe tanto teatro de bonecos ruim sendo feito porque as pessoas simplesmente *decidem* que vão fazer um boneco e então tentam *forçar* um personagem no boneco. Você não pode forçar isso. Você tem que sentar em frente a um espelho e deixar o boneco lhe dizer *se* ele quer falar”<sup>12</sup>. Esta concepção estranha de deixar o objeto determinar a ação é compartilhada através da história da máscara, dos bonecos e da representação com objetos, desde as máscaras tradicionais

---

<sup>12</sup> Mazzarella Brothers, *The American Puppet*. Videotape. Mazzarella Bros. Productions, 2001.

do sul da Ásia até os experimentos contemporâneos de vanguarda com objetos. Quando Lewis e outros bonequeiros explicam os elementos básicos do seu trabalho, repetidamente descrevem o processo de entender “o que o boneco quer fazer”. Esta não é uma alusão tímida a um poder misterioso do objeto inanimado, mas um desafio pragmático que o bonequeiro enfrenta para ser bem sucedido no trabalho com bonecos. Isto significa que o bonequeiro está jogando com certa falta de controle e experimentando as diferentes possibilidades do boneco, ao mesmo tempo em que está consciente de como a estrutura do boneco determina seu movimento. Nesse processo, movimentos acidentais e possibilidades não previstas são fundamentais, pois nesses momentos os desejos do objeto podem ser discernidos. Um bom bonequeiro irá apreender estas possibilidades e incorporá-las no seu trabalho.

Uma quinta implicação da representação com objetos lança um desafio a crenças populares, de que máscaras e cabeças de bonecos são muito menos capazes de uma comunicação sofisticada do que a face humana, porque elas não podem mudar de expressão. Nos últimos 40 anos, o desenvolvimento de áudio-animatrônicos que permitem o movimento dos olhos, boca, sobrancelhas e outras partes do rosto trouxe muito mais flexibilidade a bonecos e máscaras, mas mesmo com uma máscara ou cabeça de boneco que não tenha esses movimentos é possível mudar a expressão só mudando o ângulo da máscara ou do rosto do boneco e, assim, mudar a imagem e a expressão facial mostrada ao público. A compreensão dessas dinâmicas tem sido, há muito tempo, parte do regime de treinamento de formas clássicas de máscaras, como o teatro Nô japonês. Nos anos de 1890, o vanguardista francês Alfred Jarry redescobriu sozinho tais possibilidades, percebendo que “através de um aceno lento e movimentos laterais de sua cabeça, o ator pode deslocar as sombras sobre toda a superfície da máscara. E a experiência mostrou que as seis posições principais... bastam para qualquer expressão”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ver Alfred Jarry, “*Of the futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre*”, trans. Barbara Wright, in Alfred Jarry, *Ubu Roi* (New York: New Directions, 1961) 180-181.



## Playing with Stuff: The Material World in Performance

**John Bell**

University of Connecticut - Connecticut (EUA)

What do we mean when we talk about puppets? Yes, we are talking about the hand- and rod-operated creatures with practicable mouths developed by Jim Henson and his colleagues in the 1960s, especially as a means of mass-media entertainment for all ages, as early childhood education, as and advertising. And we also mean another side of twentieth-century American puppetry, that strain initiated by Bread and Puppet Theater director Peter Schumann, who created paper-maché and celastic sculptures as a means of making avant-garde and political performance.<sup>1</sup> Despite Jim Henson's obvious desire and ability to reach adults as well as children, for many television watchers his work has connected to the reassuring sense of puppetry as children's entertainment – a persistent theme in Europe and the United States since the nineteenth century. But it has also displayed with amazing power puppetry's utter effectiveness as a conveyer of important ideas in education and advertising, an application that image makers have understood not only since the initial days of public relations in the early twentieth century, but also going back to originary uses of puppets for religion and ritual in cultures across the globe. Although their work developed in markedly different ways – as two different strands of modern American puppetry – Henson and Schumann both shared a sense of puppetry's central importance to art and performance that communicates the fundamental social, political, and religious tenets of a particular society; a function that has had remarkable consistency in Asian, African, European, and American cultures over the past few hundred centuries. In addition, important elements of Schumann's work include both his embrace of more recent efforts by Western artists to activate the material world in order to make modern art and performance (an effort that particularly characterized the early-twentieth-century avant-garde) and his straightforward approach to using puppet theatre as a means of articulating political ideas by means of the direct communication of live performance.

