

Marionetes & teatro contemporâneo

José Ronaldo Faleiro

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)







Páginas 45 e 46: espetáculo “El Avaro”, Cia Tabola Rassa. Foto de Renato Gama.

Página 48: espetáculo “Submundo”, do Grupo Sobrevento. Foto de CHAN.



Inicialmente lugares de formação, as “escolas” fundadas pelos reformadores do teatro do século XX tornaram-se estruturas em que se concretizava um projeto autônomo de teatro.

Eugenio BARBA³

Se pensarmos na palavra *tendência* não como “disposição geral que orienta a ação em determinado sentido” — designando, em Estética, uma direção espontânea e constante na atividade de um artista (assim, certo escultor teria *tendência a* alongar as formas, certo pintor teria *tendência a* pintar quadros sombrios ou luminosos, certo encenador teria *tendência a* apresentar espetáculos excessivamente longos ou a pedir a seus atores uma interpretação lenta ou rápida, etc.) —, mas, principalmente, como uma “orientação coletiva” (na arte, na literatura, de uma época, de um país, de um grupo), — direção muitas vezes “pouco organizada”, não parecendo resultar de uma escolha consciente ou voluntária (o que a distinguiria de *movimento*) (SOURIAU, 1990) —, poderemos

³ *Le Canoë de papier*. “Traité d’anthropologie théâtrale”. Traduit de l’italien par [Tratado de Antropologia Teatral. Traduzido do italiano por Eliane Deschamps-Pria]. Lecture: Bouffonneries n° 28-29, 1993. p. 189.

inferir que se trata aqui da segunda possibilidade, e que subjaz a pergunta: a prática teatral *contemporânea* (aquela que é exercida em uma mesma época: no caso, a nossa) deixaria marcas, sulcos, grandes linhas que se podem reconhecer? Não me proponho fazer um trabalho de síntese de tal envergadura nos limites deste artigo. No entanto, ao olharmos para o teatro praticado desde o início do século XX, poderemos encontrar certas constantes. Tem-se afirmado, de fato, que, no trabalho teatral, a novidade do século XX consiste em “redescobrir o corpo”, ou seja, dar “primazia para a linguagem corporal do ator”. Ele passa então a ser considerado como uma figura em três dimensões: de um gesto baseado principalmente na utilização dos braços, das mãos e dos olhos, passa a um movimento que deixa em primeiro plano o tronco, a massa do corpo (DECROUX, 1963). Além disso, a leveza aérea perde importância diante da lei da gravidade e do vínculo com o chão. O rosto descoberto e expressivo cede lugar à utilização freqüente e significativa da máscara. O ator passa, enfim, de uma gestualidade predominantemente realista e descritiva para uma gestualidade evocatória e simbólica, baseada em procedimentos de abstração e estilização.

Trata-se, portanto, de dar uma dimensão nova ao relacionamento entre o gesto e a palavra, entre a expressão física e a emoção. Nota-se na época, primeiramente, um interesse pelo artista como saltimbanco (acrobata, equilibrista, *clown*, mímico), como podemos ver em certas pinturas de Picasso. Observa-se igualmente o interesse pela *Commedia dell'Arte* como teatro baseado na improvisação do ator e como uma expressão autêntica de criatividade popular, coletiva, e até mesmo como uma concepção de vida. Pode-se constatar, por fim, o interesse pelo teatro oriental, um teatro não-literário, não-psicológico e não-realista, compreendendo, por um lado, mistério, fantasia e magia, e, por outro, convenções e técnicas extremamente codificadas. Esses três aspectos possuem um ponto comum: a presença de formas populares de teatro ou de espetáculo estranhas à tradição ocidental

(DE MARINIS, 1993). Muitos homens de teatro europeus são fascinados pelas manifestações teatrais do Oriente: Paul Claudel (1868-1955), Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Nicolai Evreinov (1879-1953), Jacques Copeau (1879-1949), Evgueni Vakhtangov (1883-1922), Charles Dullin (1885-1949), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956), Serguei Eisenstein (1898-1948) as consideram como provenientes de culturas que permitiram uma formação rigorosa do ator. Evreinov⁴ menciona um ator chinês que mostra/cria um cavalo unicamente através de gestos e movimentos. Voltando-se para o ator japonês, cuja finalidade essencial é a perfeição técnica, Dullin, por sua vez, considera que esse ator deve muito à marionete ou à máscara, o que influiria na utilização feita por este do seu próprio corpo, visto então como um meio de expressão às vezes mais eloqüente do que o rosto.⁵

