

## Os bonecos de Obraztsov se recusam a falar

Isabella Irlandini

Universidade do Estado de Santa Catarina –  
UDESC (Santa Catarina)



*O romance do vaqueiro benedito* (1993). Dirigido por Chico Simões. Foto Marcelo Ferreira.



*O romance do vaqueiro benedito* (1993). Dirigido por Chico Simões. Foto Marcelo Ferreira.



*O romance do vaqueiro benedito* (1993). Dirigido por Chico Simões. Foto Marcelo Ferreira.

<http://dx.doi.org/10.5965/2595034701192018074>

**Resumo:** As explorações e o dilema de Sergei Obraztsov (1901-1992) com a voz no seu teatro de bonecos nos permitem entender a relação poética entre voz e boneco, assim como nos ajuda a compreender por que o Teatro de Animação, depois da Segunda Grande Guerra Mundial, relegou a voz a um segundo plano em relação à forma e ao movimento do boneco, ainda que a voz seja de extrema importância no teatro de bonecos tradicional.

**Palavras-chave:** Obraztsov. *Petrushka*. Voz. Teatro de Bonecos Tradicional. Teatro de Animação.

**Abstract:** Sergei Obraztsov's (1901-1992) research and predicament over the voice in his puppet theater allow us to understand the poetic relationship between voice and puppet. It helps us as well to grasp why contemporary puppet theater, after the Second World War, ostracized the voice, magnifying the puppet's form and movement; notwithstanding that the voice is of utmost importance in the traditional puppet theater.

**Keywords:** Obraztsov. *Petrushka*. Voice. Traditional Puppet Theater. Contemporary Puppet Theater.

ISSN 1809-1385  
e-ISSN: 25950347

*A deformação da voz da marionete praticada por muitos séculos exprime o desejo de encontrar uma forma que corresponda à sua natureza artificial.*  
Henry Jurkowski<sup>1</sup>

Em 2011, quando comecei a minha pesquisa de mestrado sobre a voz no Teatro de Animação<sup>2</sup>, fiquei surpresa de como havia pouco material escrito sobre o assunto. Grande parte dos escritos publicados em português, inglês e francês dava privilégio à plástica, à forma visual do boneco ou objeto, e pouco se ocupava da voz. Encontrei um material sobre voz esparso; pesquisas artísticas voltadas, sobretudo, para o sentido da visão. Em algum momento, me dei conta de que estava fazendo as perguntas erradas, e comecei a me perguntar o porquê desta “ausência” ou escassez de reflexões sobre a voz. O foco da pesquisa mudou e comecei a pensar por que

<sup>1</sup> "La déformation de la voix de la marionnette pratiquée depuis plusieurs siècles exprime le désir de trouver une forme qui corresponde à sa nature artificielle." (JURKOWSKI, 2008, p. 48, trad. minha).

<sup>2</sup> Uso a expressão 'Teatro de Animação', estando ciente das suas limitações. Esta abrange diversas formas de espetáculo como, por exemplo, teatro de bonecos, de sombras, de objetos, de máscaras, teatro visual. Teatro de animação é uma expressão 'guarda-chuva' usada para diversas linguagens que jogam com as tensões do animado/inanimado por meio da animação, seja de bonecos, silhuetas, objetos, máscaras e luz (AMARAL, 2005, p. 12-24). No entanto, é uma expressão que apresenta problemas, limitações e questionamentos. Não existe um consenso a respeito dessa expressão em diferentes países, e de acordo com os relatos da pesquisadora Ana Maria Amaral, as terminologias foram motivos de muitas discussões nos encontros internacionais entre os pesquisadores da área (AMARAL, 1993, p. 241-243).

Diferentes países usam expressões distintas para abraçar estas manifestações híbridas. A expressão 'Teatro de Animação' é usada principalmente no Brasil. Nos EUA, por exemplo, John Bell (2001) se refere a puppet theater and performative objects, respectivamente 'teatro de bonecos e objetos performativos'; já na Inglaterra, Penny Francis (2009) usa o termo *figurative puppetry and animated object*, respectivamente 'teatro de bonecos figurativos e objetos animados'; na Itália, atualmente se diz teatro di figura, 'teatro de figura'. Mesmo no Brasil, há quem prefira usar o termo 'teatro de bonecos', ou ainda 'teatro de formas animadas'. 'Teatro de Animação' é uma denominação que tem seus limites, assim como diversas outras definições usadas por artistas e pesquisadores, como, por exemplo, o verbo que define o ato de dar impressão de vida ao boneco ou ao objeto: **atuar com, manipular, animar, operar**. As poéticas de certo modo engendram o uso de termos.

a voz como linguagem artística havia sido relegada a um segundo plano no Teatro de Animação, embora ela fosse central no teatro de bonecos tradicional. Essa conjectura, de que à voz não tivesse sido dada a mesma relevância que ao visual no Teatro de Animação foi corroborada por pesquisadores como John McCormick, Bennie Pratasik e Steve Tillis<sup>3</sup>.

Segundo McCormick e Pratasik, “o final do século XX, ao enfatizar o teatro de bonecos como meio visual, obscurece o fato de que a voz é um elemento central no teatro de bonecos tradicional dramático.” (MCCORMICK; PRATASIK, *Popular Puppet*, 1999, p. 151-152, apud BROCHADO 2005, p. 320, trad. minha)<sup>4</sup>.

No seu estudo sobre a estética do teatro de bonecos, Tillis (1992, p. 150, trad. minha) aponta que “a fala do boneco, é ao menos tacitamente, considerada como sendo de menor importância do que o movimento do boneco.”<sup>5</sup> Ao comparar diversas definições de boneco, Tillis conclui (1992, p. 24) que muitos estudiosos consagrados do teatro de bonecos não incluem a fala como um sistema de signo nas suas definições de boneco, como por exemplo Bill Baird (1965) e Paul Mc Pharlin (1949)<sup>6</sup>. Ao estudar o boneco a partir de três sistemas de signo: forma, movimento e fala, Tillis (1992, p. 148) observa que o sistema da fala é o único dos três que é dispensável em cena, acrescentando que normalmente o é.

Na minha pesquisa, entendo por voz, uma expressão artística corpórea e semântica, que engendra aspectos de produção sonora, como ritmo e timbre, mas também de caráter textual. Parto da premissa de que a voz é expressão indissolúvel de forma e conteúdo, isto é: *o que é dito* está estruturalmente conectado ao *como é dito*.

<sup>3</sup> Os pesquisadores John McCormick, Bennie Pratasik e Steve Tillis são respectivamente inglês, holandês e americano.

<sup>4</sup> “The later twentieth-century emphasis on puppetry as a visual medium easily obscures the fact that voice is a central element of traditional dramatic puppet theatre.”

<sup>5</sup> “Puppet speech is, at least tacitly, considered to be less important than puppet movement.”

<sup>6</sup> BAIRD, Bill. **The Art of the Puppet**. [S.L.: Plays], 1965.

MCPHARLIN, Paul. **The Puppet Theatre in America, a History**; with a list of puppeteers, 1524-1948. [S.L.]: Harper, 1949.

Quando mudo a forma de dizer um determinado conteúdo, este é afetado e o seu sentido transformado. A voz engloba aspectos técnicos vocais assim como dramaturgicos textuais, mas evito essas duas categorias. Prefiro pensar a voz como produção poética que oscila entre presença e sentido, gerada por meio de procedimentos vocais. Esses procedimentos operam nas propriedades e nos “textos” vocais, que englobam os sons verbais e não verbais emitidos pela voz. A essa presença vocal, denomino *vocalização*<sup>7</sup>.

