

Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno, Mestre e Aprendiz¹

Tito Lorefice

Universidad Nacional de San Martín (Argentina)



Ambas as fotos: *Babilonia* (2014). Grupo Babilonio. Direção de Tito Lorefice e Ana Alvarado. Foto de Juan Gomez.



¹ Tradução Prof.^a Dr.^a Fátima Costa de Lima – Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado em Teatro) na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Interiores (2012). Solo. Direção de Tito Lorefice. Foto de P. Roth.



Tempeste (2013). Direção de P. Marquez e A. Borenstein. Foto de A. Borenstein.

Resumo: O presente artigo produz uma reflexão sobre uma questão recorrente que costuma inquietar no âmbito do ensino profissional da arte dos bonecos e das formas animadas: é possível descrever o conteúdo e a forma do fazer artístico em nossa arte e comunicá-lo mediante o processo habitual de ensino e aprendizagem? De que maneira o artista formador se vincula com o aluno ou o aprendiz? Talvez seja necessário encontrar novas formas de transmissão, sem nos esquecermos da tradição.

Palavras-chave: Transmigrar. Esvaziar. *Póiesis-techné*. Manipulação-interpretação.

Prólogo

A preocupação com a pedagogia e a didática do saber-fazer de um artista se encontra inevitavelmente atravessada pela necessidade de ele vincular-se a um mestre. Este será, por um lado, aquele que forja a informação que receberá o aprendiz para ser capaz de algum ato criativo; e, por outro lado, um instrutor da iniciação da sensibilidade do discípulo, um catalizador não de experiências próprias, mas dos instrumentos necessários para que o discípulo possa se apropriar de recursos e habilidades que lhe permitam se expressar com um estilo próprio e diferente. Esse mestre será quem guiará, através da palavra e de seu exemplo, esse futuro artista para que possa criar e “animar”, ou seja, colocar sua *anima* em outros corpos que, assim como o seu, vão compartilhar a cena. É desse modo que o poeta o expressa metaforicamente:

Alguns gostam de alpinismo. Outros se distraem com
o dominó.

Eu aprecio a transmigração.
Enquanto aqueles passam a vida suspensos numa

corda ou a dar murros na mesa, eu nunca me canso de
transmigrar.

Ao amanhecer, instalo-me em qualquer eucalipto a
respirar a brisa da manhã.

Durmo uma sesta mineral, dentro da primeira pedra
que encontro no caminho, e antes do fim do dia já
estou pensando na noite e nas chaminés com um
espírito de gato.

Que prazer transformar-me num abelhão e sorver o
pólen das rosas!...

...Quando a vida é demasiada humana – unicamente
humana! – o mecanismo do pensamento não constitui
uma doença mais profunda e mais maçadora do que
qualquer outra?

Eu, pelo menos, tenho a certeza de que não conseguiria
suportá-la sem este poder de evasão, que me permite
mudar para onde não estou, e ao mesmo tempo, estar
presente:

ser formiga, ser girafa, pôr um ovo, e o mais
importante ainda, encontrar-me comigo mesmo
no momento em que tinha esquecido, quase que
completamente, da minha própria existência.

(GIRONDO, 2014, p. 32).²

De maneira singular, Girondo relata o que poderia ser o próprio do artista e, em particular, aquele em quem se dá este jogo de mutações e transformações intrínsecas, precisamente, o teatro de bonecos. O âmbito onde este devir, esta metamorfose torna-se possível é a cena; e, nela, como representação. Precisamente, *re-presentar* é se fazer presente mediante *presenças*.

I

A presença remete a uma existência imaginada. No teatro de atores, se trata da presença do personagem no corpo presente do ator. No teatro de bonecos que poderíamos chamar de “clássico”, essa presença é a de um objeto material que expressa o personagem, e, nesse caso, o boneco aparece e não necessita apresentação; não há nenhuma dúvida sobre o que ele é. No

² A tradução ao português deste poema se apoia em tradução anterior de Rui Manuel Amaral de *Espanialhos*, de Oliverio Girondo, publicada pela editora Língua Morta, número 11, Lisboa. [Nota da Tradutora]

teatro de bonecos contemporâneo, soma-se uma terceira posição: a da relação e tensão entre o objeto e o bonequeiro que o anima, o que se encontra entre ambos os corpos, formando o universo dramático que os contém. E essa matéria, que supúnhamos inerte, nós a sentimos latente: ela respira, de alguma maneira, vive. Em sua aparição, o boneco assombra, “do mesmo modo que não nos damos conta de que estamos vivendo quando estamos vivendo”, dizia Ariel Bufano em seus ensaios e suas aulas. A presença do boneco é uma aparência, no duplo sentido da palavra.

