

Uma trajetória no teatro de marionetes¹

André Laliberté
Théâtre de l'Œil (Canadá)



Coeur à coeur (1986). Théâtre de l'Œil. Direção de André Laliberté. Foto de Léon Gniwesch.



Sur 3 pattes / 3 legged tale (2010). Théâtre de l'Œil. Direção de Simon Boudreault. Foto de Léon Gniwesch.



La porteur / The star keeper (1997). Théâtre de l'Œil. Direção de André Laliberté. Foto de Léon Gniwesch.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e Jose Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na UDESC.

Resumo: O estudo apresenta o percurso artístico de André Laliberté, diretor do Théâtre de l'Œil, Canadá. O texto destaca sua formação marcada predominantemente pela prática, pela observação e pela convivência com personalidades teatrais como Micheline Legendre, Jacques Chesnais, Olivier Reichenbach e Richard Lacoix; defende o teatro de marionetes como a arte da convenção e do símbolo; tece considerações sobre peculiaridades e características do teatro de marionetes presentes em diversos espetáculos encenados pelo Théâtre de l'Œil.

Palavras-chave: Teatro de Marionetes. Théâtre de l'Œil. Símbolo. Convenção.

Abstract: This paper presents the artistic path taken by André Laliberté, director of the Théâtre de l'Œil, Canadá. The text highlights his development which was marked mainly by practice, observation and working together with theatrical artists such as Micheline Legendre, Jacques Chesnais, Olivier Reichenbach and Richard Lacoix. It defends puppet theater as an art of convention and of symbol; and presents considerations about peculiarities and characteristics of puppets found in various presentations of the Théâtre de l'Œil.

Keywords: Puppet Theater. Théâtre de l'Œil. Symbol. Convention.

Eu tinha 14 anos quando conheci pessoalmente Micheline Legendre, diretora artística da companhia Les Marionnettes de Montréal [As Marionetes de Montreal]. Eu não sabia, então, que esse encontro decidiria o resto da minha existência. Durante dez anos, eu fui até ela para aprender a técnica, muito exigente, das

marionetes de fios compridos. O seu teatro representou, para mim, a escola em que aprendi o meu ofício e a minha arte, como os companheiros da Idade Média.

De Micheline, aprendi o rigor e a exigência. Na época, Les Marionnettes de Montréal era a única companhia profissional de marionetes do Quebec, e com os seus espetáculos percorri milhares de quilômetros, no país e no estrangeiro. Micheline possuía uma abordagem bastante tradicional do teatro de marionetes, mas, conforme as turnês e as nossas participações em diversos festivais, a minha visão do mundo da marionete se ampliou.

Nos anos 1960, ocorreu no Quebec uma revolução que foi qualificada de tranquila (quem diria!). Um dos fatos relevantes daquela década foi certamente a realização em Montréal da Exposição Universal de 1967. Graças a essa “bela visita” vinda de fora, toda uma geração despertava para o mundo. Eu tinha 20 anos e, graças à Expô, encontrei marionetistas vindos de todos os horizontes, que confirmaram o caminho que eu havia escolhido. Entre eles, Jacques Chesnais, dos Comédiens de Bois [Atores de Madeira], que havia sido o mestre de Micheline Legendre, com quem tive o privilégio de trabalhar. Embora com uma idade respeitável, Jacques Chesnais havia conservado uma alma de criança. Foi quem me ensinou uma das grandes verdades do teatro. Após uma representação, ele me disse, sorrindo: “Hoje, o público atuou bem!”.

Alguns anos mais tarde, assistimos no Quebec a uma explosão de companhias de teatro, e mais particularmente de teatro para o público jovem. Sem dúvida, tal surgimento de companhias — mas também de criadores de diversas disciplinas — consistia nos frutos dessa revolução que talvez fosse mais justo qualificar de evolução rápida. Em 1973, com Francine Saint-Aubin, decidi fundar a minha própria companhia: o Théâtre de l'Œil [Teatro do Olho]. Por que ter escolhido esse nome? Simplesmente, porque estávamos convencidos de que era por meio do visual que se poderia suscitar o interesse do espectador. Quando o olho é atraído, o ouvido fica em pé, e a atenção é capturada.