Ao tentar individuar a voz no Teatro de Animação, o primeiro elemento a se destacar é a sua incipiência, quase ausência, tanto como reflexão, quanto como linguagem artística expressiva, com certas exceções, sobretudo no que diz respeito ao teatro de bonecos tradicional. Identifico uma forte desvocalização da cena contemporânea no Teatro de Animação.

Segundo alguns artistas e pensadores do Teatro de Animação, a voz é desnecessária (Michael Meschke, 1988; Ana Maria Amaral, 1993) e até muitas vezes indesejada (Edward Gordon Craig, 1977a,1977b)<sup>8</sup>. Segundo outros (Jurkowski, 2008; Frank Proschan, 1981) a voz no Teatro de Animação, não só é necessária como também o seu uso é essencial na definição de sua poética. As poéticas são diversas no Teatro de Animação e a presença da voz está diretamente relacionada a elas<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Devo esse termo à filósofa feminista italiana Adriana Cavarero (2010), cujo pensamento me influenciou profundamente na minha pesquisa de mestrado. Ela usa as expressões **vocalização** e **desvocalização** em termos de grau de intensidade de presença e sentido.

<sup>8</sup> Embora seja anacrônico considerar Craig (1872-1966) como um pensador do Teatro de Animação, a sua teoria de gênese de marionetes mudas teve implicações indiretas, ainda que não imediatas, porém de profundo impacto no desenvolvimento do Teatro de Animação. (Irlandini, 2013).

<sup>9</sup> Desenvolvo este tema em profundidade na minha dissertação: *A voz no Teatro de Animação: artificialidade e síntese vocal*. Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

Lembro-me do dia em que me encontrei com o Níni<sup>10</sup>, meu orientador no mestrado na UDESC. Estava empolgada com o caminho que a pesquisa havia tomado e com os novos textos que eu havia descoberto a partir deste novo rumo. Eu disse a ele que havia encontrado um material incrível sobre voz na autobiografia do russo Sergei Vladimirovich Obraztsov (1901-1992), *Minha Profissão* (1950). O Níni se virou para mim e disse: “- Eu já li a autobiografia dele duas vezes e não me lembro do Obraztsov falar nada sobre a voz.” “Pois é,” respondi, “É porque você o leu com uma determinada perspectiva. Num primeiro momento eu também não havia visto nada de muito relevante para a dissertação, mas quando mudei o meu ângulo de pesquisa, encontrei um material riquíssimo nesse texto.”

Eu fiquei fascinada com a autobiografia do Obraztsov, em parte porque houve uma empatia minha com a sua história – o seu percurso de cantor/ator a bonequeiro -, em parte porque a sua autobiografia espelha de certo modo a autobiografia de Konstantin Stanislávski<sup>11</sup>, *Minha vida na arte*, mas voltada para o universo do teatro de bonecos, mas, sobretudo, porque a questão da voz dos bonecos de Obraztsov é um elemento chave no seu impasse de “profissionalização” até se reconhecer como bonequeiro. Impasse esse que me fez entender diversas questões sobre a voz no Teatro de Animação.

Obraztsov nasce em Moscou, em 1901, filho de uma professora e de um engenheiro da ferrovia. Primeiro ele estuda pintura e se torna um pintor, mas por volta do ano de 1919 começa a estudar

---

<sup>10</sup> Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame: pesquisador, pedagogo, diretor, bonequeiro. Níni foi meu mentor e orientador no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), entre 2011 e 2013.

<sup>11</sup> Konstantin Stanislávski (1863-1938): diretor, ator, pedagogo, escritor russo de suma importância para o teatro. Transformou a cena teatral por meio de pesquisas na área de atuação e encenação. Desenvolveu um “sistema” teatral de atuação que mudou o curso da história de teatro e até hoje é muito utilizado por diversos artistas. Sua autobiografia *Minha vida na arte* foi publicada em inglês nos EUA em 1924 e em russo na Rússia em 1925.

canto num conservatório de música. Em 1922, torna-se cantor/ator de teatro musical no Teatro Musical Nemiróvitch-Dântchenko de Moscou até 1930, quando se torna ator no Teatro de Artes de Moscou (1930-1931). (Encyclopaedia Britannica, 1974, p. 464).

Por volta de 1919, Obraztsov leva para uma aula de canto um boneco de luva, “o negro”, e com ele faz rir os seus colegas, a professora e o pianista, parodiando a aula de canto, uma forma sentimental de cantar. (OBRAZTSOV, 1950, p. 98-99). De modo independente, começa a se apresentar em cenas de teatro de boneco e, ao longo dos anos, cria outros bonecos e explora outras possibilidades cênicas com eles. Aos poucos Obraztsov desenvolve números cantados humorísticos e só depois de muitos anos, nos quais a brincadeira vai se transformando em profissão, é que ele abandona o teatro dramático e passa a se dedicar ao teatro de bonecos. Em 1931, o governo soviético o convida para ser diretor do Teatro Central de Bonecos de Moscou, mas Obraztsov continua atuando em “papeis humanos em cena”, como diz ele, até 1936. (OBRAZTSOV, 1950, p. 91).

Neste artigo me atenho apenas ao material apresentado pelo seu livro *Minha Profissão*, escrito em 1948 e revisado em 1950, que como material certamente é limitado no quanto diz respeito a toda a sua longa carreira e ao número de publicações que realizou. Neste livro, ele não discorre muito sobre sua carreira como diretor de teatro de bonecos, e sim, sobre a sua formação e as suas descobertas sobre a linguagem do teatro de bonecos a partir da sua poética. A linguagem vocal no teatro de bonecos foi um dilema que possibilitou que ele descobrisse uma poética própria. (OBRAZTSOV, 1950, p. 194).

Esse dilema da voz em Obraztsov traz pontos muito importantes para se pensar a voz no Teatro de Animação: **1.** ele tem a preocupação de desenvolver uma pesquisa da relação voz/boneco explorando diversas possibilidades – canto, textos: diálogos e narração - e reflete também sobre o boneco tradicional *Petrushka* e a sua voz; **2.** o seu dilema revela, ainda que não explicitamente,

um embate entre o teatro profissional versus o teatro popular, que perpassa a questão da “profissionalização”, que significa dar um status e reconhecimento a uma profissão considerada até então menor na antiga Rússia e, que torna visível um nó crucial na relação entre “cultura alta” e “cultura baixa”; nó este que perpassa um pensamento Europeu recorrente etnocêntrico (e que também ocorreu no Brasil) de discriminação do teatro de boneco tradicional, de origem popular, no qual a voz é de suma importância; 3. as conclusões as quais ele chega sobre a voz de seus bonecos são relevantes para se pensar as relações poéticas estabelecidas entre voz e boneco, as quais, na sua poética, a voz floresce na terceira pessoa – na narração e no canto, enquanto em *Petrushka*, a voz acontece na primeira pessoa, distorcida, com um estilo desenvolvido dentro de uma tradição. Essa tradição, embora Obraztsov não chegue a elaborar o que ela abarca, é rica de *formulae*<sup>12</sup> – estruturas textuais de repetição ou paralelismo presentes na oralidade –, é centrada num jogo com a língua – a sua musicalidade, os seus ritmos – e com os sons não verbais.