Clearly I am proposing here that the term puppet is much more than

---

<sup>1</sup> The term "American" should rightly refer to all of the Americas: South, Central, and North. However, for stylistic reasons I am going to accede to common U.S. usage and apply the term specifically to events and people in and of the United States, begging for the indulgence of readers from all the rest of the Americas. In this book I will use the term "American" to refer to the United States and the term "the Americas" to refer to the entirety of North and South American continents.

children's entertainment or a quaint historical relic; but I also want to propose that it is also much more than serious art for adults. I have two things in mind: first, that to understand puppetry is to understand the nature of the material world in performance; and second that the material world in performance is the dominant by which we now communicate.

### **Outrageous Claims for the Scope of Puppetry**

The definition of a puppet might seem to be straightforward: a “theatrical figure moved under human control”, as Paul McPharlin put it.<sup>2</sup> But while this sense of the term might bring to mind hand-puppets or string-operated marionettes, its implications are in fact much broader, because humans, especially over the past 150 years, have moved all sorts of figures in performance, by increasingly complex means. A most useful concept for an expanded sense of the world of puppets is Frank Proschan's 1983 term “performing objects”: “material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance”.<sup>3</sup> In other words, the stuff, junk, puppets, masks, detritus, machines, bones, and molded plastic *things* that people use to tell stories or represent ideas. In the familiar sense, such objects are puppets and masks of all sizes and forms from cultures all over the world in all different eras, because every society has always had vibrant performing object traditions. But more than puppets and masks, we are thinking of sculptures and paintings used in performance, ritual objects manipulated in religious services, and signifying props essential for the administration of states. We are thinking of Plato's third-century BCE allegory of the cave, through which, in order to explain the difference between the ideal and the real, he describes a performance combining projected light and the shadows of objects as they are cast on a wall.<sup>4</sup> We are thinking of performing machines, such as those designed by Ibn al-Jazari in thirteenth-century Mesopotamia.<sup>5</sup> We are thinking of the automatons of the eighteenth and nineteenth century; and we are thinking of the

<sup>2</sup> Paul Mcharlin, *The Puppet Theatre in America: A History* (New York: Harper & Brothers, 1949)1.

<sup>3</sup> Frank Proschan, “The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects”, *Semiotica* 47. 1-4 (1983):4.

<sup>4</sup> Plato, *The Republic*, trans. B. Jowett (New York: Modern Library, 1941) Book 7, 514a-520a.

<sup>5</sup> Ibn al-Jazari *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, trans. Donald R. Hill (Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1989); Al-Hassani, “Al-Jazari, the Mechanical Genius”, Muslim Heritage.com, April 6, 2007 [http://www.muslimheritage.com/day\\_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1](http://www.muslimheritage.com/day_life/default.cfm?ArticleID=188&O1dpage=1).

kinds of things the *New York Times* blogger Virginia Heffernan was wondering about in her response to the 2007 Superbowl television ads:

it's astounding to me (I'll say it again) how many car ads have absolutely no people – no passengers, engineers, proud autoworkers, drivers – in them. Many feature robots or hints of robotry. What's this about?<sup>6</sup>

Yes, what *is* this about? I think it's about the fact that performance with objects has always been an important method of communication in every culture, but one to which we don't always pay attention. In contemporary U.S. culture, the objects being performed are various as *Avenue Q* puppets; street demonstration flags and effigies; Al Gore performing a PowerPoint presentation about global warming; beautiful machines moving through the desert at the Burning Man festival in Nevada; or images of beautiful machines moving through a landscape, projected on a plasma television screen in an advertisement for the Honda CD-V automobile.

To respond to Heffernan's specific question, I would say that in the context of the past two centuries we need to understand the increasing frequency of a specific kind of performing object – the machine – and how machines in industrial and postindustrial life perform with us and for us, to the extent that most people's performance lives today are indeed focused on machines – computers, video screens, film screens, telephones, radios – that transmit stories and ideas. These are all performing objects, representing a unified field, and they now dominate our senses. How can we understand the play with objects, as an integrated global performance tradition with a past, present, and future?

### Theories of Text, Body, and Object

Puppeteers in the West are always aware of what Peter Schumann terms the “low and ridiculous status” of their art. Schumann sees the puppeteers “traditional exemption from seriousness” as their saving grace, a “negative privilege” that allowed the art of puppetry to grow beneath the cultural radar of state and the church.<sup>7</sup> I think that by taking this “low and ridiculous” art seriously we can shed light on the nature of playing with stuff, in order to understand how things perform, and how the performance of things affects our lives.

<sup>6</sup> Virginia Heffernan, “*The 5th Down*”, *The New York Times* February 4, 2007 <http://fifthdown.blogs.nytimes.com/2007/02/04/the-sideshow>.