Concebendo o “ator como uma globalidade de meios físicos e psíquicos”, os adeptos dessa renovação teatral sentem necessidade de sondar o corpo do ator para utilizar plenamente as suas possibilidades. Daí provém a necessidade de educá-lo, de treiná-lo. Daí provém a importância atribuída às inúmeras técnicas de treinamento físico e gestual nas escolas que surgem por toda a parte na Europa, no início do século XX: a escola florentina de Gordon Craig, de curta duração; os estúdios de Constantin Stanislavski (1863-1938); os laboratórios de Meyerhold, antes e depois da Revolução Russa; a escola do Vieux Colombier, de Jacques Copeau (e Suzanne Bing), onde a educação física segundo o método de

⁴ EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Traducción de Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

⁵ DULLIN, Charles. “Considération sur les acteurs japonais”. “Correspondance mai 1930”. [Consideração sobre os atores japoneses. “Correspondência de maio de 1930”], in *Souvenirs et notes de travail d’un acteur* [Recordações e notas de trabalho de um ator]. Paris: Odette Lieutier, 1946. p. 59-62. — Há tradução em língua castelhana: DULLIN, Charles. *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*. Versión castellana de Enriqueta Muñiz. Buenos Aires: Hachette, 1954. (Col. “El Mirador”).

Georges Hébert constitui a base do percurso de formação; e o Atelier de Charles Dullin. Lembremos também um precursor, François Delsarte (1811-1871), sem esquecer as experiências pedagógicas realizadas por Rudolf von Laban (1878-1958), no campo da dança, em Mônaco (1910), e por Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e seu colaborador Adolphe Appia (1862-1928), em Hellerau, perto de Dresde, no ano de 1911. Os principais elementos do sistema de estética aplicada de Delsarte são a “tripartição das posições de base do corpo” (naturais, concêntricas, excêntricas), a “definição das leis «naturais» do movimento” (paralelismo, sucessão, oposição), “a individualização dos elementos primários”, nos quais baseiam a educação do corpo (respiração, relaxamento e tensão muscular). Esses princípios encontram-se na base da *Körperkultur* dos anos 20 na Europa do século XX e, em particular, na base da nova dança alemã. Já Dalcroze, outro pioneiro da “cultura do corpo” na Europa, primeiramente aperfeiçoa os métodos de treinamento físico, vistos como “suportes para a compreensão da música” (a Rítmica, como disciplina pedagógica que visa exclusivamente à educação musical). Depois, define (com a Eurrítmia) exercícios de movimento que se tornam “instrumentos conscientes” de uma tradução expressiva dos “elementos musicais no espaço”, através do corpo humano. Chega, por fim, a propor (com a Plástica Viva, ou Animada) uma verdadeira “arte do movimento expressivo”.⁶ LABAN — o pai da dança livre e mestre de Kurt Jooss e Mary Wigman, figuras importantes, com Martha Graham, da dança moderna — concebeu

⁶Eis alguns exercícios rítmicos de Dalcroze: 1) Estudo dos meios de passar do estado de descontração muscular total para os diversos estados de levantar o corpo: ajoelhar-se, pôr-se de pé (inicialmente sem a extensão vertical dos braços e depois com ela); 2) estudo, de pé, dos meios de ação da respiração sobre as diferentes partes do organismo, do ponto de vista dinâmico e espacial; 3) estudo do equilíbrio em pé; 4) estudo das relações, em pé, entre o corpo e as diferentes divisões do espaço, cujo centro é o corpo; 5) estudo dos diferentes meios de transferência do centro de gravidade do corpo a outro ponto do espaço. – V. MARINIS, Marco de. Mímo e teatro nel Novecento [Mímo e Teatro no século XX]. Firenze: La Casa Usher, 1993. p.119.

a dança livre não como uma forma artística sem regras, anárquica, mas como uma totalidade dinâmica e expressiva que obedece a leis próprias, sem nenhum princípio regulador que lhe seja externo (como a música). Ademais, na dança individual estuda os desequilíbrios e as tensões opostas, e considera “o busto como o centro gerador do movimento”.