A questão do uso da voz no teatro de bonecos de Obraztsov certamente é um elemento de conflito e de definição da sua poética, a que se refere como “um rubicão de dificuldades” que ele tem que ultrapassar (OBRAZTSOV, 1950, p. 194) – conflito este que teve origem na importância da voz para a cena teatral russa dessa época. Um teatro que se tornou referência mundial em termos de encenação, atuação e pedagogia, sobretudo no que se refere à obra de Stanislávski. Um teatro centrado na atuação de textos dramáticos, o “teatro russo alto” dos séculos XIX e XX, distinto do teatro popular, considerado então uma linguagem “baixa”.

Apresentado nas ruas e nas feiras russas, o teatro de bonecos tradicional russo *Petrushka*, foi muito popular entre os anos de 1830 e 1930 (KELLY, 1990, p. 1). Embora tenha inspirado tradições de

---

<sup>12</sup> Ver estudiosos da oralidade como por exemplo Paul Zumthor (1984, p. 172) ou Albert B. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard, University Press, 1960.

“teatro alto”, como por exemplo o ballet de Benois-Stravinsky, na realidade, a elite russa letrada olhava com desdém a cultura popular e as suas formas de diversão, entre as quais *Petrushka* atraía multidões, sendo apreciado pela população pobre e iletrada (KELLY, 1990, p. 2, 140). No seu estudo sobre *Petrushka* (1990, p.2), a pesquisadora inglesa Catriona Kelly afirma que:

Ao longo dos séculos XIX e XX, o teatro russo alto, com pouquíssimas exceções, se esforçou para dissociar-se das formas de entretenimento popular [...] é impossível entender o drama russo se essa luta pela dissociação não é levada em consideração. (KELLY, 1990, p. 2, trad. minha)<sup>13</sup>.

Ou seja, segundo ela, é preciso ter-se consciência dessa dissociação realizada nesse período entre “cultura popular” e “cultura alta” para que se possa realmente entender o teatro dramático russo, que se inscreve na tradição literária de grandes autores russos. Mais adiante ela vai acrescentar que “esse desprezo ou indiferença pelo teatro popular russo era muito enraizado” (KELLY, 1990, p. 3, trad. minha)<sup>14</sup>, indiferença essa, presente inclusive em artistas e estudiosos que pesquisaram a cultura popular, como por exemplo Vsévolod Meierhold (1874-1940) e Mikhail Bakhtin (1895-1975), mas que não se interessaram pela cultura popular russa. O diretor teatral e pedagogo Meierhold se inspirou nas tradições medievais e renascentistas italianas e francesas, e Bakhtin, profundo estudioso das feiras populares europeias, teria inclusive afirmado que na Rússia a tradição das feiras e carnavais populares não teria se desenvolvido como na Itália, na França e na Alemanha. (KELLY, 1990, p. 3, 147).

Essa questão da dissociação do teatro dramático russo das

<sup>13</sup> "[T]hroughout the nineteenth and twentieth centuries Russian high theatre, with very few exceptions, has striven to dissociate itself from popular entertainment [...] It is impossible to understand Russian drama if this struggle for dissociation is not taken into account."

<sup>14</sup> "I then discovered that this contempt for or indifference to Russian popular theater was very deep-rooted."

formas populares é importante para que se possa entender o dilema de Obraztsov, que leva anos em aceitar-se bonequeiro e que labora para que o seu teatro de bonecos pudesse incluir o texto dramático.

No seu livro, *Minha Profissão*, Obraztsov dá primazia ao reconhecimento artístico da sua profissão de bonequeiro. Ele procura dar uma justificativa intelectual artística à forma de teatro de bonecos que ele havia desenvolvido, buscando identificar uma especificidade dessa linguagem artística espetacular, que pudesse dar um lugar de status a altura de outras linguagens cênicas. Diz ele:

A questão mais importante para a minha profissão: [é] a questão do lugar que ocupa o teatro de bonecos entre as outras formas e tipos de arte relacionados ao espetáculo, a questão da arte dos bonecos como uma arma teatral especial, muito acertada e eficaz. (OBRAZTSOV, 1950, p. 270, trad. minha)<sup>15</sup>.

Mas qual seria esta especificidade da arte dos bonecos, essa arma teatral especial, acertada e eficaz? E como a voz estaria relacionada a esta especificidade?

A partir de 1919, Obraztsov se apresenta com seus bonecos em cenas humorísticas cantadas. Em 1923, lhe é comissionada uma cena com o velho *Petrushka* russo para fazer uma apresentação informal num semiconcerto humorístico. (OBRAZTSOV, 1950, p. 103).

Obraztsov, que só havia visto uma vez um espetáculo de *Petrushka* no pátio de sua casa na sua infância<sup>16</sup>, decide que queria fazer uma encenação fidedigna à tradição. Ele queria “que o texto fosse autêntico, o mesmo que havia sido transmitido de geração em geração e interpretado pelos cômicos itinerantes de antigamente que iam de pátio em pátio com o seu *Petrushka*.” (OBRAZTSOV, 1950,

<sup>15</sup> "La cuestión más esencial para mi profesión: la cuestión del lugar que ocupa el teatro de muñecos entre los demás tipos y formas de arte relacionados con los espectáculos, la cuestión del arte de los muñecos como un arma teatral especial, muy acertado y eficaz."

<sup>16</sup> A data provável deste episódio é que tenha ocorrido antes ou por volta de 1910 visto que ocorre na sua infância e ele nasceu em 1901. Ele também relata ter tido um boneco de luva quando tinha 7 anos, 1908, com o qual brincava com as pessoas (Obraztsov, 1950, p. 92).

p. 105, trad. minha)<sup>17</sup>. Mas Obraztsov não sabe onde encontrar um bonequeiro de *Petrushka*, visto que haviam sido banidos de Moscou. No relato do espetáculo que assistiu na sua infância, diz que este havia sido interrompido pela polícia que enxotou os artistas para o horror dos espectadores. Ele se lembra do espetáculo ser alegre e brincalhão. E se recorda também da voz peculiar de *Petrushka*: “tinha uma voz muito aguda, sobre-humana, e que com essa vozinha gritava graciosamente.” (OBRAZTSOV, 1950, p. 105, trad. minha)<sup>18</sup>.

Porém, são poucos os detalhes retidos pela sua memória para poder fazer uma cena autêntica de *Petrushka*. Obraztsov encontra um texto completo e ilustrado do *Petrushka* popular num pequeno livro. Pelas ilustrações ele confecciona o boneco, memoriza o texto e ensaia a cena. Contrata um tocador de organillo, uma espécie de órgão portátil tocado por um organillero, figura esta que tradicionalmente acompanhava as cenas de *Petrushka*, e que servia muitas vezes como um interlocutor nas cenas. Para que a apresentação comissionada de *Petrushka* ficasse completa, só faltava a Obraztsov um biombo dobrável e leve como o dos animadores de *Petrushka*. Para realizá-lo, ele pede ajuda ao diretor do museu de brinquedos, que recomenda o único homem que poderia ensiná-lo a construir um biombo para as apresentações: Iván Afínoguénovich Záitsev, um artista de teatro de feira e de circo. (OBRAZTSOV, 1950, p. 106-107).

Obraztsov procura Záitsev inicialmente para que este o ensinasse a fazer o biombo, mas descobre um bonequeiro de *Petrushka* fantástico. Entre os dois nasce uma amizade, e anos mais tarde, quando Obraztsov se torna diretor do Teatro Central de Bonecos, ele o convida e à sua companheira Ana Dmítrievna, também artista

---

<sup>17</sup> "Que el texto fuera auténtico, el mismo que se había ido transmitiendo de generación en generación y que interpretaban antaño los cómicos de la legua yendo de patio en patio con su *Petrushka*."