<sup>7</sup> Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theatre* (Glover, VT: Bread and Puppets Press, 1990) 4.

The dominant means of understanding the nature of theatre in the West has, for many centuries, been a dual articulation of the roles of actor and text – human being and word. “The Drama” is considered to be a process whereby a writer puts together words, which are then spoken by an actor on stage, assisted by a director, costume designers, set designers, and so on. In the second half of the twentieth century, a different sense of the nature of humans and words developed with two branches of critical theory that focused on text and body as metaphors for understanding the nature of existence and performance. Jacques Derrida could see history and culture specifically as struggles about writing, or indeed all history and culture *as* writing. Differently, Judith Butler (following Simone de Beauvoir) saw the body as a commanding locus and metaphor, which could indeed be considered not only flesh and blood, but “a historical situation”.<sup>8</sup> In order to better understand the nature of performance, scores of theorists over the past two decades have developed theoretical models based on concepts of the text or of the body, sometimes even in combination, as in Michael Foucault’s sense of the body itself as an “inscribed” site.<sup>9</sup> However, metaphors of text and body cannot really come to terms with the third important factor of performance: the object, a thing that is neither word nor flesh, and ultimately cannot be understood as word or flesh.

The basic problem with puppets (and masks, and machines, and other forms of stuff) is that the material world resists our human intrusion, until we ourselves ultimately rejoin the material world when our lives cease. We can shape and transform the material world, and we can even imagine that world to be inhabited by spirits, but in the end, the different elements of the material world (wood, leather, glass, stone, sand, water, bone, plastic and light) resist our attempts to dominate them, and the metaphors of text and body stop at the threshold *of things*. Performance with objects is not simply the realization of a dramatic script, nor the performance of language, although these might be parts of it; and neither is it entirely explainable as acting, dance, or any other performance of the body. It is humans coming to terms with the material world, a momentary alliance or bargain between humans and the stuff of, or literally stuff *in* performance.

Performance with objects involves three-way dynamics that are different

<sup>8</sup> Judith Butler, “*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*”, in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury (New York: Columbia University Press, 1997) 401-417.

<sup>9</sup> See, for example, Michel Foucault, *The History of Sexuality: Vol. I*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1980).

from the dynamics of performance by humans, and I would like to illustrate these dynamics by looking at different examples of human and object performance. Dance, for example, can be understood as the performance of the human body before an audience, and one could conceptualize the dynamics of vision and concentration in dance thusly:

dancers ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ ↔ spectators

In other words, the dynamics of dance performance involve some conscious bodies at rest – the spectators – who are regarding other conscious bodies in motion – the dancers.

How might text-based theatre – The Drama – be conceptualized in this fashion? In 1907 the Russian director Vsevolod Meyerhold looked at the combination of “the four basic theatrical elements (author, director, actor and spectator)” as the “Theatre of the Straight Line.”<sup>10</sup> He described this theatre as follows: “[t]he actor reveals his soul freely to the spectator, having assimilated the creation of the director, who, in his turn, has assimilated the creation of the author.” Meyerhold diagrammed that relationship like this:

author →→→→ director →→→→ actor ↔↔↔↔ spectators

His schema marks the way that the conscious body of the spectator regards both the performing body (the actor) and hears the text that the writer has written, according to the designs of the author and director.

Object performance is a different kind of arrangement because it involves both performers and audience focusing on the dead matter – the object – at hand:

performer →→→ object ←←← spectators

This performance triad is essentially different from acting or dance because in object performance, performer and spectator are both focused on the object, not on each other.

The dynamics of object performance are similar to the dynamics of painting or sculpture in that the spectator concentrates on something designed or designated by another human; yet they are different because of the presence of the performer, who completes the object performance by adding movement, sound, and/or text. With the movement possibilities of her body, and the vocal possibilities of her voice, the performer interprets, frames, and contextualizes the image in front of the spectators, and helps the communal experience of watching performance become one in which our own responses to the chosen objects are provoked. An underlying implication of this is that the performer

<sup>10</sup> Vsevolod Meyerhold, “*First Attempts at a Stylized Theatre*” in *Meyerhold on Theatre*, trans. and ed. Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969) 49-57.



manipulates the object *in order* to show us how parts of the large and dead material world can be animated by humans. This allows us humans to play with the idea that we have some kind of control over inert matter; or, a bit deeper down, that our playing with objects allows us to come to terms with death.

There are also more practical implications of these concepts of object performance, five of which I would like to consider next.