Quando me pediram para falar da minha experiência como encenador no teatro de marionetes, devo confessar que tive um momento de pânico. A minha formação nessa arte está mais vinculada à aprendizagem do que à formação universitária. Aprendi o meu ofício na prática e pela observação direta mais do que pela elaboração de teorias brilhantes ou pela produção de teses obscuras. Sempre acreditei que, em arte, o motor principal da criação era a intuição. É claro: a intuição não é totalmente inata e é nutrida pelas múltiplas influências que recebemos, na esfera pessoal e profissional, assim como pelos diversos espetáculos com que nos defrontamos e pelos encontros com criadores que nos insuflam as suas convicções e as suas paixões. Creio também que o encontro com o público contribui para nutrir a nossa personalidade artística. Com Micheline Legendre, por exemplo, tive a oportunidade de encontrar muitas crianças. Por meio desses milhares de encontros, desenvolvi uma sensibilidade particular e um conhecimento daquilo que toca as crianças — pois os espetáculos do Théâtre de l'Œil se dirigem primeiramente às crianças. Desde o início, tivemos a preocupação de dirigir-nos a elas com respeito e apostar na sua inteligência. Pessoalmente, sempre tive a convicção de que um bom espetáculo para crianças pode dizer respeito aos adultos e tocá-los. A criança faz parte do nosso mundo interior para sempre, e nos acompanha ao longo de toda a vida, às vezes voltando a nos alcançar na velhice (não se diz: “voltar à infância?”).

A arte da convenção e do símbolo

O teatro de marionetes é um teatro de convenções e de símbolos. Nessa forma de teatro, é ainda mais evidente que a manipulação é recíproca: atua no palco e na plateia. O espectador não se deixa enganar: sabe que a personagem só é feita de bugigangas. Algumas sobras de madeira, uma insignificância de pano, e eis que a nossa personagem “ideal” começa a viver. O espectador é cúmplice da ilusão e aceita que o simulacro de vida seja não apenas real, mas às vezes mais convincente que a própria realidade!

O que caracteriza o teatro de marionetes no plano da en-

cenção? Em que esse meio requer um tratamento diferente do tratamento do teatro de atores? Para tentar delimitar o questionamento, eu me voltei para o repertório da nossa companhia — 25 criações em 40 anos de existência —, tentando encontrar nele certas respostas.

Digamos que as primeiras criações do Théâtre de l'Œil foram bastante ingênuas. A encenação era coletiva, e nossa filosofia de então consistia, sobretudo, em tentar recriar um universo mágico por meios improvisados, para contar uma história tanto quanto possível cheia de surpresas. *Les Méaventures de la Perdrix Blanche* [As desventuras da perdiz branca] se inspirava numa fábula de La Fontaine e numa lenda inuíte. Em *Une Fable au Chou* [Uma fábula com couve], um menino viajava ao país da geometria e procurava por um amigo redondo, quadrado, pontudo como ele. Com *Tohu-Bohu* [Confusão], nós nos aventurávamos numa visão mais “comprometida” do teatro, numa fábula ecológica em que os animais, cansados dos homens e de sua poluição, decidiam instalar-se na Lua. Mas percebiam que a Lua já estava maculada pelo homem e que a sua única oportunidade de sobrevivência era fazer uma grande limpeza... É claro que a abordagem era simplista, mas refletia bem as utopias da época. Pioneiros dessa corrente, que era chamada “teatro jovem”, estávamos convictos de que o teatro poderia mudar o mundo e que nos tornávamos instrumentos de transformação social e política. No entanto, nosso envolvimento iria permanecer discreto. Sensíveis ao ridículo para o qual poderia pender tal tipo de teatro engajado, preferimos cultivar o humor, a metáfora e o fantástico em nossas peças.