Analisando com grande rigor as leis do movimento corporal no espaço, Laban chega a resultados dentre os quais os mais conhecidos são os seus vários sistemas de notação coreográfica, sua *Labanotation*.

Por conseguinte, os artistas, pedagogos, homens de teatro do século XX acreditam na necessidade de mudar a ética e a estética do ator, para renovar o teatro, centralizando a “formação do ator” (e do bailarino) na prática teatral dentro de uma “companhia” (André Antoine, 1858-1943), ou num estudo preparatório e num exame das experiências de interpretação dos estúdios (STANISLAVSKI), com uma pedagogia que proponha um conjunto de exercícios cuja complexidade é crescente, e com um método das ações físicas que se baseie na improvisação para reencontrar o texto escrito pelo autor.

Quanto a Gordon Craig — embora desconfie da emoção do ator e deseje que este siga o exemplo de uma marionete hierática e sagrada —, o interesse do seu pensamento reside na idéia de que o ator deve superar os próprios limites e de que o seu trabalho não consiste em imitar a realidade. Também Artaud quer romper com a literatura e com o caráter mimético do teatro, embora não aceite nenhuma idéia de beleza harmoniosa para a arte dramática. Oscila entre uma representação única do ator a cada espetáculo e um rigor extremo do seu trabalho, influenciado pelo teatro oriental. Trata-se de tornar o ator um atleta afetivo, alguém que sabe corporalmente reconstituir o circuito físico dos impulsos e das paixões, sem se implicar psicologicamente em seu papel nem se confundir com o objeto representado, usando uma linguagem não-quotidiana, para além da realidade, “no meio de uma sarabanda de imagens

enigmáticas”.⁷ Na psicologia americana (teoria periférica das emoções, de William James, 1842-1910), na reflexologia soviética (Ivan Petrovich Pavlov, 1849-1936), na psicologia do trabalho (Ivan Mikhaïlovitch Setchenov, 1825-1905, Hippolyte Sokolov e Alexei Gastiev, 1882-1941), e nas teorias de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), Meyerhold encontra as bases biológicas e sociais para o ofício do ator e o aproxima do ofício do operário. A fim de “racionalizar o comportamento cênico do ator”, Meyerhold quer, como Craig, eliminar da cena o acaso, canalizar a energia do ator e inseri-la no movimento do mundo moderno.

Com James, em vez de dizer: “Vejo um urso, sinto medo e tremo”, ele declara: “Vejo um urso, tremo e sinto medo”. A ação física precede a emoção. A “biomecânica” esvazia o psicologismo, a inspiração. O que importa é o “movimento, linguagem específica do ator”. O que importa é o corpo do ator em movimento. Conjunto de exercícios integrantes de um treinamento mais completo, a biomecânica pode constituir também “procedimentos de interpretação”. Ela dá ao ator o conhecimento de seu corpo como material e lhes propõem meios de impor em seu trabalho e em seu corpo “formas rigorosas”, e de lutar “contra a gestualidade estetizante”.

O ator deve saber mover-se, mas também saber pensar. Conseqüentemente, estuda a mecânica do próprio corpo para compreendê-lo e aperfeiçoá-lo, através de exercícios que fazem funcionar o tronco, a cabeça, os braços, as pernas, em ações simples (a caminhada, o salto, o giro). Como todo e qualquer estado psicológico é condicionado por processos fisiológicos ou por posições físicas, para ser saudável o ator deve dominar o seu instrumento de trabalho. Logo, teoricamente, a interpretação do ator meyerholdiano vai do exterior para o interior. Não se trata, porém, de suprimir a emoção: por assim dizer, ela jorra de um

⁷ V. ABIRACHED, Robert. “L’acteur et son jeu” [O ator e seu jogo], in COUTY, Daniel e REY, Alain (org.). *Le Théâtre*. Paris: Bordas, 1980. p. 153-166.

estado físico.⁸Trabalhando coletivamente, o ator biomecânico sabe organizar o seu corpo em cena. O trabalho do ator é conhecimento de si no espaço. A partir de um trabalho de mecânica corporal, nunca considerado como um fim em si, produz-se um só estado de vida cênica do ator: “a energia” (e seu equivalente físico, a alegria) (PICON-VALIN, 1990).

