

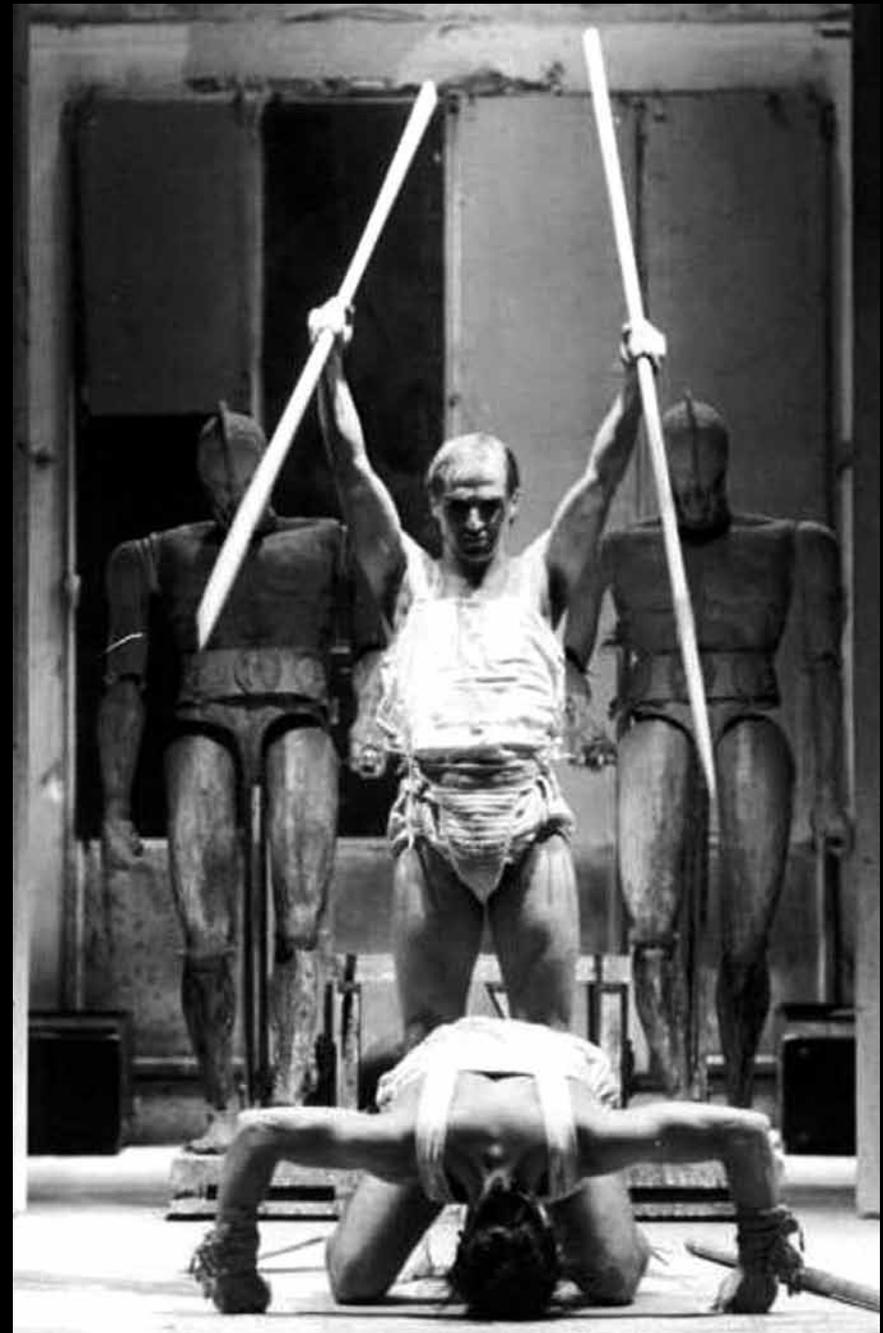
## O Teatro Del Carretto<sup>1</sup>

Maria Grazia Cipriani  
Teatro Del Carretto (Itália)

*Giovana al rogo* (2011). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Guido Mencari.



<sup>1</sup> Tradução de Milton de Andrade, diretor teatral, doutor em Teatro pela Universidade de Bolonha. É professor no PPGT, Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



*Ilíade* (1988). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

**Resumo:** O texto apresenta parte do percurso artístico do Teatro Del Carretto, da cidade de Lucca, Itália. A autora, sua diretora, relata alguns procedimentos criativos utilizados em onze encenações teatrais evidenciando a opção por originais recursos dramaturgicos, o uso de máscaras, bonecos e se atém principalmente sobre o trabalho do ator. Neste último aspecto, destaca múltiplos artifícios utilizados pelo elenco, tais como o uso do grotesco, travestimentos, deformações e o comportamento marionetizado do ator, para construir um universo de surpresa e sonho.