Nosso primeiro sucesso ocorre em 1979, com *Regarde Pour Voir* [Olha para ver], um espetáculo que preconizava a necessidade da autoexpressão e a capacidade de criação que toda criança tem. Eu desempenhava o papel de um menino que, com uma amiga, criava marionetes a partir de materiais recicláveis. Botas velhas, garrafa de plástico e escova usada se transformavam em marionetes, em três esquetes sobre a vida de bairro dos jovens heróis.

Evidentemente, a identificação dos jovens espectadores era total, e muitos dentre eles se tornaram, pelo menos por algumas horas, marionetistas — às vezes para desespero dos pais, que constatavam o desaparecimento de certos utensílios! Um eminente crítico de teatro da época nos havia gratificado com o mais belo título que já tivemos: “Da sucata como uma das belas-artes”.

Foi com *Les Grandes Vacances* [As férias grandes], nosso único espetáculo para adultos, que intensificamos a nossa reflexão sobre a problemática da encenação no teatro de marionetes. Escrito por Michel Tremblay, o espetáculo foi encenado por Olivier Reichenbach, profissional famoso no teatro de atores. Com ele, pela primeira vez, iríamos conceituar as particularidades da marionete, suas forças e suas fraquezas. Realizamos o que sabíamos por instinto, mas que nunca havíamos expressado. Por exemplo, como a marionete era refratária ao palavrório e como, graças ao seu poder de evocação, podia falar sem ter que nos inundar de palavras. A peça contava os três dias vividos numa câmara mortuária por uma família em lágrimas devido ao luto e explorada por papa-defuntos, bem decididos a “papar” até os últimos tostões dela. A grande surpresa de Michel Tremblay foi constatar a grandíssima capacidade de comover suscitada pelas marionetes. Escapando à condição humana, transcendem a realidade e permitem mostrar ou expressar o que poderia ser chocante, na atuação de atores.

Portanto, a marionete é uma arte de convenção, e a sua principal força reside na escolha e na exploração de convenções claras. Por exemplo, em *Ombrelle, tu Dors* [Você está dormindo, sombrinha], tratamos do medo que tem uma criança de ver os pais se separarem e de ser abandonada. Estávamos, então, numa época em que o divórcio se tornava mais costumeiro no Quebeque. Essa realidade podia, pois, alimentar uma angústia em certas crianças, e queríamos expressá-la. No espetáculo, as personagens eram representadas a partir de duas técnicas. As marionetes de vara representavam o mundo real, enquanto as mesmas personagens tratadas *en aplats* [como bonecos planos] ilustravam o imaginário da meni-

na. Assim, os espectadores compreendiam imediatamente em que mundo se situar.

Na história do Théâtre de l’Œil, *Le Porteur* [O mensageiro] ocupa um espaço bem peculiar. No início, eu tinha decidido reunir marionetistas e responsáveis pela concepção com a incumbência precisa de criar um espetáculo sem palavras, um teatro de imagens — a fim de merecer o nosso nome! Se a intenção era simples, a realização seria das mais complexas e demandou quatro anos de pesquisas e de trabalho. Não existe nada mais complicado que a simplicidade.

O espetáculo se concretizou segundo a ideia, bem simples, de uma estrela caída sobre a terra e de uma larva esquisita, chamada Pretzel, a qual queria devolver a estrela ao lugar de origem. Apresentado numa empanada com abertura panorâmica, o espetáculo adota certos procedimentos de animação provenientes do cinema e apresenta marionetes de diversos tipos: de fio, de vara, de tipo *Bunraku*, minúsculos ou gigantes. Embora estivéssemos aqui num universo que se aparentava ao sonho e no qual tudo seria possível, precisávamos respeitar uma lógica teatral e contar, sem nenhuma palavra, uma história cujas interpretações pudessem ser múltiplas, em função da vivência e da sensibilidade de cada espectador. A viagem iniciática de Pretzel não deixa de evocar os ritos de passagem que balizam a existência do nascimento à morte. Assim, ainda que sem querer, realizamos um espetáculo universal e intemporal, que interessa os espectadores de todas as idades e de todas as culturas. Desde a sua criação em 1997, *Le Porteur* [O mensageiro] foi apresentado mais de 650 vezes e diante dos públicos mais diversos. Na Europa, na Ásia, nos Estados Unidos ou no México, em toda a parte recebeu uma recepção entusiasta. *Le Porteur* ilustra bem a magia de que a arte da marionete é capaz.