Como Stanislavski, Craig ou Meyerhold, Copeau considera a formação do ator um elemento indispensável para a renovação do teatro da sua época. Começa a pensar sobre a questão da escola e da formação do ator ao mesmo tempo em que cria o seu teatro, em 1913.⁹ Enfatizando pouco a pouco (em parte devido a seus encontros, em 1915, com Craig, Dalcroze e Appia) as suas próprias concepções a respeito da educação corporal do ator e da pedagogia teatral, Copeau chega a conceber a sua Escola do Vieux Colombier (1921-1924) — que ministra cursos de cultura teatral, de cultura geral e, sobretudo de disciplinas técnicas que visam a um “trabalho corporal, gestual e vocal” mais completo que o desenvolvido habitualmente na época¹⁰ — não como um complemento do teatro, mas como “um modo de ultrapassá-lo”. A seu ver, os pontos prioritários na “formação do ator” são o conhecimento e a experiência do corpo humano, e a busca de uma “sinceridade”

⁸ Contrair-se, curvar-se, na posição de um homem aflito, não leva à expressão de alegria. Ao contrário: cria um estado físico do qual pode brotar a tristeza.

⁹ COPEAU, Jacques. “Une tentative de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier”, in *Registres I; Appels* [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32.

¹⁰ Nela são ensinadas disciplinas como: acrobacia no tapete, ginástica, dança, jogos de força e habilidade, música, mas também canto coral e individual; exercícios de expressão dramática (máscara, interpretação corporal, fisionomia, mímica); improvisação (plástica e dialogada); elocução, dicção, declamação; teoria do teatro (leis da expressão dramática, estudo das grandes épocas, artes e ofícios da cena); iniciação progressiva em trabalhos manuais (desenho, modelagem, arte decorativa, figurinos, acessórios). Enfim, trabalhos improvisados e retrabalhados originam pequenas realizações em que os alunos assumem a posição de criadores e de operários.

considerada como um estado de calma, de descontração, de silêncio, de imobilidade indispensável para chegar à expressão e para harmonizar ação externa e interna do ator, num agir/reagir físico, que não seja falseado por uma premeditação excessiva.

Também voltado para o ator e para a sua preparação, Dullin mantém uma escola (1921-1949) e um teatro, ambos com o nome de L'Atelier, com todas as implicações que um ateliê possui: lugar de trabalho de artesões e operários, estúdio artístico, presença de um mestre. Considerando que os inimigos do ator são a rotina e a falta de sinceridade, ele se baseia na improvisação como “método vivo” para desenvolver o instinto dramático, “para ensinar a teoria e a prática do ‘jogo dramático’ e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno”¹¹, e de cada atriz ou ator, unindo vida e rigor.

Assim, pela importância conferida à noção de partitura, de ações físicas, de ritmo, de não-naturalismo e de não-mimetismo, pela vontade de separar papel e objeto representado, pela preocupação com a exatidão do movimento, pela consciência necessária ao ator em relação às diversas partes de seu corpo, visando a utilizá-las em ações simples no espaço, podemos perceber que a renovação do teatro no século XX questiona as formas de atuação psicologizantes, e se volta para o rigor e para a vitalidade do ofício de ator. Nesse contexto, explícita ou implicitamente, a marionete se torna uma referência. Por volta de 1900, os círculos artísticos comprometidos com a renovação nas artes a consideram a antítese do realismo. Inaugura-se uma tradição fecunda de colaboração com os pintores, com os escritores e com os músicos; futuristas, dadaístas e membros da Bauhaus tornam a marionete o laboratório do teatro futuro (PLASSARD, in CORVIN, 1995). Oscar Schlemmer (1888-1943), arquiteto e cenógrafo da escola alemã da Bauhaus, admirador do Heinrich von Kleist (1777-1811) de Das Mario-