**Palavras-chave:** Encenação teatral. Processo de criação. Teatro Del Carretto.

**Abstract:** the text presents part of the artistic journey taken by the Teatro Del Carretto, from the city of Lucca, Italy. The author, its director, discusses some of the creative procedures used in 11 theatrical stagings, indicating the option for original dramatic resources, the use of masks and puppets and focuses mainly on the work of the actor. Concerning the later issue, it highlights multiple devices used by the cast such as the use of the grotesque, disguise, deformations, and the marionette-like behavior of the actor, to construct a universe of surprise and dream.

**Keywords:** Theatrical staging. Creative process. Teatro Del Carretto.

O Teatro Del Carretto procura ser intérprete de um itinerário voltado à redescoberta do segredo que gera alma e vida na personagem teatral por meio da pesquisa de pontos cruciais da criatividade dramaturgica, na qual se inter cruzam os caminhos do ator artificioso, que oferece a ilusão de movimentos subjetivos,

e o intérprete humano, que tende à impossível objetividade do artifício artístico.

E onde, ainda, convergem sinais anticonvencionais da máscara, da *phoné*, da música e, sobretudo, uma convenção cenográfica voltada a remodelar o espaço cênico num cosmos móvel da surpresa e do sonho.

### *Branca de neve, dos irmãos Grimm*



*Biancaneve* (1983). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

Para atingir o nível de abstração no qual uma fábula mostra as suas raízes, o uso de máscaras e bonecos se revela essencial.

A troca ritual se realiza no interior de uma cena que reproduz um grande armário, capaz de mostrar diversas visões por detrás de cada uma de suas portas.

A porta principal é a cena miniaturizada de um grande teatro *all'italiana* com pequenas quintas móveis, tirantes e roldanas que marcam o espaço e a ação: um brinquedo dócil para a complacên-

cia de uma mecânica toda humana, na qual tomam vida as melancolias e as felicidades de uma protagonista que, mesmo sendo uma minúscula criatura de 20 cm, pode se abandonar aos mais secretos sinais de feminilidade, como se tivesse uma alma.

Quando aparece a antagonista, a traiçoeira rainha interpretada em tamanho natural por uma atriz em posturas de *masque*<sup>2</sup>, nascem o encontro entre a verdade de papel machê e madeira, e a ficção do corpo.

A atriz em carne e osso convive com criaturas inanimadas num jogo contínuo de perspectivas e dimensões, e num contraste de universos que marcará o percurso poético da Companhia: o atravessamento de fronteiras entre verdade e ficção em oscilação contínua entre realidade e sonho.

### **Romeu e Julieta, de W. Shakespeare**



*Romeo e Giulietta* (1985). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

A caixa de surpresas se torna um brinquedo gigante, onde os atores têm máscaras imóveis e movimentos artificiais como se fos-

<sup>2</sup> Representação teatral da corte com origem na Idade Média, e na qual participavam também os nobres, constituída essencialmente de um cortejo de máscaras. [Nota do Tradutor]

sem bonecos que emergem do escuro com a naturalidade de pequenas figuras humanas, e assim uns e outros se confundem e se sobrepõem em uma continuidade enganadora, paradoxal, metafísica.

Quem é o ator artificial? É um boneco, uma marionete, um autômata que imita rarefazendo o homem ou é um ator que assume em si aquela rarefação e cobiça a máquina para desumanizar-se em virtude da representação de um signo evocador?

Quem é mais falso e quem é mais verdadeiro?

Os adultos são grotescos e imponentes, mas por detrás da casca do boneco hierático permanece a carnalidade do homem, com todo o seu peso opressor. Diáfanos, os dois jovens amantes são criaturas artificiais, duas essências do homem que declaram toda a sua fragilidade, e somente quando são unidos no túmulo aparecem como humanos, sem máscaras ou cascas, mas simplesmente no abandono de uma leveza reconquistada.

### **Iliada, de Homero**

A fusão entre atores e máquinas de cena se torna mais decisiva em *Iliada*. E a áspera guerra cantada por Homero é representada como uma horrenda prótese que cai sobre o homem.

Cercados por figuras bivalentes, metade homens e metade animais, sempre a um passo do Olimpo antropomórfico reduzido a bonecas berrantes de semblantes infantis e selvagens, os guerreiros, na elementaridade estilizada dos movimentos, similares a estátuas viventes, se tornam irreconhecíveis por máscaras e armaduras prontas a serem apêndices que se animam para



*Illiade* (1988). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani.  
Foto de Tommaso Le Pera.

combater elas próprias a batalha.