<sup>18</sup> "(Recuerdo) que *Petrushka* tenía una voz muy fina, sobrehumana, y que con esa vozecilla chillaba graciosamente."

de feira, para fazer parte da sua companhia. Obratsov (1950, p.116) descreve que Záitsev “atuava com perfeição, com verdadeira arte, com os ‘Petrushkas’, [...] também manejava magnificamente as marionetes”<sup>19</sup> e conhecia todos os gêneros circenses. Havia começado a atuar profissionalmente no circo com sete anos, tendo sido entre outras coisas: boneco de borracha, acrobata, engolidor de facas, prestidigitador, palhaço e ventríloquo.

No primeiro encontro de Obratsov com Záitsev, quando este lhe mostra como confeccionar o biombo, Obratsov pede uma demonstração da voz agudíssima de Petrushka. Záitsev pega uma lingueta<sup>20</sup> de prata que estava embrulhada num pacote de papel pequeno, guardado dentro de uma caixa. Diz ele:

Era uma pequena “lingueta” de prata, feita de duas lâminas com fita finíssima no meio. Záitsev colocou a lingueta na boca, moveu os lábios, pelo visto para colocá-la o mais dentro possível, e depois disse de repente com a voz aguda de Petrushka: ‘Estou morrrrenndo!’ Ana Dmítievna perguntou de volta: ‘Morres?’, e a voz confirmou: ‘Estou morrrrenndo’... ‘- E onde está a tua morte, Petrushka?’ ‘- Cavando batatas do outro lado da Porta do Tver<sup>21</sup>’ - e a voz riu com alegria, como só sabe rir Petrushka. Era o mesmo texto que eu havia aprendido no pequeno livro de Sitin<sup>22</sup>, porém nos lábios de Záitsev resultava vivo, verdadeiro. Recordei-me da apresentação de Petrushka que havia visto no pátio, que o tocador de organillo repetia a pergunta e compreendi que isso era imprescindível, já que a voz

<sup>19</sup> “*Actuaba a la perfección, con verdadero arte, con los ‘Petrushkas’, [...] manejaba también magnificamente las marionetas.*”

<sup>20</sup> A lingueta é uma espécie de apito que modifica a voz, também conhecida como piveta, swazzle, pratique ou apito. Muitos são os lugares em que se encontram registros históricos e etnográficos de uso de modificadores de voz em formas de teatro de bonecos tradicionais: Europa, Ásia, África e Oriente Médio. Tradicionalmente, a lingueta é usada para a emissão da voz de *Petrushka*, o boneco principal do teatro de bonecos tradicional russo, que dá nome também ao espetáculo.

<sup>21</sup> Tver foi uma grande capital de um reino medieval. A sua dinastia acabou perdendo para a dinastia de Moscou na supremacia do Império Russo. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Tver>, acessado em 21/06/2018 às 21.32h).

<sup>22</sup> Acredito que Sitin se refira à maior editora da Rússia pré-revolucionária.

estrilada de Petrushka às vezes é ininteligível e a pergunta do tocador de organillo ajuda a compreender suas palavras. A água da chaleira começou a ferver num pequeno forninho, e Ana Dmítrievna correu para retirá-la. Iván Afinoguénovich, mudando habilmente o lugar da lingueta, continuou o diálogo consigo mesmo, algumas vezes com a voz de Petrushka e outras perguntando-lhe com sua própria voz. (OBRAZTSOV, 1950, p. 108-109, trad. minha)<sup>23</sup>.

Obraztsov sai desconcertado desse encontro, sentindo-se inepto diante de tamanha maestria. Ele realiza a sua apresentação de *Petrushka* que é um fracasso sem que consiga tirar nem mesmo um sorriso de seu público, embora houvesse utilizado o mesmo texto que havia visto Záitsev encenar. Obraztsov não relata se usou ou não uma lingueta, mas provavelmente não o fez<sup>24</sup>. Ele se pergunta se não lhe faltavam dotes artísticos como os de Záitsev, visto que os bonecos nas mãos deste eram vivos e engraçados, enquanto nas suas mãos, de Obraztsov, haviam se tornado enfadonhos, sem vida e sem graça. Todavia, este é o seu primeiro fracasso mas é também a primeira vez que ele decide usar um texto. Até a sua apresentação com Petrushka, os seus bonecos anteriores, que haviam sido um sucesso, eram apresentados em números humorísticos cantados.

Quando Obraztsov começa a fazer teatro de bonecos profissionalmente, a sua experiência como ator dramático do ponto de vista ético e estético era perpassada pelas ideias de Stanislávski. Os componentes do texto dramático e de como interpretá-lo, são elementos fundamentais determinantes na

<sup>23</sup> "Era una pequeña 'lengüeta' de plata, hecha de dos láminas con una finísima cinta en medio. Záitsev metióse la lengüeta en la boca, movió los labios, por lo visto para colocarla lo más dentro posible, y después dijo de pronto con la voz aguda de Petrushka: "Me muerro!"

<sup>24</sup> Em nenhum trecho de seu texto, Obraztsov diz ter pegado a lingueta emprestada, ou de ter usado uma na sua cena. Como vemos no texto, a lingueta era um objeto 'precioso', guardado com muito carinho, e certamente não fácil de adquirir. O uso da lingueta também requer um treino e uma maestria e é preciso tempo para o seu aprendizado. O fato de não ter uma lingueta para a voz de Petrushka faz com que a vocalidade seja completamente diferente. (OBRAZTSOV, 1950, p. 109).

encenação. Cantar usando o ‘sistema’ de Stanislávski faz parte do seu aprendizado como ator melodramático. (OBRAZTSOV, 1950, p. 41). E é devido à influência das ideias de Stanislavski e da sua formação como ator dramático, que, num segundo momento, Obraztsov vê a necessidade de se confrontar com o texto no teatro de bonecos. Ele decide abandonar a forma cantada melodramática e passar à representação de diálogos de cenas curtas com uma estrutura dramática. (OBRAZTSOV, 1950, p. 121). Ao usar um material literário para a criação de cenas ao invés de ilustrar canções, ele acreditava que ampliaria as possibilidades de ação. (OBRAZTSOV, 1950, p. 122). Inicialmente, o processo de inclusão do texto se torna um elemento frustrante para ele, mas ao longo do percurso, as suas falhas lhe permitem realizar descobertas sobre a sua poética dentro da linguagem:

Bastava que aparecessem os protagonistas [os bonecos] das minhas obras, quer dizer, bastava que começassem a falar, para que tudo resultasse absurdo e tedioso. E apesar de o assunto ser divertido e as palavras graciosas, os bonecos atuavam sem nenhuma graça e, o que é fundamental, inorganicamente.

Mas se este mesmo texto – ainda que não fosse de um gosto muito refinado – não o tivessem apresentado bonecos, mas sim pessoas, [este] teria um resultado mais cômico e interessante.

Por conseguinte, os bonecos, longe de aumentar a graça do texto, a diminuía. Por que, então, atuar com eles?

