

Por que ensinar a encenação de marionetes?

Marthe Adam

Université du Québec à Montréal (Canadá)

Tradução: Marina Albuquerque¹



Figura 1 - Espetáculo *Une histoire dont le héros est un chameau et dont le sujet est la vie* (2014), Jean-Rock Gaudreault. *Théâtre Les Amis de Chiffons*. Direção: Marthe Adam. Foto: Alexandre Nadeau

¹ Mestre em Linguística Aplicada pela UFRJ e membro do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade – PROAERA



Figura 2 - Espetáculo *Ubu Roi* (2000), de Alfred Jarry. Exercício de estudantes de artes dramáticas. Escola Superior de Teatro. Direção: Marthe Adam. Foto: Marthe Adam (Arquivo).



Figura 3 - Espetáculo *Rosépine* (2012), de Daniel Danis, *Théâtre Les Amis de Chiffons*. Direção: Marthe Adam. Foto: Alexandre Nadeau.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019104>

Resumo: O que uma formação em encenação pode trazer para os bonequeiros? Esta conferência tenta delinear brevemente o território dos bonecos em 2019, enquanto oferece algumas definições sobre o diretor e alguns fundamentos nos quais ele se baseia: o papel do diretor, leis estéticas e filosóficas do teatro de bonecos, a presença do bonequeiro no palco, a relação com o texto, o cenário, o sujeito, a forma e o gesto. E, finalmente, no centro do treinamento, o desenvolvimento de uma obra e da dramaturgia.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos. Encenação. Pedagogia.

Abstract: This conference attempts to briefly outline the territory of the puppetry in 2019, while offering some definitions of the director and of the foundations on which he relies in order to create: the role of the director, aesthetic and philosophical laws of puppetry, the stage presence of the puppeteer, the relation to the text, the scenario, the subject, the form and the gesture. And finally, at the heart of training, the development of a theatre work and the dramaturgy.

Keywords: Puppet Theatre. Staging. Pedagogy

É possível que, em minha conferência, eu retome afirmações evocadas há muitos anos por teóricos e pessoas que trabalham com marionetes, e é possível que eu refaça questões frequentemente colocadas em nossas reflexões comuns. As poucas definições que apresento, neste texto, da encenação e de seu ensino, refletirão da mesma forma, e assim espero, as preocupações que se repetem anos a fio entre os pedagogos da arte, como eu. Então, por que ensinar, portanto, a encenação? Por que insistir para que os cursos e/ou uma formação em encenação sejam inseridos em nossas formações, breves ou longas?

Sem querer simplificar em demasia, as primeiras razões – inicialmente espontâneas, e mais bem pensadas em seguida – que me levaram a implementar cursos de encenação no programa de formação que criei são as seguintes:

- Permitir aos estudantes se beneficiar de um território de experimentação, de exploração: experimentar a composição de um espetáculo a partir de todos os seus componentes.
- Aprender a escolher, pois criar é também escolher, isto é, exercer seu julgamento, fazer comparações entre diversos elementos da arte, fazer uso do seu gosto, definir sua própria visão e definir-se a si mesmo enquanto artista.
- Aprender a ser: Quem eu sou? Quais são minhas influências? Como trabalho? O que eu conheço? Onde estão minhas falhas? Sou um encenador?
- Aprender a coordenar: organizar elementos separados, combinar ações, fazer relações entre as palavras e os outros elementos do espetáculo, com vistas à constituição de um conjunto coerente.
- Aprender a coerência: compreender e exprimir a lógica interna, externa, no encontro entre a forma e o conteúdo.
- Aprender a trabalhar em equipe, com ou sem dramaturgo.
- Aprender a dizer: O que me interessa? Como dizê-lo? Como dar-lhe forma? Enunciar e articular.
- Divertir-se ao criar, imaginar, fazer, tentar.

Hoje, minha intervenção consiste também em colocar diversas questões, assim como deixá-los a par das ideias que precederam a criação do programa de estudos que concebi e dirigi. Não sendo uma teórica, mas, sobretudo, uma artista que reflete, transmito-lhes desordenadamente uma série de reflexões pessoais.

Cito, inicialmente, Pierre Bourdieu, em sua obra *A distinção*:

[...] o ensino racional da arte proporciona substitutos à experiência direta, oferece atalhos ao longo trajeto da familiarização, torna possíveis práticas que são o produto do conceito e da regra, em vez de surgir da pretensa espontaneidade do gosto, oferecendo assim um recurso a quem espera recuperar o tempo perdido. (BOURDIEU, 2017).

Apesar e para, além disso, muitos encenadores aclamados nunca receberam uma formação completa, mas, no máximo, fizeram estágios observando os grandes mestres. Isso não é suficiente? Como é possível que se encontre mais autodidatas nesta profissão do que entre os intérpretes? Alguns fazem *masterclasses* onde são observadores da abordagem do mestre, outros devoram o teatro por anos e aplicam assim sua visão de composição cênica.