Essencialmente, a arte bonequeira trata da criação de mundos imaginários habitados por seres inventados. Ao dar vida à sua nova criatura, o bonequeiro também cria o universo que a contém, com leis que lhe são próprias e distintas ou não, do universo humano do intérprete com quem se relaciona. O intérprete bonequeiro se expressa com objetos e formas, sintetizando e modificando a realidade numa instância que a supera em termos de capacidade de ilusão.

Neste ponto, poderíamos vincular a interpretação ao uso da corporalidade na dança. *A priori*, essa disciplina não supõe uma atuação, mas uma compreensão do corpo apreciado em sua condição objetiva. “Na dança, o corpo está objetificado, é transformado por sua vontade dinâmica: são corpos tornados objetivos pela beleza plástica das formas que alcançam ao modificar o espaço” (FERREYRA, 2007, p. 19).

Imaginar a representação de uma ação não é reproduzir movimentos na forma animada, transferindo os movimentos do próprio corpo, mas antes definir um princípio de organização de signos e símbolos que impliquem uma transformação metafórica, uma sublimação, uma passagem de estados. Todavia, esta transformação possui uma particularidade, tal como nos recorda Aristóteles: “A tragédia não imita os homens, mas uma ação e uma vida” (ARISTÓTELES, 1974, p. 294).

Manipulação e interpretação

Em nossa arte, esta representação é levada a cabo por atores *bonequeiros* (o que não é o mesmo que atores *manipuladores*). Gostaria de distinguir, neste ponto, entre **manipulação** e **interpretação** (ou animação), já que a partir dessa distinção pode surgir o critério do ensinamento das artes do Teatro de Bonecos.

A manipulação do objeto deve investigar pontos-chave para que essa matéria tenha vida independente de quem a maneja e, ao mesmo tempo, seja

verossímil. Não se trata de emular gestos humanos ou buscar o realismo no boneco. Trata-se, melhor dizendo, de utilizar suas características dinâmicas observando e respeitando seu modo de respirar, de latir, de cheirar, de olhar, de comunicar, de advertir sua linguagem. Para isso, deverá desenvolver técnicas e métodos, entender processos e contar com as ferramentas necessárias adquiridas através de um treinamento concreto.

Mas deve ficar bem claro que uma coisa é saber como **manipular** um objeto na função dramática e outra, muito diferente, **interpretar** através de um objeto, materializando a partir disso o fenômeno **boneco**. Dou ao boneco – em relação ao contato físico – uma qualidade objetal similar à de um instrumento musical. Manipula-se uma ferramenta (um martelo, uma pinça, uma colher, um macaco³). Não se manipula um oboé ou um piano. O intérprete se expressa através dele. O mesmo acontece com um boneco ou com qualquer forma animada.

A técnica

Não pode existir uma transferência sensorial profunda, uma animação no complexo e profundo sentido da palavra *animare*, sem que saibamos perfeitamente como manipular a matéria. Exercitar as faculdades e treiná-las é fundamental para que se coloquem a serviço da criação e da exibição, e não se transformem numa trava que conspira contra a expressão. Bem sabemos que a técnica deve estar a serviço da arte e que a arte não deve ser diminuída por falta de treinamento do intérprete.

Mas esta capacidade técnica é condição necessária, não suficiente. Vemos com frequência bonequeiros virtuosos que parecem convidar o público a ser testemunha de suas habilidades. O que observamos ali são atores com um boneco em suas mãos, talvez muito bem manipulado. Todavia, seu virtuosismo não basta para transmitir emoção, para comover, para alcançar qualidade dramática.

Um bom escritor pode conhecer perfeitamente todas as regras da sintaxe e da semântica, dominar o idioma e a oratória com perfeição; contudo, isso não o converte *per se* em poeta. A poesia é através da linguagem e vai além dela. Uma metáfora se faz com palavras, mas alude a algo mais além delas. Do mesmo modo, o boneco é através da manipulação

³ A palavra em espanhol é *crIQUE* e se refere ao macaco hidráulico utilizado para levantar o carro quando se tem que, por exemplo, trocar um pneu. [N.T.]

do bonequeiro, mas o é mais além dessa capacidade.