Parecia ser uma via sem saída incompreensível para mim. Havia renunciado à encenação de canções porque pensava que estas reduzissem a possibilidade dos bonecos; porém quando estes tentavam representar com um argumento de estrutura dramática, suas possibilidades se reduziam ainda mais e era precisamente nos diálogos que a minha impotência se tornava mais evidente. Os bonecos se recusavam a falar. (OBRAZTSOV, 1950, p. 122, trad. minha)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> "Bastaba que aparecieran los protagonistas de mis obras, mejor dicho, bastaba que empezaran a hablar, para que todo resultara absurdo y aburrido. Y a pesar de que el argumento era divertido y las palabras graciosas, los muñecos actuaban sin ninguna gracia

O que havia começado como uma brincadeira, números cômicos de variedade, vai se transformando, e ele procura expandir essa forma expressiva, que a princípio lhe parecia ser por meio da criação de diálogos dramáticos, a partir de um texto literário. Ele tenta abandonar as cenas cantadas e fazer o boneco falar. Mas não funciona. A junção do texto com o boneco, principalmente no que diz respeito ao diálogo, torna a cena desinteressante, inclusive desqualificando a arte do boneco. Ele até se pergunta o porquê de usar bonecos, quando o texto encenado com atores é muito mais interessante. Seria esta uma forma expressiva que valeria a pena perseguir, visto que inapta aos textos? Certamente Obraztsov viveu em algum momento um conflito sobre o status de um fazer cênico que não se prestava ao texto dramático literário e, portanto, implicitamente, era considerada uma “arte menor” segundo as normas padrão de uma mentalidade textocentrista de um ‘teatro alto’.

Todavia, no seu dilema reside também o potencial da linguagem de bonecos. “Os bonecos se recusavam a falar”, se recusavam a ser serviçais de uma linguagem centrada na voz semântica. Uma linguagem que existe somente nas constrições da ordem semântica e que não acompanha a poética dos seus bonecos. E ao se recusarem a se submeter ao império da voz semântica, desprovida da materialidade sonora que requerem os bonecos, abre-se a riqueza intrínseca de uma linguagem que é rebelde à racionalidade logocêntrica. Uma linguagem portadora de uma lógica própria, certamente não aristotélica, e que é elemento

---

<sup>25</sup> y, lo que es fundamental, inorgánicamente.

*Pero si ese mismo texto – aunque no fuera de un gusto muy exquisito – lo hubieran representado no muñecos, sino personas, habría resultado más cómico e interesante.*

*Por consiguiente, los muñecos, lejos de aumentar la gracia del texto, la disminuían. ¿Para qué, entonces, actuar con ellos?*

*Aparecía así un callejón sin salida incomprendible para mí. Había renunciado a la escenificación de romanzas porque pensaba que con ello reducía las posibilidades de los muñecos; pero en cuanto estos intentaban representar un argumento de estructura dramática, sus posibilidades se reducían más todavía y era precisamente en los diálogos donde mi impotencia se hacía más evidente. Los muñecos se negaban a hablar."*

revocalizador da voz. No caso dos bonecos de Obraztsov, é uma linguagem que se expressa por meio do canto e da narração. No caso do *Petrushka* de Záitsev, a vocalização está presente por meio de um jogo musical com a língua – seja com a sonoridade como com o seu conteúdo – que cria equivalência à forma e ao movimento do boneco, mas que Obraztsov não soube recriar na sua apresentação de *Petrushka*. E que o faz perceber que aquela não é a sua poética.

Obraztsov compreende porque os seus bonecos não querem falar. Eles não têm voz. A voz é do ator-manipulador Obraztsov, e os seus bonecos podem existir acompanhados do cantor-narrador, fazendo confluír memória e presença na atuação; a voz que narra olhando ao passado e os bonecos que atuam no presente:

Por que [os bonecos se recusavam a falar]?

Ao que parece, porque, até então, meus bonecos não haviam pronunciado uma só palavra por si mesmos, [...]. A minha voz não pertencia aos bonecos. Continuava sendo sempre a minha própria voz.

[...] O texto [cantado] está no pretérito, fala de algo que já se passou, e os bonecos interpretam no presente este pretérito.

A qual boneco pertencem, neste caso, o texto e a voz? A nenhum! A voz pertence a mim, cantor, narrador, mas os bonecos calam.

Precisamente por isto, quando cantava *Minútochka* ou *Recordo o dia*, desaparecia o problema da coincidência da voz com o boneco.

Como é natural, a voz era equivalente ao boneco quanto ao ritmo e, em parte, quanto ao timbre, mas não pretendia em absoluto converter-se na voz do boneco.

Em compensação, nos relatos encenados que fiz, a voz pretendia justamente isto, e tudo resultava difícil ao extremo.

<sup>26</sup> "¿Por qué?

*Al parecer, porque, hasta entonces, mis muñecos no habían pronunciado una sola palabra en nombre propio, [...]. Mi voz no pertenecía a los muñecos. Seguía siendo siempre mi propia voz.*

*[...] El texto está en pretérito, habla de algo que ha sucedido ya, y los muñecos interpretan en presente ese pretérito.*

(OBRAZTSOV, 1950, p. 122-123, trad. minha)<sup>26</sup>.

A dicotomia entre voz e boneco para Obraztsov é elemento fundamental na definição da sua arte. No momento em que tenta juntar a voz ao boneco, surge o problema da inadequação de um ao outro devido à fenda existente entre os dois elementos. A peculiaridade dos bonecos se recusa a se submeter à linguagem textocêntrica dramática. E é só quando percebe uma independência dessa forma artística quanto ao texto, que ele reconhece o valor intrínseco da arte dos bonecos, valorizando-a “como uma arma teatral especial” (OBRAZTSOV, 1950, p. 270).

Esta procura de um repertório dramático para as suas encenações é determinada pelas suas vivências e anseios poéticos. Ao deparar-se com outros bonequeiros, seja Záitsev ou os Efímovs na antiga URSS, seja Josef Skupa na Tchecoslováquia ou Remo Buffano nos EUA, Obraztsov confronta a sua linguagem com a deles dentro do universo do boneco, e percebe que nele “vivía já de uma maneira inconsciente, mas pelo visto, bastante enraizada, a percepção pessoal dos bonecos”. (OBRAZTSOV, 1950, p. 150)<sup>27</sup>. A percepção de uma poética própria.

Obraztsov (1950, p. 126) “seguia sonhando em criar verdadeiras cenas de estrutura dramática”, e com tal questão em mente se aproxima dos Efímovs em busca de respostas. Os Efímovs eram uma companhia de bonecos familiar, composta de marido e mulher, ele escultor e ela pintora. Embora, tenha saído enriquecido

---

<sup>26</sup> *¿A qué muñeco pertenecen, en ese caso, el texto y la voz? ¿A ninguno! La voz me pertenece a mí, cantante, narrador, pero los muñecos callan.*

*Precisamente por eso, cuando cantaba Minútochka o Recuerdo el día, desaparecía el problema de la coincidencia de la voz con el muñeco.*

*Como es natural, la voz se conmensuraba con el muñeco por el ritmo y, en parte, por el timbre, pero no pretendía en absoluto convertirse en la voz del muñeco.*

*En cambio, en los relatos escenificados que utilicé, la voz pretendía precisamente eso, y todo resultaba difícil en extremo."*

<sup>27</sup> *"Vivía ya de una manera inconsciente, pero, por lo visto, bastante arraigada, la percepción personal de los muñecos."*

deste encontro, Obraztsov sai decepcionado no que diz respeito às suas inquietações artísticas. “Por desgraça,” diz ele, “na casa dos Efímov não pude encontrar resposta à pergunta fundamental que me torturava: o repertório.” (OBRAZTSOV, 1950, p. 128-129). Todavia, ele parece intuir um caminho poético que está relacionado à sua história, ao seu passado musical e teatral, de como ele se inicia na arte dos bonecos por meio da brincadeira e das constrições logísticas estruturais que lhe são impostas, que determinam que ele atue sozinho com seus bonecos e seja bem despojado de cenários. (OBRAZTSOV, 1950, p. 129).