¹¹ DULLIN, Charles. «Improvisation» [Improvisação]. *Op. cit.* p. 110. Na edição argentina citada, v. p. 89.

nettentheater [O Teatro de Marionetes], afirma ser evidente “a diferença, senão a superioridade” do boneco em relação ao ser humano, por não se cansar, por ser impassível, por possuir um caráter inquietante e implacável de agir, por ir além do aspecto físico (por ser metafísico), por representar, ao mesmo tempo, algo não-natural e algo supranatural — em suma, por ser um “artefato” (UBERSFELD, 1996).¹² Para ele, a fim de que volte a ser uma aventura teatral dar um passo, levantar a mão ou mover um dedo em cena, é preciso partir do ponto, da linha e da superfície, do corpo e das cores simples. O corpo é objeto que age, *Kunstfigur* [Figura de arte], conceito que ele opõe ao de figura humana (MICHAUD, in CORVIN, 1995). Já Copeau — que em suas lembranças de infância faz referência a seu “primeiro teatro de marionetes” (1974, p.), e em sua escola fazia os alunos improvisarem contracenando com uma marionete de madeira chamada carinhosamente de Goldoni (2000, p. 308-309) — se admira de “que um ser humano possa se pensar e se tratar como matéria de sua arte, (...) homem natural e marionete(...)” (1974, p. 206). O duplo é, aliás, o tema-chave de Filippo Tommaso Marinette (1871-1944), preocupado com a inacessível unidade do ser humano, de que a marionete parece ser imagem paradoxalmente esclarecedora.

Nos anos de 1930, Léon Chancerel (1886-1965) propugnava, em seus periódicos, pela renovação da arte da marionete. Noticiam em seu periódico as atividades de Blattner, dos soviéticos, das escolas e teatros através do mundo, referentes à especialidade; registra a presença de Gordon Craig ao encontro de uma associação de marionetistas, por este presidida. Entre os seus discípulos podemos citar o marionetista Yves Joly: uma exposição de suas obras, que percorreu muitos países, visitou o Brasil dos anos de 1960. A partir

¹² Artefato que, paradoxalmente, fala: “A marionete é uma palavra que age” (CLAUDEL, Paul. “L’Ours et la Lune”, in UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l’analyse du théâtre* [Os termos-chave da análise do teatro]. Paris: Seuil, 1996. (Mémo) p. 50) – Em Claudel, a escrita literária requer a presença concreta e vocal do ator; o escritor pensa na modulação do sentido e do som, ligados intimamente ao trabalho de respiração.

dos anos de 1970, constata-se uma tendência a abandonar a empanada e a promover, em espetáculos de marionetes, o encontro de figuras, de atores e de dançarinos (é o caso, por exemplo, de Philippe Genty). Pode-se também verificar uma estreita colaboração com artistas plásticos (Massimo Schuster, François Lazo) e com encenadores (Alain Recoing, Antoine Vitez), e a exploração das capacidades expressivas dos objetos (Manarf) ou as das projeções (Jean-Pierre Lescot, Amoros e Augustin) (PLASSARD, in CORVIN, 1995). Alguns preferem denominar tais experimentos de Teatro de Figura¹³, que se caracteriza pela diversidade das técnicas de manipulação utilizadas.

Sem esquecer o interesse de Antoine Vitez pelas formas animadas — em *Le théâtre des idées* [O Teatro das Idéias] ele afirma que “(...) a marionete é uma das formas de teatro que mais me faz sonhar” —, entre os encenadores contemporâneos que mantêm um contato direto, forte, intenso, vigoroso, com a marionete, lembremos, sobretudo, Ariane Mnouchkine (1939), diretora do *Théâtre du Soleil*. No espetáculo intitulado 1789 (Piccolo Teatro de Milão, 1970; Cartoucherie de Vincennes, 1971), desejando distanciar personagens e acontecimentos históricos, Mnouchkine substitui um ator por uma marionete, no papel do rei: ao ser trazido de volta a Paris, Luís XVI é representado por um boneco de carnaval gigantesco, transportado em triunfo por cima da multidão. Também