O bonequeiro é um artista que cria uma poética do espaço. O boneco não é mais que uma metáfora corpórea materializada numa forma animada através do tempo e do movimento no espaço ou marco que o contém.

II

A palavra arte provém do latim *ars*, que, por sua vez, é a tradução do vocábulo grego *tekné* (daí o vocábulo “técnica”). Porém, nesta última, a aparição da beleza não é uma questão relevante. Trata-se, antes, da possibilidade de articular uma série de procedimentos a fim de alcançar uma finalidade e, portanto, de desenvolver uma destreza que, como afirma Tatarkiewicz (2001, p. 41), “[...] se funda no conhecimento de algumas regras; portanto, não existe nenhum tipo de arte sem regras, sem preceitos”. Daí que a questão sobre a arte e a possibilidade de sua transmissão se concentrou em organizar, sistematizar e produzir, dentro do possível, uma pedagogia e uma didática sobre a maneira com que se podem transmitir essas destrezas próprias da *tekné*.

O mundo grego nos oferece outro termo-chave para compreender a arte. A palavra *póiesis*, como pro-dução, ou seja, pôr algo diante de nós, fazer com que se materialize, que se explorem suas potências, atualizando-as; que aquilo que estava velado, oculto, possa aparecer.

No caso da criação artística, a *póiesis* seria o acontecimento estético; por exemplo, que o ator seja o personagem, indo além da interpretação para a qual deve valer-se de sua técnica. No entanto, *ser* Hamlet não depende somente da técnica. Com certeza, para que se pro-duza Hamlet na cena, se faz necessária a destreza do ator, mas isso não é suficiente; deve aparecer, ademais, o personagem, deve acontecer o fato dessa transmigração possível entre o ator e sua representação; a *póiesis* transita junto e mais além da *tekné*.

Porém, é possível ensinar as técnicas, transmitir os critérios, a dinâmica dos processos de encenação; mas se pode ensinar a *póiesis*?

A *póiesis* é uma energia ou ideia ativa que, ao unir-se à matéria, lhe comunica uma forma. Dito de outro modo, a *póiesis* é uma capacidade geratriz, uma virtualidade ativa que atualiza e exterioriza numa matéria contingente o necessário e o universal. A virtude do poeta é conseguir que o informal de seu caos poético se determine e se traduza em formas capazes de serem manifestadas (SECCHI, 2013, p. 9).

Fica a questão: como se impulsiona, se direciona, se estimula alguém para que adquira esta capacidade geratriz que encarna o necessário e o universal? Como dar lugar ao ato poético que, do caos, consegue traduzir formas manifestadas com esse valor do belo, do sublime, do inquietante que habita na arte?

Aqui é onde devemos interrogar-nos sobre os pressupostos da tarefa da formação em bonecos, em particular quando ela é realizada por um artista que se tornou formador. A guia para dita interrogação estará fundamentada nas características da *tekné* e na dimensão da *póiesis*. Pois acontece que um artista seguramente poderia, em condições pedagógicas e didáticas adequadas, ser um transmissor fecundo, uma polia de informação, de recursos, de dispositivos de trabalho, mas isso não irá garantir que ele seja alguém que impulsiona a dimensão poética em outra pessoa. De fato, nenhum método pode assegurar tal coisa: a *póiesis* vem sem garantia de transmissão.

O desafio para um artista que se tornou formador implica na destreza de uma técnica cujo objetivo é consagrar-se à criação poética, e conseguir que o mesmo possa acontecer com quem receber seu ensinamento: que através da *tekné* emerja a *póiesis*. Como sustentava Picasso (2005), “quando chegar a inspiração, que me encontre trabalhando.”

A inspiração poética acontece melhor, pode agarrar-se, veicular-se melhor se encontra sua ancoragem numa *tekné* que, diga-se de passagem, nem sempre será a tradicional, a já conhecida. É por isso que um artista não somente trabalhará na realização de “produções originais”; ele também dedicará seu tempo a renovar as técnicas, os processos, os modos de criação.