No que diz respeito à voz dos seus bonecos, Obraztsov segue com os seus experimentos. Ao comparar a sua tentativa de uso de diálogo com os bonecos, com os diálogos desenvolvido por Záitsev com *Petrushka*, Obraztsov percebe verdades artísticas diferentes, poéticas distintas, e acaba por concluir que a voz usada com os seus bonecos deveria ser narrada. Ao falar das dificuldades em se usar a voz em diálogos encenados, ele diz que se via

obrigado a saltar de um boneco a outro com a voz, interpretando ora a ‘dama’, ora o ‘velho’.

Mas e Záitsev? Ele sozinho representava em nome de muitos bonecos toda uma série de cenas. Por que o seu resultado era bom? [...]

O quê da questão residia, pelo visto, em que Záitsev ao representar cenas com *Petrushka*, empregava duas vozes completamente distintas. Quando falava em nome de *Petrushka* o fazia com a lingueta, quer dizer, com uma voz que não era a sua (ao falar com a lingueta não funcionavam as cordas vocais); quando falava em nome de outros personagens, Záitsev o fazia com sua própria voz, mas esses personagens não falavam entre si. Limitavam-se a replicar a *Petrushka*, através do qual soavam sempre duas vozes de timbre completamente distintos: de timbre ‘humano’, que pertencia ao cigano, ao médico ou ao guarda municipal, e o de timbre ‘não humano’, pertencente a *Petrushka*.

[...] Sim, Záitsev não pretendia, com efeito, aparentar que sua voz pertencesse ao boneco. Em todo caso, ao falar pelo guarda municipal, pelo médico alemão ou pelo cigano,

não variava quase o timbre da sua voz e se limitava a dar-lhes um leve sotaque. Quem sabe de modo inconsciente, simplesmente pela força da tradição do estilo, na própria entonação de Záitsev havia algo de terceira pessoa, quer dizer, algo parecido com a entonação do narrador ou com a do declamador de concerto.

[...] um bom declamador, um bom narrador, não modifica totalmente a sua voz. Não passa a um falsete completo, imitando a uma mulher ou a uma criança, mas se limita a dar um matiz à sua voz, segue sendo um declamador e não se converte em ventríloquo.

[...] Se eu, ao encenar os relatos não os tivesse convertido em diálogos concretos e os tivesse deixado na terceira pessoa, semelhantes 'relatos com bonecos' não teriam se diferenciado em nada, no fundo, das 'canções com bonecos' e quem sabe tivessem um resultado gracioso.

[...] Sofri uma derrota na encenação dos relatos, mas não renunciei ao desejo de basear a ação dos bonecos na conversação. (OBRAZTSOV, 1950, p. 124-125, trad. minha)<sup>28</sup>.

Ao realizar diálogos em cena, Obratzsov relata uma dificuldade de interpretar diferentes vozes para os diferentes bonecos. E se pergunta por que Záitsev conseguia criar cenas divertidas com vozes para os diversos bonecos. Ele aponta diversos elementos que caracterizam a sua vocalidade. Záitsev empregava dois timbres: um

<sup>28</sup> "Veía-me obligado a saltar de un muñeco a otro con la voz, interpretando ora a la 'dama', ora al 'viejo'."

¿Pero y Záitsev? El solo representaba en nombre de muchos muñecos toda una serie de escenas. ¿Por qué le resultaba bien? [...]

El quid de la cuestión residía, por lo visto, en que Záitsev al representar escenas con Petrushka, empleaba dos voces completamente distintas. Cuando hablaba en nombre de Petrushka lo hacía con la lengüeta, es decir, con una voz que no era la suya (al hablar con la lengüeta no funcionan las cuerdas vocales); cuando hablaba en nombre de otros personajes, Záitsev lo hacía con su propia voz, pero esos personajes no hablaban entre sí. Se limitaban a replicar a Petrushka, por lo cual sonaban siempre dos voces de timbre completamente distintos: de timbre 'humano', que pertenecía al gitano, al médico o al guardia municipal, y de timbre 'no humano', perteneciente a Petrushka.

[...] Sí, Záitsev no pretendía, en efecto, aparentar que su voz pertenecía al muñeco. En todo caso, al hablar en nombre del guardia municipal, del médico alemán o del gitano, no variaba casi el timbre de su voz y se limitaba a darle un ligero acento. Quizá de

timbre não humano para *Petrushka* com a lingueta, e um timbre humano para os demais personagens tipificados. Os personagens humanos não dialogam entre si, respondendo somente a *Petrushka*, que é mais um elemento que não reproduz um diálogo realista. Obraztsov reconhece que há uma entonação na voz de Záitsev que pertence a uma tradição do estilo. Eu acrescentaria que não é só uma questão de timbre, mas de ritmo, de modificações sonoras, de toda uma musicalidade que a meu ver é o jogo musical da língua presente na fala dos bonecos. Obraztsov percebe essas vozes como pertencentes a uma tradição e ainda que ele esteja querendo aproximar a sua poética narrativa, na terceira pessoa, da poética de Záitsev, estas duas abordagens criam vocalidades distintas. No entanto, como ele mesmo ressalta, ambas vocalidades pertencem às leis do convencional. E diz que ele

deveria [...] ter sido mais atento e prudente com o “boneco falante”, percebendo as leis do convencional. Quem sabe eu teria compreendido então que não se trata somente da voz, mas até as emoções do ator devem comensurar-se ao boneco. (OBRAZTSOV, 1950, p. 125, trad. minha)<sup>29</sup>.

Tanto as canções usadas por Obraztsov como vocalidade para os seus bonecos, como a cenas dialogadas do *Petrushka* de Záitsev

---

<sup>28</sup> *modo inconsciente, simplemente por la fuerza de la tradición del estilo, en la propia entonación de Záitsev había algo de tercera persona, es decir, algo parecido a la entonación del narrador o declamador de concierto.*

*[...] un buen declamador, un buen narrador, no modifica su voz totalmente. No pasa a un falsete completo, imitando a una mujer o a un niño, sino que se limita a dar un matiz a su voz, sigue siendo un declamador y no se convierte en un ventrílocuo.*

*[...] Si yo, al escenificar los relatos no los hubiera convertido en diálogos concretos y los hubiese dejado en tercera persona, semejantes ‘relatos con muñecos’ no se habrían diferenciado en nada, en el fondo, de las ‘romanzas con muñecos’ y quién sabe si hubiera salido airoso.*

*[...] Sufrí una derrota en la escenificación de relatos, pero no renuncie al deseo de basar la acción de los muñecos en la conversación”.*

<sup>29</sup> *“debería [...] haber sido más atento y prudente con el “muñeco parlante”, percibiendo las leyes de lo convencional. Quizá hubiera comprendido entonces que no se trata solamente de la voz sino de que hasta las emociones del actor deben conmensurarse con el muñeco.”*

estão dentro do que ele chama de leis do convencional, adequando-se proporcionalmente à convenção do boneco. Tanto as músicas de Obratzsov como a vocalidade de Záitsev intensificam de modo distintos a forma convencional da musicalidade subjacente à língua falada, adequando-se a forma convencional dos respectivos bonecos. Certamente uma especificidade do teatro de bonecos.