¹³Uma das primeiras companhias que utilizou esse nome foi o *Figurentheater Triangel*, de Ans e Henk Boerwinkel (Países-Baixos), criado em 1971: os seus espetáculos sem textos constituem uma série de quadros inquietantes ou cômicos, nutridos do surrealismo e do fantástico flamengo, de grande beleza visual. — Na França, após o trabalho fundador de Georges Lafaye e de Raymond Poirson, podemos citar principalmente Philippe Genty, Jean-Pierre Lescot, Amoros e Augustin, Massimo Schuster; na Itália, *Gioco Vita*, o *Teatro delle Bricciole* e o *Teatro Del Carretto*; na Suécia, Michael Meschke; nos Estados- Unidos, o *Bread and Puppet Theater*. Um papel determinante foi representado por companhias da Europa do Leste, como a *Scena Plastyczna* (Polónia) ou o *Teatro Drak* (República Tcheca). — V. Dominique PLASSARD. “Figure” (théâtre de in CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995. p. 361.

a cena que mostra a reunião dos Estados Gerais é tratada como um espetáculo de marionetes. Tal procedimento pretende impedir o público de se identificar de modo simplista com as personagens (BRADBY, 1990). Ainda em outros espetáculos do Théâtre du Soleil a marionete está presente (por exemplo, em 1985, nos muitos bonecos enfileirados que, do alto, cravam o olhar no público, em *L'Histoire Terrible mais Inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* [A História Terrível, mas Inacabada, de Norodom Sianuque, Rei do Camboja]. A própria diretora do grupo, Ariane Mnouchkine, recorda em mais de uma entrevista essas figuras de teatro feitas com migalhas de pão no gueto judeu de Vilno (hoje Vilnius), durante o governo nazista. Tais objetos-marionete se tornam símbolo do poder de resistência da arte em meio às maiores atrocidades, e revelam a força de criação do ser humano a partir de materiais aparentemente menos adequados, mais inusitados, para a função de *transpor*. É também o Mestre das Marionetes que, com água até o pescoço, salva um a um os seus pequenos artistas, imagens em miniatura de todas as marionetes-personagens de *Tambours sur la digue* [Tambores sobre o Dique], criado em 1999 pelo Théâtre du Soleil, no qual atores representam marionetes conduzidas, movidas, animadas por outros atores. Nesse espetáculo, a metáfora da manipulação é levada a um alto grau de sóbrio requinte. A fronteira entre matéria inerte e carne viva do ator se mantém propositadamente imprecisa.

“Superada a dúvida inicial (...), (...) por trás da gaze das máscaras, brilham olhos ardentes, e as mãos dos manipuladores esposam, quase amorosamente, os gestos das marionetes. Os atores de «fora» animam os atores de «dentro», e assim o animado comanda o animado (...)” (BANU, 2000).

Ao representarem grandes bonecos manipulados por seus colegas, os atores do Soleil criam novo gênero, proveniente dos saberes antigos (fábula à chinesa, *bunraku* e *nô* japoneses, teatro

aquático vietnamita), da concisão exigida implacavelmente pelo jogo das marionetes, das experiências com a voz (experimentações com *haiku*, gromelôs, ópera) e das tentativas com mais de vinte e sete versões propostas pela autora, Hélène Cixous, em harmonia com todos os participantes, num trabalho que remete a fontes próximas do simbolismo do início do século XX e, seguindo as pegadas de um Craig ou de um Meyerhold, “busca o plano, ao mesmo tempo sereno e inquieto, como que suspenso, do jogo da vida, da morte e da História” (PICON-VALIN, 2000). Organizadas em torno do animado e do inanimado, entre estátua e gente, os atores-marionetes de *Tambours sur la digue* [Tambores sobre o dique] partem, portanto, de certas formas de teatro oriental de bonecos, mas, como salienta Banu, não se trata nem de citação, nem de invenção: “Mnouchkine trabalha, aqui, como um outro Borges, pois, assim como ele, ela consegue contar essa história ‘chinesa’ graças a uma segunda invenção, a de uma arte inexistente”, com “técnicas provenientes de várias fontes, sons ouvidos outrora e que ainda ressoam como ecos infinitos”.¹⁴