Relação entre mestre e discípulo

O orgulho de um mestre é o de que seu discípulo não seja igual a ele, que o supere de algum modo e, no caso de ter que pensar diferentemente de seu mentor, que se sinta livre para fazê-lo. Tal foi o caso de Sócrates com Platão, e deste último com Aristóteles, cuja melhor homenagem foi dizer que era amigo de Platão, mas mais amigo da verdade. Do mesmo modo, na arte do teatro de bonecos, o propósito da transmissão dos ensinamentos não é gerar repetições, mas liberar capacidades para estabelecer comunidades futuras sobre as aprendizagens passadas.

Hans Gadamer (1991) defendia que um artista inventa sua própria comunidade, integrada por leitores, ouvintes ou espectadores que captem a linguagem do criador e falem com ele nesse idioma pelo qual transita a

arte. Poder-se-ia dizer, então, que o mestre da arte é aquele que ensina uma linguagem não para que os outros falem com ele, mas para que se possa também fornecer, às criações daqueles que aprendem o novo idioma, novas comunidades, novas transmissões; para que se renovem símbolos, regras, formas, de maneira que o fenômeno inquietante siga sendo possível.

III

Em nossa contemporaneidade, os limites das artes cênicas se tornam flexíveis. E se o bonequeiro até há pouco tempo era uma espécie de artista integral, propenso àquele *uomo universale* do Renascimento que cunhava saberes provenientes de distintas fontes artísticas, hoje mais do que nunca o é o teatro de bonecos em sua totalidade. Nele se mesclam o conhecimento científico, os ofícios, as produções artísticas, o manejo de diversos materiais e suas aplicações, num ideário que se apoia na busca da verdade e da beleza. Este mesmo clima, estas mesmas impressões e impulsos, nós os podemos apreciar nas novas produções, nas quais se entrecruzam na cena diferentes linguagens artísticas já não como somatória forçada de técnicas expressivas, mas compondo novas formas, ampliando e alargando o limite do que se conhece como linguagem bonequeira.

Bem se sabe que as artes do espetáculo contam com mais intérpretes do que criadores (o que não significa que uma interpretação não seja um ato criador). Mas, no caso dos bonequeiros, existe neles certa pretensão de serem criadores integrais. O que motivaria, pois, o bonequeiro – artista em processo de iniciação, apaixonado pelo movimento, por atos insólitos, mistura rara de reciclador de sucata e cientista – a frequentar uma escola ou uma universidade com o objetivo de formar-se? Como contribuir com a formação de alguém que reivindica a criação em todas as suas formas e tem a pretensão de ser, de uma só vez, escritor, músico, bailarino, ator e também mago da imagem? Como dar respostas a esta necessidade múltipla, a esta convergência de expectativas de saberes, práticas, experiências? Creio que uma forma de responder a essas interrogações é revisar a própria história que, às vezes, dá respostas, talvez mesmo sem termos formulado a pergunta.

Breve história pessoal

Minha vida profissional começou atravessada pelas áreas nas quais havia me formado: atuação, mímica, música, dramaturgia, escultura, direção teatral. Essa foi minha base. Poderia dizer que me converti em

bonequeiro anos mais tarde e do modo mais tradicional, isto é, a partir da prática concreta. Abracei minha nova profissão, conduzido por minha primeira mestra bonequeira, Silvina Reinaudi (mais tarde, também seriam meus mestres Michael Meschke e Philippe Genty, entre outros). Tempos depois, ingressei no elenco de bonequeiros do Teatro San Martín de Buenos Aires, a companhia de Ariel Bufano, artista que revolucionou o teatro de bonecos na Argentina.

Mesmo que naquele momento eu exercesse a docência – como professor de Artes Performáticas na Universidad del Salvador, também em Buenos Aires –, e, além disso, trabalhasse como intérprete e diretor teatral, minha experiência como docente na arte dos bonecos havia sido, até então, absolutamente empírica. Nunca havia estudado com Bufano e, no entanto, a partir de ter atuado ao seu lado e de acompanhá-lo em suas aulas, no momento em que ele teve que se afastar eu me converti em seu substituto. Mas como iria eu ensinar no lugar de meu mestre? O que ensinar a estes jovens ávidos de fazer contato com os bonecos e atuar ao mesmo tempo? E como fazê-lo? Seria possível ensinar? Ensinar o quê? É possível transmitir conhecimentos, técnicas de base, procedimentos criativos, mas... Isso basta?