Tentando usar o diálogo em cena, Obratzsov faz um número para um de seus bonecos. Ainda que em forma de diálogo, a cena se trata na realidade de um monólogo humorístico de um boneco que responde às perguntas de outro boneco impessoal. (OBRAZTSOV, 1950, p. 126). Embora contente com o resultado desse número, ele não considera estas pequenas cenas significativas de um repertório dramático e num determinado momento decide renunciar completamente à voz, usando a pantomima:

Depois da minha derrota na encenação de relatos, e tratando de transformar o argumento literário em diálogo, tornei a dar uma virada brusca: renunciei a todo diálogo e passei ao argumento puramente 'físico', quer dizer, à pantomima. (OBRAZTSOV, 1950, p. 130, trad. minha)<sup>30</sup>.

Depois de muitas batalhas tentando fazer o boneco falar, Obratzsov chega à conclusão de que a arte do boneco reside no movimento. Sem descartar a possibilidade do uso de texto, ele o coloca em segundo plano:

O boneco foi criado justamente para mover-se. Só o movimento lhe dá vida e só nas características dos seus movimentos surge o que denominamos de comportamento. E no comportamento, no comportamento físico do boneco nasce sua imagem. Naturalmente, o texto (se há um) também é de enorme importância, mas quando as palavras que pronuncia o boneco não se materializam

---

<sup>30</sup> "Después de mi derrota en la escenificación de relatos, y tratando de rehuir el argumento literario 'dialogado', volví a dar un brusco viraje: renuncié a todo diálogo y pasé al argumento puramente 'físico', es decir, a la pantomima."

nos seus gestos, elas se afastam dele e pendem no ar. O gesto e o movimento podem existir sem a palavra, mas a palavra sem o gesto é impossível, como regra geral, e em todo papel e mais ainda num papel interpretado por um boneco. (OBRAZTSOV, 1950, p. 131, trad. minha)<sup>31</sup>.

Esta é certamente uma reviravolta no pensamento de Obraztsov em relação ao uso da voz. Enquanto, num primeiro momento, ele chega a considerar a possibilidade de descartar a arte do boneco por ser inadequado ao texto dramático, num segundo momento, ele se desfaz do texto em função do movimento do boneco. Buscando a essência do boneco, Obraztsov acaba por desenvolver cenas para o que ele chama de mãos-atores. Ele cria cenas só para as duas mãos, assim como cenas em que tenta capturar a essência do boneco, a qual, segundo ele, são mão e cabeça.

Mais adiante, acaba por retomar o uso da voz com um texto, mas para ele está claro que a voz dos seus bonecos precisa ser narrada ou ter um véu de narração mesmo nos diálogos ou ser cantada:

O nascimento de um novo número é sempre agradável; mas a realização deste número foi ainda mais agradável porque nele consegui encenar não uma obra vocal, mas sim uma obra literária recitável [a fábula de Mijalkov A lebre bêbada]; quer dizer, consegui aquilo que, [...], havia representado para mim um completo fracasso no período do teatro familiar. Congratulei-me ainda mais porque esta obra literária era uma fábula na qual a exposição tinha formas variadas: algumas vezes está na terceira pessoa (como o autor), outras na primeira pessoa (como um dos personagens) e outras se transforma em diálogo. E foi justamente o diálogo que apresentou para mim dificuldades

---

<sup>31</sup> "El muñeco ha sido creado precisamente para moverse. Sólo el movimiento le da vida y sólo en el carácter de su movimiento surge lo que denominamos conducta. Y en la conducta, en la conducta física del muñeco, nace su imagen. Naturalmente, el texto (si lo hay) tiene también enorme importancia, pero cuando las palabras que pronuncia el muñeco no se materializan en sus ademanes, se apartan de él y penden en el aire. El ademán y el movimiento pueden existir sin la palabra, pero la palabra sin el ademán es imposible, como regla general, en todo papel y más aún en un papel interpretado por un muñeco."

insuperáveis em outras épocas.

O que me ajudou a cruzar o rubicão dessas dificuldades foi que não diferenciei por completo a voz dos personagens, quer dizer, falar pela lebre com voz 'de lebre' e pelo leão com voz 'de leão'. Durante todo o número conservo a sensação do narrador de uma fábula, quer dizer, a sensação de terceira pessoa, inclusive quando alguma passagem da fábula é puro diálogo. (OBRAZTISOV, 1950, p. 193-194)<sup>32</sup>.

O labor de Obraztsov com a voz é interessante do ponto de vista das relações entre teatro dramático e o seu teatro de bonecos. Enquanto no teatro de atores a voz se expressava na primeira pessoa, no seu teatro de bonecos passa a ser usada na terceira pessoa; do diálogo se passa à narração. Ele descobre elementos presentes no uso da voz na arte do boneco, a partir de uma poética pessoal, que mais tarde serão explorados no teatro de atores como, por exemplo, na atuação da narrativa épica de Bertold Brecht. É importante ressaltar que ele percebe que a voz com o uso de modificadores feita pelo bonequeiro Záitsev, no teatro de bonecos tradicional russo *Petrushka*, funciona, mas é diferente da estrutura de diálogo de um texto dramático. Tem as suas leis de deformações vocais, uso de repetições e diversos outros elementos. Reconhece que a sua poética é diferente da de Záitsev e de outros artistas e, portanto, a voz na animação feita por Záitsev não funciona para as suas encenações.

---

<sup>32</sup> "El nacimiento de un nuevo número es siempre agradable; pero este número me resultaba agradable, además, porque en él logré escenificar no una obra vocal, sino una obra literaria recitable [a fábula de Mijalkov *La liebre borracha*]; es decir, logré lo que, como recordarán, había representado para mí un completo fracaso en el período del teatro familiar. Me congratulé más aún de ello porque esa obra literaria era una fábula en la que la exposición tiene distintas formas: unas veces se hace en tercera persona (en nombre del autor), otras en primera persona (en nombre de uno de los personajes) y otras se convierte en diálogo. Y precisamente el diálogo presentó para mí en otros tiempos dificultades insuperables. Y me ayudó a cruzar el rubicón de esas dificultades la circunstancia de que no traté de diferenciar por completo la voz de los personajes y de hablar en nombre de la Liebre con voz 'de liebre' y en nombre de León con voz 'de león'. Durante todo el número conservo la sensación del narrador de una fábula, es decir, la sensación de tercera persona, incluso cuando la fábula se convierte en algún pasaje en puro diálogo."

A investigação persistente da voz no teatro de bonecos realizada nos primeiros anos de Obraztsov, de tentativas e erros, o leva a um modo de apresentação e não de interpretação quanto ao uso da voz. Para ele, são os bonecos que se recusam a falar, ou seja, é uma poética do boneco que o leva a uma encenação que se recusa a interpretar; a sua voz apresenta o boneco por meio de uma narração que é muitas vezes cantada. Tal aceção estética é um elemento fundamental da cena teatral renovadora do século XX.

Em 1880, Louis Duranty no seu livro *Teatro de Marionetes*, já percebia a importância da relação entre movimento e voz ao perceber a conexão entre o falar e o fazer, um dimensionar a matéria-conteúdo vocal a uma matéria-conteúdo de ação. “Mas qual é a língua dos bonecos?” perguntou-se ele. “Mas quais são as línguas dos bonecos? Quais são as vozes do bonecos? Quais são as suas vocalizações?” Pergunto eu. Certamente não são as mesmas para os bonecos de Obraztsov e os *Petrushkas* de Záitsev. Esses bonecos requerem vozes distintas que sejam equivalentes as suas poéticas.