Em outro registro, tenho grande afeição por um espetáculo que apostava muito na palavra. *Cœur à Cœur* [Coração a coração] é um texto de Réjane Charpentier, uma pioneira da televisão para crianças no Quebeque. Réjane sempre dizia que há duas maneiras

de falar às crianças — podemos voltar-nos para a sua direção ou carregá-las nos ombros e dizer a elas: “Olhem!”. É óbvio que ela preferia a segunda...

Nesse espetáculo, abordávamos as dificuldades que uma criança pode encontrar em seu desenvolvimento. Representada por um ator, a criança sentia um mal-estar profundo, que se expressava por uma dor no coração. Refugiada no sótão, reencontrava não só os brinquedos da sua infância, mas também uma bola, chamada *La Monstresse* [A Mostrenga], que simbolizava as angústias do garoto e o seu estresse. A Mostrenga se apresentava de dois modos: durante a luta com a criança, era imensa e se espichava para preencher toda a área de atuação; derrotada, tornava-se minúscula e indefesa, suplicando que a criança cuidasse dela, visto que sem ela já não teria coragem de crescer. Depois de alguma hesitação, o menino compreendia que ele também precisava de certa agressividade para enfrentar a vida.

Sem dúvida alguma, esse espetáculo teve um efeito terapêutico em certas crianças, que se reconheceram nas interrogações e no combate interior do menino. Os símbolos e os arquétipos utilizados teriam sido muito mais difíceis de comunicar no teatro de atores. Imediatamente, o jovem espectador aceitava a convenção da regressão no coração da criança. A imagem da bola que personificava o estresse era indiscutível, e o simbolismo da luta de si para si, uma evidência. Lembro aquela menina que voltava todas as semanas para ver o espetáculo, até o dia em que, depois de uma representação, foi encontrar o ator e lhe disse: “Agora, você pode crescer!”. Na semana seguinte, ela não veio... Longe de mim a ideia de me imiscuir no caminho da terapia, mas o exemplo ilustra bem a capacidade de simbolização, muito forte, que a marionete pode ter. Mais uma vez, ao transcender a natureza humana, a marionete simbólica e arquetípica possibilita compreender o mundo real.

A tentação de utilizar as novas tecnologias está muito presente no teatro de marionetes, e em parte é para responder a essa tendência que criamos *Sur 3 Pattes* [De 3 patas], ao mesmo tempo

em que queríamos nos divertir um pouco com isso. A história desse espetáculo é a de uma câmera que adquire vida e descobre a floresta e os seus habitantes por meio do seu olho de ciclope. Teria sido fácil (fácil demais!) utilizar o vídeo, mas optamos pelo “falso vídeo”, fabricado com silhuetas de sombras, acetatos e retroprojetores, que joga com as diferenças de escala para sugerir *closes* e planos gerais. Qual não foi a nossa surpresa quando recebemos cumprimentos por nossa “judiciosa utilização do vídeo”! A lição que deve ser guardada de tal experiência é a força do lado artesanal do nosso meio de comunicação, qualidade que se tem, às vezes, a tendência de esquecer pela utilização de mil acessórios eletrônicos.