Forma épica e aventureira em que não existe traço de psicologia: todos são somente protagonistas de um carrossel de fúria, de uma fábula que vê surgir a alvorada do sentimento trágico, quando os corpos pouco a pouco se livram das armaduras e, tornando-se dramaticamente vulneráveis, se apagam. Quando o homem desiste de ser herói e se torna homem.



*Sogno di una notte di mezza estate* (1991). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

### ***Sonho de uma noite de verão*, de W. Shakespeare**

Com o *Sonho*, um dos textos mais fabulares da história do teatro, se amplia o leque da pesquisa linguística. O *approach* à dimensão do desumano e do subumano coincide com uma clara renovação dramatúrgica quando, distanciando-se de uma arte associada a uma cenografia “recitante”, se dá plena confiança ao intérprete em carne e osso, ou seja, ao humano.

Permanece a tendência a moldar e deformar, às vezes despedaçar e fragmentar o corpo do intérprete, agora ator.

Assim, permanece o gosto pelo travestimento, pelo mascaramento, pela metamorfose: todas essas coisas exigidas pelo universo ilusório e mutável do *Sonho*, que se revela aqui como história dramática e violenta produzida pelo encontro com o mistério cego do cosmos.

### ***Metamorfose*, de F. Kafka**

Fugindo de tentações espetaculares na reprodução da barata – Gregor Samsa, que se torna inseto imundo por um deserto de afetos –, opta-se por uma persuasão inteiramente confiada na capacidade dos intérpretes.

A “insetização” de Gregor consiste numa forçada estilização dos membros, num escurecimento da pele, numa elasticidade a quatro patas, numa prótese que marca seu dorso, envolto num tecido do qual se livrará no final como se fosse uma crisálida.

Apesar de permanecer um procedimento criativo que se entrega às metamorfoses das máquinas teatrais, se antes a presença do ator era mais funcional ao movimento da estrutura figurativa e à palavra subentendida ou em *off*, agora os dois módulos parecem encontrar um maior equilíbrio.

### ***As troianas*, de Eurípides**

Aqui se determina uma relação mais estreita e constante com a palavra de Eurípides, a *phoné*, e a gestualidade das protagonistas...



*Metamorfose* (1992). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.



*Le troiane* (1995). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.



Mesmo mantendo a constante visualização do texto por meio da situação cênica, o objetivo é não trair o trágico absoluto da palavra.

### *A bela e a fera*

O espetáculo todo denuncia uma poética já declarada de um teatro que une sons, palavras, luzes... Num jogo fabular em que a dimensão onírica toma corpo por meio do trabalho dos atores, que aparecem comandados pelos movimentos mecânicos de um inquietante carrilhão.

Suspensão numa cenografia que tem um forte impacto emotivo devido a poucos objetos que parecem roubados do ateliê de um marionetista (a começar pelo gigantesco ca-



*La bella e la bestia* (2000). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

valo pronto a ser içado antes de cair em pedaços...), o espetáculo se move em contínuas passagens de sentido, superações entre o humano e o ferino, masculino, feminino e andrógino... No qual o ator se torna testemunha da metamorfose que existe no frágil viver do homem.

### *Odisseia*, de Homero



*Odissea* (2002). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Tommaso Le Pera.

Com *Odisseia*, a centralidade já praticada das criaturas artificiais parece ser superada em nome de uma ideia mais ampla de espetáculo.

Com *Odisseia*, a Companhia move a própria pesquisa num plano dramaturgico. Toda a história parte do final, do retorno de Ulisses, e traz a vicissitude como fragmentos evocados de memória, não com os olhos dos Pretendentes, mas com a participação ativa: o sentido da operação está neste misturar ambíguo de tempos e papéis pelo qual o massacre eminente, o massacre em curso, se torna uma espécie de mimese dos massacres e das aventuras sangrentas do passado, e estas as prefigurações daquele. Mas a marca originária permanece.

O espetáculo traz marcados em si muitos dos traços que diferenciam o trabalho da Companhia: no qual palavras e imagens não são jamais dissociadas umas das outras, e no qual corpo do ator desempenha um papel de primeiro plano.

O espaço cênico é animado por cordas, alçapões e paredes giratórias (uma grande plataforma circular de madeira ora é sala do palácio, ora é circo, ora barco sacudido pelas ondas, ora voragem geradora de monstros, ora campo de batalha, ora enorme relógio no qual é o movimento rotatório de Penélope que assinala o fatal correr do tempo...), das quais os atores são os principais artífices. Estes quase seguem uma partitura física, musical e sonora que exige que sejam atléticos e, às vezes, grotescos bonecos na mão da sorte.

### *Pinóquio*, de Carlo Collodi

Na pesquisa do nosso *Pinóquio*, buscamos deixar para trás os estereótipos mais consolidados do famoso conto de C. Collodi e deslocar a atenção para o “coração negro” da narração, para as fachadas cruéis das desaventuras do boneco.