Tendo em conta o que foi exposto neste artigo, parece ser possível afirmar que o trabalho de ator amplia a sua dimensão no contato com o trabalho da marionete. Os princípios assinalados por Beltrame (economia de meios, foco, olhar como indicador da ação, triangulação, partitura de gestos e ações, subtexto, eixo e sua manutenção, relação frontal, movimento como frase, respiração, neutralidade) podem nortear não somente a prática do ator-titeriteiro, mas também a de todo e qualquer ator ou aprendiz de ator. Eles são fundamentais para o aprimoramento da atuação teatral e se situam na esteira do movimento de renovação séria e profunda inaugurada há cerca de um século e que se aperfeiçoa por meio de criadores, atores, diretores-pedagogos, nos mais diversos países.

¹⁴ BANU, Georges. “Nous les marionnettes... le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil” [Nós, as marionetes... o *bunraku* fantasmado do Teatro do Sol], in *Alternatives Théâtrales*, “Le Théâtre dédoublé” [Alternativas Teatrais, O Teatro Desdobrado], nº 65-66, 2000. p. 68-70.

Extendendo à marionete o que Louis Jouvét (1887-1951) atribuía, nos anos de 1940, ao texto e à personagem, pode-se dizer que ela “põe o ator num estado físico” e “adquire uma figura de anjo da guarda”, com autoridade sobre o ator, como um companheiro.¹⁵ Por fim, ao meditar sobre a possibilidade de uma renovação dramática, Copeau constata, em 1926, que “o problema da realização teatral (...) é o problema da cena e o do ator vivo em cena”. Paradoxalmente, o inanimado ajuda o animado a se manter vivo.

Numa dedicatória a S. Obraztsov, Meyerhold confessa que aquele que domina “a arte de dirigir o ator do teatro de marionetes” (...) conhece “os segredos daquelas maravilhas teatrais que — infelizmente! — os ‘teatros’ que somos não conhecem”.¹⁶ Ousemos acrescentar: maravilhas que não conhecem, mas que desejam cada vez mais conhecer.

Referências

- BELTRAME, Valmor. O Trabalho do Ator-Bonequeiro. In: *Revista NUPEART - Núcleo Pedagógico de Educação e Arte*. V.2, n.2, set. 2003. Florianópolis: UDESC, 2003.
- BRADBY, David. *La création collective*. In: *Le théâtre français contemporain*. 1940 — 1980 Tradução de Georges & Françoise DOTTIN. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- CHANCEREL, Léon (ed.). *Bulletin de Comédiens Routiers d’Ile de France, 1932-1939*.

¹⁵ JOUVET, Louis. “Texte et jeu” [Texto e Jogo], p. 145 e 160, in *Le Comédien Désincarné* [O Comediante Desencarnado]. Paris: Flammarion, 2002.

¹⁶ V. MEYERHOLD. “Du théâtre” [Do Teatro], in *Écrits sur le Théâtre* [Escritos sobre o Teatro]. Trad. De Béatrice Picon-Valin. vol. 4. Lausanne: L’Âge d’homme. p. 279.

- COPEAU, Jacques. "Vocation; Aux acteurs". In: Registres I; Appels . Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974.
- CORVIN, Michel. Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre. Paris: Bordas, 1995.
- DECROUX, Etienne. Paroles sur le mime. Paris: Gallimard, 1963.
- DE MARINIS, Marco. Mimo e Teatro del Novecento. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- PICON-VALIN, Béatrice. "Les Voies de la création théâtrale: 17". In: Meyerhold. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- PICON-VALIN, Béatrice. A la recherche du théâtre — Le Soleil, de Et soudain des nuits d'éveil à Tambours sur la digue — Les longs cheminements de la troupe du Soleil. In : *Théâtre/Public* [Teatro/ Público], nº 152, março/abril de 2000.
- SOURIAU, Étienne. Vocabulaire d'Esthétique. Publié sous la direction de Anne Souriau. Paris: PUF, 1990.