Ninguém pense que recusamos toda e qualquer utilização das novas tecnologias, mas é essencial que estas se justifiquem dentro da própria encenação. Assim, em *Corbeau* [Corvo], nossa vigésima quinta produção, empregamos uma câmera que, fixada acima de uma mesa, filma objetos chapados, marionetes em miniatura e acetatos que são projetados num telão no pano de fundo. A mesa e a câmera são dispostas no proscênio e participam da ação. A câmera permite ter um dispositivo muito depurado, ao mesmo tempo em que utiliza uma multidão de possibilidades. As mudanças de cenário fazem parte da ação, e os marionetistas manipulam à vista. É interessante constatar que, durante a representação, a atenção de certos espectadores é tanto atraída pelo trabalho da câmera quanto pela ação que se desenrola em cena.

Por meio desses poucos exemplos, recolhidos das produções da nossa companhia, podem-se apreender a complexidade e a diversidade das abordagens no teatro de marionetes. O que é particular, quando se fala de encenação no teatro de marionetes, são as escolhas no plano da concepção e das técnicas que devem ser feitas antes dos ensaios — escolhas que orientarão necessariamente a encenação.

A vida de um teatro é feita de encontros, e entre os inúmeros encontros que balizaram o itinerário da companhia, o encontro com Richard Lacroix, cenógrafo, foi um dos mais marcantes para

a orientação do nosso trabalho. Desde 1985, participou de todas as produções do Théâtre de l'Œil, na maioria das vezes como cenógrafo ou como conselheiro. Richard desenvolveu uma abordagem e uma técnica que lhe são próprias. A partir do texto ou de um roteiro, desenha um *cenarimagem*² do espetáculo, cena por cena, como um *story-board* no cinema, por vezes se permitindo trilhar caminhos muito distantes do texto proposto. Um tanto baseado no princípio dos “*cadavres exquis*”³, ele se apropria do material e faz com que a história avance de modo surpreendente. Partindo do *cenarimagem*, determinamos pouco a pouco as premissas da encenação e a seleção das técnicas. No teatro de marionetes, muitas vezes o cenário é tratado como uma personagem e deve responder a necessidades específicas. Quando chegamos, no primeiro dia dos ensaios, muitas escolhas já foram feitas, mas são incalculáveis as surpresas que ocorrem durante o trajeto! O que parecia evidente no papel já não funciona e deve ser reconsiderado. E depois, resta a cor que os marionetistas vão insuflar em suas personagens e que às vezes vai colorir a atuação de modo bem diferente daquele que se havia imaginado. No Théâtre de l'Œil, os ensaios nunca duram menos de 9 semanas e muitas vezes ficam mais perto de 13 ou 14 semanas. Esse trabalho muito intensivo se justifica pelas pesquisas e pelos balbucios necessários a fim de chegar à simplicidade.

Quando olho para trás e constato que se passaram quarenta anos, me dá vertigem. No entanto, só exploramos uma possibilidade ínfima do mundo da marionete. Tantas coisas precisariam ainda ser descobertas, tantas técnicas de transposições, de inven-

ções e de sonhos. Creio, porém, ter respondido às expectativas do menino de 14 anos que eu era e que um dia descobriu, deslumbrado, uma arte que iria dar um sentido à sua vida.

25 criações do Théâtre de l'Œil:

- 2012 – *Corbeau / Raven* [O corvo], Jean-Frédéric Messier.
 2010 – *Sur 3 Pattes / 3 – Legged Tale* [De 3 patas], Simon Boudreault, Richard Lacroix.
 2007 – *Ah, la Vache !! Holy Cow!* [Olha só!], Javier Swedzky.
 2005 – *La Cité des Loups* [A cidade dos lobos], Louise Bom bardier.
 2002 – *La Félicité / Dear Fizzy* [A felicidade], Simon Boudreault.
 1999 – *Le Jardin de Babel* [O jardim de Babel], Marie-Louise Gay.
 1997 – *Le Porteur / The Star Keeper* [O mensageiro / O guardião da estrela], Richard Lacroix, André Laliberté, Richard Morin.
 1995 – *Zoé Perd Son Temps* [Zoé perde tempo], Michelle Allen.
 1994 – *Un Secret de Polichinelle* [Um segredo de Polichinelo], André Laliberté.
 1993 – *Qui a Peur de Loulou?* [Quem tem medo de Lulu?], Marie-Louise Gay.
 1991 – *Jules Tempête* [Júlio Tempestade], Cécile Gagnon.
 1990 – *Un Autre Monde / A New World* [Outro mundo], Réjane Charpentier.
 1988 – *Bonne Fête, Willy* [Feliz aniversário, Willy], Marie-Louise Gay.
 1986 – *Coeur à Coeur* [Coração a coração], Réjane Charpentier.
 1986 – *Chouinard et Cie 2* [Chouinard e Cia. 2], André Laliberté, Josée Plourde.
 1984 – *Le Soldat et la Mort* [O soldado e a morte], Irina Niculescu.
 1984 – *Chouinard et Cie 1* [Chouinard e Cia. 1], André Laliberté.
 1982 – *Ombrelle, tu Dors* [Estás dormindo, sombrinha], Suzanne Aubry.
 1981 – *Les Grandes Vacances* [As férias grandes], Michel Tremblay.
 1979 – *À Dos de Soleil* [Na garupa do Sol], Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.
 1979 – *Regarde Pour Voir* [Olha para ver], Jocelyn Desjarlais, Lise

² No original, “scénarimage”, no qual podemos ler “scénario + image” (roteiro-imagem). [Nota dos Tradutores]

³ Jogo do cadavre exquis [cadáver delicioso], e, por elisão, “cadavre exquis”. Jogo coletivo praticado sobretudo pelos surrealistas. Consiste em compor frases ao acaso; cada participante dá apenas um elemento da frase (sujeito, verbo, complementos, etc.), sem ter conhecimento dos demais. (V. o *Trésor de la Langue Française*, [http : www.cnrtl.fr/definition/cadavre](http://www.cnrtl.fr/definition/cadavre)). [N. dos Ts.]

Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.
 1977 – *Le Toutatous* [O Tudoatodos], Jocelyn Desjarlais, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay.
 1976 – *Tohu-Bohu* [Confusão], Jocelyn Desjarlais, André Laliberté.
 1974 – *Une Fable au Chou* [Uma fábula com couve], Jocelyn Desjarlais, André Laliberté.
 1973 – *Les Méaventures de la Perdrix Blanche* [As desventuras da perdiz branca], Francine Saint-Aubin, André Laliberté.

Prêmios:

Théâtre de l'Œil

- 2012 – Prêmio do Público e Prêmio dos Críticos Jovens, conferido por l'Arrière Scène [Bastidores], Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse [Centro Dramático para a Infância e para a Juventude] de Montréal.

Le Porteur / The Star Keeper [O mensageiro / O guardião da estrela].

- 2005 – Prêmio Homenagem Rideau [Cortina], conferido pelo Réseau Indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis [Rede Independente dos Divulgadores de Eventos Artísticos Unidos].

Sur 3 Pattes / 3 – Legged Tale [De 3 patas].

- 2005 – Citação de Excelência na Arte da Marionete, conferida pela UNIMA-EUA.

- 2001 – Prêmio Chalmers para as peças de teatro canadenses destinadas ao público jovem.

- 1999 – Máscara da Produção “Públicos Jovens”, Máscara da Concepção do Cenário, Máscara da Contribuição Especial para a Concepção dos Bonecos, conferidas pela Academia Quebequense de Teatro.

Zoé perd son temps [Zoé perde tempo].

- 1997 – Citação de Excelência na Arte da Marionete, conferida pela UNIMA-EUA. *Un Autre Monde* [Outro mundo].

- 1990 – Prêmio da Melhor Produção para Públicos Jovens, conferido pela Associação Quebequense dos Críticos de Teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHANONAT, Michelle; LACROIX, Richard; MESSIER, Jean-Frédéric. *Corbeau*. 25^e production du Théâtre de l'Œil. Québec: L'instant même (L'instant scène), 2013.