Um dos nós da questão encontra-se nas estruturas linguísticas: oralidade versus literacia. *Petrushka* é de tradição oral e a sua forma poética é proveniente de estruturas presentes na oralidade, e numa oralidade desenvolvida a partir da musicalidade da língua oral, distinta da língua ‘cult’, que tem origem na escrita que privilegia o sentido. Obraztsov provém da tradição literária teatral baseada em textos dramáticos e da encenação de melodrama. Embora o “teatro alto” russo do final do século XIX, início do século XX tenha procurado se distanciar do teatro popular, a profissionalização do bonequeiro na antiga União Soviética inicialmente ocorre devido a esta imbricação com o “teatro alto”, que fazia parte da formação de Obraztsov, dando-lhe um reconhecimento artístico. O teatro de bonecos tradicional de *Petrushka* encarnado em Záitsev só vem a ser reconhecido num segundo momento, por meio de Obraztsov, e fica longe de ter o mesmo reconhecimento do teatro de bonecos de Obraztsov.

Em 1936, Záitsev é o primeiro bonequeiro a receber o título

de Artista Emérito da república, e Obratsov (1950, p. 117) o denomina como “o último moicano do teatro de feira popular.” Embora Obratsov tenha desenvolvido uma grande admiração pela arte de Záitsev, ele diz que este não consegue fazer parte da sua companhia porque a sua arte é tradicional e com uma forma muito acabada. Obratsov e a sua companhia ajudam a Záitsev a voltar a atuar dentro da sua estrutura de espetáculo tradicional de boneco, utilizando o seu biombo portátil leve e com bonecos feitos por ele mesmo e pela sua companheira.

Numa poética como a de Obratsov, a voz é muito importante com certos bonecos, mas por meio da música cantada, ou mesmo da narração, sempre na terceira pessoa. Com outros bonecos, no qual ele não busca a paródia, mas sim um lirismo, a cena é realizada com música, mas sem voz. Não chamo a isto de desvocalização porque certamente a voz não podia fazer parte dessas cenas de intensidade poética. Todavia, Obratsov, que muito influenciou a cena do Teatro de Animação na Europa e no continente americano, com a concisão de elementos e a sua densa carga poética influenciou muitos artistas nesta direção do boneco/movimento numa relação escultura/dança embalados por música.

Desvocalizações são bonecos que falam com vozes gravadas, congeladas; são bonecos que falam diálogos como se fossem seres de carne e osso, sem levar em conta questões de equivalência entre boneco e voz, e ficam chatíssimos e desinteressantes; são bonecos com vozes caricaturadas e não caracterizadas, que como diz Meschke (1988, p. 50), vozes infantiloides; são bonecos ou objetos que falam sem levar em conta a musicalidade da língua; são as supermarionetes de Craig, que acredita ser de origem divina e, portanto mudas, enquanto os seus descendentes, *Punch e Judy*<sup>33</sup>, esqueceram as suas origens e se transformaram em palhaços (CRAIG, 1977a, p. 51).

---

<sup>33</sup> *Punch e Judy* são dois bonecos tradicionais ingleses, o Sr. Punch e a sua esposa Sra. Judy, que dão nome ao espetáculo de teatro tradicional *Punch e Judy*.

A partir da segunda metade do século XX, o teatro de um modo geral viu o surgimento exponencial no número de espetáculos que não utilizam a voz. Em parte pelo desgaste da palavra em cena, em parte pelo desenvolvimento de diversas expressões artísticas que favoreciam o uso do movimento, privilegiando de um modo geral o sentido da visão. E dentro desse contexto, os espetáculos de Teatro de Animação que pesquisam a parte visual do espetáculo, de forma e movimento, são muitos, mas poucos são aqueles que se dedicam a pesquisar a voz nos seus aspectos formais, físicos e de conteúdo. É importante notar que me refiro a uma questão de tratamento da expressão artística. O número de espetáculos que utiliza a fala como portadora de sentido é grande, mas aqueles que pesquisam a voz são poucos. Na maior parte das vezes a voz serve de apoio à cena, ao texto, ou seja, ela aparece desprovida da sua musicalidade. A voz raramente é tratada artisticamente do mesmo modo que a forma ou o movimento do boneco-objeto.

A autobiografia de Obraztsov é rica e singular nas suas reflexões sobre as suas pesquisas artísticas vocais nas encenações com seus bonecos. No entanto, a sua obra ainda é pouco conhecida no Brasil. O seu percurso de pesquisa vocal é de um artista que busca uma verdade cênica, a ponto de se desfazer do texto dramático do “teatro alto” que lhe é tão precioso, em função do que eu chamo de uma vocalização da cena. Para ele, a voz em cena é a do ator que não cria uma voz para o boneco, não interpreta com o boneco, mas atua com o boneco, apresentando-o. Obraztsov deixa um legado que ajuda a pensar as relações poéticas voz/boneco, vocalizações e desvocalizações no Teatro de Animação.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. 2. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 1993 [1991].

\_\_\_\_\_. O inverso das coisas. In **Móin-móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 1, n° 1. O ator no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.

BROCHADO, Izabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) - Samuel Beckett School of Drama-Trinity, College University of Dublin, Irlanda, 2005.

CRAIG, Gordon. **The actor and the über-marionette**. The Mask, Volume 1, no. 2, April, 1908. In ROOD, Arnold (Ed.). Gordon Craig on Movement and Dance. New York: Dance Horizons, 1977a.

\_\_\_\_\_. **A note on marionettes by Adolf Furst**. The Mask, Volume II, nos. 4-6 October, 1909. In ROOD, Arnold (Ed.). Gordon Craig on Movement and Dance. New York: Dance Horizons, 1977b.

DURANTY, Louis. **Théâtre des marionnettes, Introduction**, Paris 1880. In Erulli, Brunella. Texte et “pratique” dans le théâtre de marionnettes. In FOURNEL, Paul (Ed.). Les Marionnettes. Paris : Bordas, 1995 [1982].

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **A voz no Teatro de Animação: artificialidade e síntese vocal**. Florianópolis, 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses: La Marionnette au XX**

**Siècle.** Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2008.

KELLY, Catriona. **Petrushka, the Russian carnival puppet theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MESCHKE, Michael. **Una estética para el teatro de títeres.** Tradução sueco-espanhol: Marina Torres de Uriz. Espanha: Unima, 1988.

OBRAZTSOV, Sergei. **Mi Profesión.** Tradução russo-espanhol: Isidro R. Mendieta. Moscou: Ediciones en lenguas extranjeras, [1950?].

OBRAZTSOV, Sergey Vladimirovich. In: **Encyclopædia Britannica**, Micropædia v. VII. 15th ed. USA: Encyclopædia Britannica, Inc., 1974, p. 464.

PROSCHAN, Frank. **Puppet Voices and Interlocutors: Language in Folk Puppetry.** In *The Journal of American Folklore*, Vol. 94, No. 374. Ohio: American Folklore Society, 1981.

TILLIS, Steve. **Toward an Aesthetics of the Puppet: puppetry as a theatrical art.** New York: Greenwood Press, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **La presenza della voce: introduzione alla poesia orale.** Tradução francês-italiano: Costanzo Di Girolamo. Bologna: Mulino, 1984.