Mesmo conscientes de que é o boneco “de madeira” o preferido pelas crianças, o transformamos num homem de destino trágico, um embaixador teatral mais do que literário, na convicção de que Pinóquio é, por excelência, uma personagem de teatro.

O ator que o interpreta, touca branca e nariz de papel machê, faz uma marionete meyerholdiana, dividido entre mecanicidade e voos de um cômico condescendente para seguir um destino de vítima: uma imagem humanizada de uma personagem sempre mais contemporânea.



*Pinocchio* (2006). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Filippo Brancoli Pantera.

Fechado num semicírculo claustrofóbico delimitado por paredes cinzas abertas por improvisados visores ou portas centrais, de onde aparecem personagens com sinistras cabeças animais, atores transformados em marionetes sem fios, com o rosto marmorizado e o corpo de carne, marionetes do seu teatrinho, Pinóquio vive a sua dramática odisseia, marcando-a com desesperadas e loucas piruetas, corridas no vazio, choradeiras e espertezas.

Pessoas como bonecos e bonecos como pessoas, onde a magia da infância é magia do teatro.

### *Hamlet*, de W. Shakespeare



*Amleto* (2010). Teatro Del Carretto. Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Filippo Brancoli Pantera.

Hamlet está agachado diante de um pequeno tabuleiro e move as peças de seu teatrinho da imaginação, estatuetas de madeira e pano... Às suas costas, pálidos e imóveis, estão posicionados os “duplos” em carne e osso dos protagonistas da sua obsessão: o Rei, a Rainha, Polônio, Ofélia... Com gesto decidido, joga longe as estatuetas, e os atores caem por terra.

Em linha com a onírica visão fabular das precedentes produções, esta versão de Hamlet nucleariza e expande o fulcro temático

de uma tragédia que essencialmente se interroga sobre a relação ambígua entre a realidade e a sua representação.

Hamlet é um homem só com os seus interrogativos sobre o sentido da existência, vacilante entre o ser e o aparecer, e é o diretor do seu teatro interior: ator e diretor de si mesmo e dos outros, num aposento da mente contornado por painéis vermelhos que estão pela metade entre os muros saturados de um manicômio e as paredes macias de tecido borrifadas de sangue, que se dilaceram revelando fulgurantes visões dos fantasmas que ele mesmo evoca.

O seu espetáculo tem uma estrutura circular que se inicia e termina com os ensaios da cena do duelo final com Laerte.

As espadas apontadas fecharão a tragédia, quando todos de novo cairão, corpos em cena, estatuetas no tabuleiro: solidão de quem, na desesperada rejeição de um mundo criminoso, encontra a única solução no rito cênico, na reiteração daquele jogo sério que é o teatro.

### *Joana na fogueira*, de Maria Grazia Cipriani



*Giovana al rogo* (2011). Teatro Del Carretto.  
Direção de Maria Grazia Cipriani. Foto de Guido Mencari.

O espectador se encontra fisicamente na cela junto com Joana e os seus carrascos, uma cela de chão batido, fechada num semicírculo

culo lígneo, do qual emergem gradualmente objetos, estátuas e o próprio símbolo da fogueira, um boneco que se incendeia...

Uma cela na qual a Donzela de Orleans espera a condenação à morte, entre visões e recordações, imposições e humilhações: uma condição de uma mulher que, com muita facilidade, historicizamos, colocando-a num passado que ainda não terminou.

A cenografia já antecipa as chamas. Negra, queimada, sem nenhuma invenção de salvação: conhecemos já o fim.

Se retiramos do espetáculo os nomes, as datas, este se torna realidade, uma realidade ainda contada em qualquer esquina do mundo, em qualquer subterrâneo nem sequer muito longe...

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>3</sup>

- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Porto Alegre: Globo, 2011. Tradução Pedro Falleiros Heise.
- EURÍPEDES. *As Troianas*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GRIMM, Jacob. *Novos contos – Irmãos Grimm*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Círculo do Livro: Melhoramentos, 1984. Tradução Gilberto Domingos do Nascimento.
- \_\_\_\_\_. *Iliada: A guerra de Tróia*. São Paulo: Odysseus, 2004. Tradução de Luiz Alberto Cabral.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Nova Época, 1948.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural: 1976.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros; Oscar Mendes.
- \_\_\_\_\_. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Tradução Barbara Heliodora.
- SPOTO, Donald. *Joana D'arc: uma biografia*. São Paulo: Planeta Brasil, 2009. Tradução Rafael Leal.

<sup>3</sup> Referências bibliográficas incluídas pelos editores. [Nota dos Editores]