### **Implications of Object Performance**

First, performing object theatre necessitates not only a focal but also an ontological shift from humans (as in Meyerhold and dance models) to the world of inanimate materials. Humans are humbled before that world, and this humbling has implications for the ego of the performer, forcing us to consider (even unconsciously) a world in which humans are not of central importance. The unease this kind of thinking invariably brings with it must be part of the reason *why* we like to imagine object performance as a process of bringing life to the dead objects (“wow, it’s as if they’re really alive, like us!”), and why we are proud of our ability to bring life to them.

Second, performing with objects requires us to recognize that when we play with them we are simply animating the dead things for a little while, before *they* come to rest again, and, ultimately, before *we* come to rest, and ourselves become dead things too. Playing with the dead world is ultimately what object performance is about, and the fundamental juxtaposition of living and dead provokes a continually charged situation. Humans have traditionally thought that spirits reside within pieces of the material world; spirits unleashed by the manipulation of those objects, whether accomplished simply by moving a mask or hand puppet, or by pressing keys on a keyboard to create digital images on a screen. In other words, play with objects has been considered magical, and the players themselves have been seen as shamans, because playing *with* the dead world, we think, must open up communication *to* that world. Sigmund Freud got to the heart of this from a rationalist point of view when he began to explore the nature of “the uncanny” by noting the work of Ernst Jentsch, who focused “doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate.”<sup>11</sup> And in exploring the uncanny world of objects, Freud joined other late-nineteenth-century writers such as E.T.A. Hoffman and Edward Gordon Craig, as well as

---

<sup>11</sup> Sigmund Freud, “*The Uncanny*”, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. 17 (London: Hogarth Press, 1953-1954) 226.

the previous century's Heinrich von Kleist, who all stepped into weird territory when trying to figure out what objects do. Performing objects are automatically *weird* they are uncanny from a rationalist perspective, or they are magical from an irrationalist perspective.

Third, the performing object's constant drift toward the uncanny, toward mysticism, toward the "primitivism" of shamanist performance, is a reason why in the twentieth-century West such performance practices had to be tamed. This taming was accomplished first by totalitarian regimes in Europe such as those in the Soviet Union and Nazi Germany, which correctly mistrusted the anarchistic impulses of (respectively) Petrushka and Kasperl; and then by the development of capitalist mass culture, which realized the potential performing objects as a powerful marketing tool and employed them accordingly. In both cases, performing objects were separated from their traditional roles in ritual, state performance, and antiauthoritarian resistance, in order to be recast as safe entertainment for children, socially productive education methods, and as propaganda techniques for public relations and advertising.

A fourth implication touches on the way that puppet, mask, and object performance is created: the necessity of letting the object determine action. The brilliant television puppeteer Shari Lewis once said, "there's so much bad puppetry around because people simply *decide* that they're going to do a puppet, and then try to *force* a character onto the puppet. And you can't force it. You have to sit in front of a mirror, and let the puppet tell *you if* it wants to talk."<sup>12</sup> This weird concept of letting the object determine action is shared across the history of mask, puppet, and object performance; from traditional South Asian mask performance to contemporary experiments in "avant-garde" object performance. When they explain the basic elements of their work, Lewis and other puppeteers repeatedly describe a process of figuring out "what the puppet wants to do." This is not a coy allusion to a mysterious power of the inanimate object, but a pragmatic challenge the puppeteer meets in order to make the puppets work successfully. It means that the puppeteer is playing with a certain *lack* of control, and experimenting with the different possibilities of the puppet while constantly being aware of how the puppet's structure determines movement. In this process, accidental moves and unforeseen possibilities are key, because in those moments the desires of the object can be discerned. A good puppeteer will seize on those possibilities and incorporate them into her work.

---

<sup>12</sup> Mazarella Brothers, *The American Puppet*. Videotape. Mazarella Bros. Productions, 2001.

A fifth implication of object performance flies in the face of popular beliefs that masks and puppet heads are far less capable of sophisticated communication than the human face because they lack the ability to change expression. Developments in audio-animatronics allowing the movement of eyes, mouths, eyebrows, and other facial features over the past forty years have given far more flexibility to puppets and masks, but even with a mask or puppet head lacking such moving parts it is possible to change expression simply by shifting the angle of the mask or puppet face, and thus changing the image and facial expression offered to the audience. An understanding of these dynamics has long been part of the training regimen of such classical mask forms as Japanese Noh drama. In the 1890s the French avant-gardist Alfred Jarry rediscovered such possibilities himself, realizing that “by slow nodding and lateral movements of his head the actor can displace the shadows over the whole surface of his mask. And experience has shown that the six main positions... suffice for every expression.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> See Alfred Jarry, “*Of the futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre*”, trans. Barbara Wright, in Alfred Jarry, *Ubu Rei* (New York: New Directions, 1961) 180-181.