Aqui, devo fazer uma confissão: mesmo que Ariel tenha sido meu mestre – e eu me considerei e ele me considerou seu discípulo –, eu o comparo com Houdini, o grande mestre da magia que nunca revelou seus segredos. Aprendi com ele mais por seu exemplo, por sua atitude integral de artista bonequeiro, do que por ser um transmissor de conhecimentos.

Sistematização

Em relação à docência, no meu caso foi necessário inventar um método-guia que fosse crescendo e se modificando com o passar dos anos, e que ainda hoje segue incorporando novas adaptações.

A ideia central do método é ir do geral ao particular. Em relação a isso, numa primeira etapa da formação o futuro bonequeiro não entra em contato com bonecos já construídos anteriormente, mas com sua própria energia que, a partir da prática e do exercício concreto, provocará o fenômeno através do qual ele poderá animar distintos materiais. Somente depois virá a forma exterior num boneco com uma técnica que emerge e é ditada pelo objeto em si. Para dizê-lo com palavras mais técnicas: deverá realizar-se uma propedêutica que inicie (no sentido de uma iniciação) o futuro artista, antes de ele entrar na pedagogia e na didática das artes do

boneco, antes de entrar em contato físico com o objeto.

Um professor pode ensinar a manipular. Mas o que o artista em processo de iniciação pode fazer com este “saber-fazer” é o que determinará que sua obra futura possa encarnar o feito artístico ou não. Mas, então... Pode-se ensinar a criar? Pode-se ensinar a ensinar? E mais ainda... Saberíamos o que é ensinar? Apenas mostre.

Se olharmos para trás em nossa história pessoal, com certeza iremos constatar que tivemos diferentes tipos de mestre – tendo em conta a distinção entre a condição ou o *papel* de mestre e o *ser* mestre. Há os que escolhemos e seguimos de perto, mesmo que não tenhamos uma relação formal com eles; há os que não escolhemos explicitamente durante nossos estudos, mas a partir de certa afinidade deixaram sua marca em nós; há os que nos escolheram como discípulos, e disso não nos demos conta, a não ser mais tarde; e há aqueles a quem admiramos profundamente e escolhemos, mas com quem, por alguma razão inexplicável, o vínculo não se materializou. E a lista prossegue.

Todavia, para além dessas características, podemos descrever três etapas básicas na relação entre *mestre* e *discípulo*. Uma primeira etapa formal, na qual o discípulo verá no mestre escolhido essa “aura de talento” que inicialmente, numa espécie de paixão, de idealização, tentará copiar. Mais tarde, numa segunda etapa, o discípulo tratará de emular seu mestre, mas já com um olhar crítico; e mais tarde ainda, já transformado o aluno em artista, se o vínculo humano foi saudável ele tentará diferenciar-se do mestre depois de ter encontrado seu próprio estilo, pessoal e diferente.

O talento não se transmite, não se pode “implantar”. No máximo, o que um mestre pode fazer é mostrar e apontar. Iluminar, em certa medida, o caminho que o aprendiz estiver transitando, não o próprio aprendiz; o mestre não considera seu discípulo um *a-lumno*, isto é, um ser sem luz. Sua tarefa é inspirá-lo e estimulá-lo, defendê-lo e cuidá-lo em relação a si mesmo e, em mútua confiança, fazê-lo percorrer-se, reconhecer-se e encontrar-se com seus fantasmas, seus sonhos, com suas situações de temor e também com as de prazer.

Uma das necessidades do vínculo entre o mestre e o aprendiz é que o primeiro possa alternadamente comprometer-se e distanciar-se para poder compreender e cuidar do processo expressivo do artista em formação e, ao mesmo tempo, manter distância para nele não interferir. O que importa é que o aprendiz expresse a si mesmo, e não os desejos do mestre.

Outra questão fundamental é o tempo individual. Cada sujeito se expressa num tempo que lhe é próprio e que não pode ser alterado, ainda que se pretenda. Isto postula problemas permanentes em relação ao avanço grupal. Mas esta também é uma tarefa do mestre: acompanhar a tarefa grupal tanto quanto a individual, sem forçar nenhum dos processos e, desse modo, cumprir seu papel de artista educador, o de conduzir o aluno ao encontro de sua própria visão de mundo e sua beleza, e de seu lugar nele. Dar alento ao aluno para que mergulhe em seu interior. Estimulá-lo e incitá-lo a encontrar o vazio dentro de si. E, a partir desse vazio, orientá-lo para que encontre seu estilo pessoal.

Creio que é pertinente falar de esvaziar, de ventilar, de desfazer-se de conceitos e velhas estruturas para poder deparar-se com novas. E se o discípulo deve trabalhar sobre corpos próprios e alheios, sobre matéria, imagem e palavra, será preciso antes retirar o necessário para poder escutar o material em essência. Denomino “*escutar o material*” o trabalho sensorial e de conexão com o espaço cênico e com todo objeto que o habita, incluindo as palavras.

Trinta raios convergem para o centro,
 Mas é graças ao buraco que podemos usar a roda.
 Molda-se o barro para conformar um vaso,
 Mas é graças ao espaço oco que se pode usá-lo.
 Levantam-se muros em toda a terra,
 Mas é graças à porta que se pode usar a casa.
 Assim, pois, a riqueza provém do que existe,
 Mas o valioso provém do que não existe.
 (LAO TSÉ, 2003, p. 26).

Essa “*escuta*” do material e do vazio se aproxima de uma das posturas de Leonardo da Vinci (In: BURUCÚA, 2013, p. 104-105) quando diferencia os procedimentos da pintura e da escultura:

1) a via do *porre* (pôr) ou somatória: a pintura *soma* a cor à tela, dando-lhe a forma, o fundo e todo o que da tela vazia vai emergir;

2) a via do *levare* (retirar) ou *rimuovere* (remover) na escultura: *retirar* o que sobra... Michelangelo, quando questionado sobre seu procedimento de escultor, dizia: “[...] vejo a escultura dentro do bloco de mármore. Tudo o que devo fazer é retirar aquilo que sobra, o que é demasiado” (In: BURUCÚA, 2013, p. 105).

O trabalho do professor será o de transmitir e somar as técnicas básicas que servirão de trampolim para toda a futura interpretação.

O trabalho do mestre, em troca, orientará o discípulo a encontrar-se com seu espaço interior a partir do vazio, a conhecer mais sobre sua essência, a formular-se a si mesmo as perguntas necessárias, e guiá-lo na direção de seu verdadeiro mestre interior.

Somente este mestre, que é o próprio eu mais elevado, poderá encontrar as respostas adequadas que permitam ao artista conectar-se com sua visão poética e criar seu próprio estilo pessoal a único.

Até aqui, estamos aparentemente confrontados com uma espécie de dualidade. Por um lado, o acadêmico clássico no vínculo entre professor-aluno. Por outro lado, o tradicional e essencial, o vínculo entre mestre e aprendiz. Obviamente, não se trata de duas formas inseparáveis, mas, ao contrário: a unidade dessas duas formas irá compor o processo de formação do artista. Isso não significa que o professor e o mestre sejam duas pessoas diferentes, mas simplesmente que são etapas necessárias de um mesmo processo educativo.

IV

O grande desafio de hoje, depois de 60 anos da criação da primeira escola universitária de formação em bonecos (no Ocidente), é o de manter o espírito daquele vínculo ancestral de transmissão de conhecimentos em articulação com o formato acadêmico.

A melhor pedagogia é talvez provocar e manter a curiosidade. Ensinar, sobretudo e antes de tudo, a paixão pelo teatro, o prazer do imaginário.

Um programa universitário de formação na Arte dos Bonecos deverá ser maleável, moldável e sujeito às modificações que sejam necessárias. Deverá ser um programa que “*escute o material*” em todos os sentidos, apontando especialmente a importância – para os professores, os mestres e os educadores – de manter uma amplitude de ideias. Deverá ser uma escola viva, como toda criação. De fato, nessas escolas, universidades e programas, para o mestre criador não deveria haver diferença entre o processo de formação de um aluno e o processo de criação de uma obra de arte de sua autoria.

E, do mesmo modo que consideramos como muito bom o ato de interpretar com um boneco quando o espectador não percebe que é um boneco, também deve ser considerada muito boa uma formação acadêmica quando não se evidencia na atuação do intérprete bonequeiro o mestre ou a escola que está por trás.

A formação dos futuros bonequeiros deveria ser universitária – no

sentido de universal – e interdisciplinar, facilitando a especialização quando esta for solicitada para garantir o conhecimento da complexidade e da inter-relação das artes. Talvez a prática da transversalidade ou da multidisciplinaridade seja mais árdua do que a especialização. Mas também é mais criativa e tem mais possibilidades de responder à atualidade cênica contemporânea.

Criar um programa de formação desta natureza implica submergir numa tarefa complexa que leve em consideração a atualização constante e a expansão das artes do boneco, das ideias sobre a arte na contemporaneidade e que gere sínteses metodológicas que superem, por um lado, a obsessão pelo novo e experimental, e, por outro, a repetição mimética de formas tradicionais. Para isso, não basta a formação artesanal. É necessário situar-se num marco de formação que facilite a amplitude de olhares e a circulação de saberes. E é fundamental propor esta intervenção em dois sentidos opostos: na direção da especialização e na direção da interdisciplinaridade. Esses dois elementos não devem ser percebidos como opostos: é preciso atender a ambos ao mesmo tempo, provocar sua retroalimentação.

Na Universidad Nacional de San Martín, na Argentina, criamos um programa de formação com duração de quatro anos, no qual se tomou especial cuidado na seleção dos mestres. O objetivo era criar um *corpus* docente cujos integrantes fossem artistas em exercício, com longa trajetória profissional e que, além disso, pudessem ensinar.

Este programa de formação promove o contato entre artistas de diferentes linguagens que compartilham suas ideias, seu caminho e sua experiência com o teatro, permitindo aos alunos, a partir de um rico volume de informação, determinar seu itinerário particular e seu campo de criação.

Este desafio de dar existência universitária a uma prática artística tão complexa como a do teatro de bonecos supõe tanto a aproximação das práticas acadêmicas próprias das instituições de Educação Superior quanto o contrário: que estas sejam capazes de acolher em sua especificidade as formas artísticas, sua transmissão e sua forma particular de criar, ampliando seus critérios sobre o que pode ser o saber, a imersão na comunidade e a criação do valor cultural.

Levou muito tempo chegar ao modelo atual, e foi longa a negociação no mundo acadêmico, em especial devido a um fator tão inesperado quanto compreensível: nenhum dos artistas selecionados tinha título universitário. Foi preciso inventar um novo formato de aceitação por

parte das universidades nacionais para incorporar aqueles artistas ao seu corpo docente: mestres sem títulos. Em contrapartida, na falta de um título, o mundo universitário reconhece o saber experiencial através daquele artista que, por sua trajetória tanto pessoal quanto de formação não universitária, adquire um saber fazer que o habilita à formação acadêmica.

Nesta inquietante aventura estamos tratando de desvelar aquilo que Borges afirma sobre o fenômeno estético: “[...] a iminência de uma revelação que nunca se produz” (In: ZORRAQUÍN, 2003, p. 303) Circulamos sobre o mistério da Arte dos Bonecos, sobre sua produção, sobre sua revelação. Talvez para continuar mergulhando naquilo que possa nos ajudar a sermos melhores humanos. Parodiando a Shaw (1949, p. 141): “Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte dos bonecos para ver a alma”.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- BURUCÚA, José. *Miguel Ángel*. Buenos Aires: Editorial Unsam, 2013.
- _____. *Leonardo da Vinci*. Buenos Aires: Unsam, 2013.
- FERREYRA, Milagros. *Cuadernos del Picadero*. Buenos Aires: INT, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: I.C.E. – Universidad Autónoma de Barcelona, Paidós, 1991.
- GIRONDO, Oliverio. *Espantapájaros - Poema 16*. México: Editorial Universitaria, 2014.
- PICASSO, Pablo. *Frases*. Málaga: Fundación Museo Picasso, 2005.
- SECCHI, Valeria. *Mimesis, Potésis y Kátharsis en la teoría estética de Leopoldo Marechal – un diálogo con Platón y Aristóteles*. In: *Revista del Ciffyh - Letras*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- SHAW, Bernard. *Who I am, and What I think: Sixteen Self Sketches*. London: Constable. 1949.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2001.
- TSÉ, Lao. *El Tao te king*. Buenos Aires: Errepar, 1999.
- ZORRAQUÍN, María. BORGES: La palabra silenciosa. In: *Signos Filosóficos*. N° 9 (enero-junio). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003.