Uma definição sucinta de encenador

O encenador, autor cênico de uma obra artística, é um criador num território imenso, que contrata e dirige os atores, oferece uma leitura do texto, concebe e ordena a vida cênica das obras – que, frequentemente, ele próprio escolhe – em colaboração com os fabricantes e *designers* das marionetes, os cenógrafos, *designers* de som e de iluminação, e os outros artesãos de um espetáculo. No teatro visual, nos espetáculos de circo, nas manifestações performáticas que incluem a marionete, o objeto, a presença ou não do bonequeiro, do dançarino, do “intérprete”, o papel do encenador permanece praticamente o mesmo. Muitos rejeitam atualmente uma definição de encenador em que ele é descrito como sendo um “soberano do palco com um poder imenso”, termo que foi, portanto, substituído pela expressão “autor cênico” e “artista num território imenso”. Frequentemente, a função do encenador é definida por um papel hierárquico. De minha parte, adoto uma posição diferente. Nas artes cênicas, é o encenador que olha, dirige, propõe uma visão, uma abordagem do trabalho coletivo, sem que haja necessariamente uma questão de hierarquia.

Dito isso, gosto bastante da palavra “território”, pois cada concepção representa um espaço e contribui para criar um universo que deveria ser coerente. Martine Beaulne, uma encenadora quebequense utiliza o termo *passeur* para descrever o papel do encenador: **uma pessoa que transmite e propaga uma obra e que pode criá-la**, alguém que faz a ponte, que abre a passagem, que inspira, que estimula, que estrutura, que compõe, que cria.

O território da encenação

Vocês perceberão, no título da minha intervenção, que não pronunciei o termo **teatro de marionetes**, visto que já há muitos anos a variedade de práticas tornou-se vasta e múltipla, e que ela agrupa igualmente as artes visuais, midiáticas, tecnológicas, virtuais, as artes do movimento e da dança, e mesmo as artes circenses, artes essas em que aparecem cada vez mais a marionetização de personagens, como diz *Cécile Bocianowski*, da *Université Libre de Bruxelles*:

[...] as personagens e os intérpretes são marionetizados pelo gesto e pela ação representados. Escritores, encenadores, produtores de teatro, de performances, de instalações de todos os gêneros, se inspiram na estética das figuras articuladas que são as marionetes, das figuras burlescas de bonecos, das figuras com forma humana dos manequins, dos espantalhos e outros autômatos, (outros objetos), fantoches, máquinas e robôs. (BOCIANOWSKI, 2016)

São essas as artes que se tornam materiais da encenação. Essa constatação sobre a formação em artes de marionete também foi feita em contato com as aspirações de meus estudantes na *Université du Québec*, em Montreal, assim como junto de artistas das últimas gerações cujas invenções artísticas contribuem para reinventar esse gênero.

Deveríamos considerar, no ensino de encenação, essas novas inserções da marionete em outras artes? Além disso, como ensinar a encenação dentro de um currículo que deixa apenas 200 horas dedicadas a este ensino fundamental? O que se pode ensinar a um artista tão polivalente quanto um bonequeiro em formação, e qual é a sua utilidade? Há exercícios práticos? De observação? É necessário ser encenador para ensinar essa disciplina? Como inserir a formação de encenador num programa de estudos em que se quer abordar todas as disciplinas fundadoras da arte da marionete? Ensinar a encenação ou formar encenadores? E, finalmente, o que se

ensina? O encenador é formado em função de modelos existentes ou é encorajado a contestar, inclusive a encenação propriamente dita, que alguns, nesta época de hibridização e novas tecnologias, consideram obsoleta? Estamos, já há muitos anos, numa era em que as disciplinas e as formas artísticas se cruzam e entrecruzam, em que se inventam abordagens e metodologias inusitadas; como conciliar tudo isso no ensino da encenação?

Leis estéticas e filosóficas

Interessava-me, quando criei o diploma de estudos especializados, apresentar e explicar aos estudantes aquilo que é específico da marionete, o que a distingue de todas as outras formas de arte cênica. O que Roger-Daniel Bensky (BENSKY, 2000) definiu, por exemplo, como leis filosóficas e estéticas me parece hoje um fundamento das escolhas de encenação. As especificidades da marionete permanecem (apesar das formas que podem tomar os espetáculos) as mesmas de quando foram analisadas e transmitidas, dentre outros, por Bensky. Gostaria de invocá-las brevemente, pois, para mim, elas representam ainda hoje um fundamento, uma base essencial das artes da marionete. Parece-me que as premissas de um ensino de encenação consistem em evocar leis estéticas e filosóficas da marionete.

1. O viés simbólico

Permito-me citar André-Charles Gervais: “O jogo da marionete se situa na ilusão. Ela exige dos espectadores uma potência criadora, uma capacidade de transposição, de transfiguração.” (GERVAIS apud BENSKY, 2000, p. 26) Sobre essa declaração, conclui Bensky: “Transfigurar a realidade; esta hipótese é dupla: por um lado, é o ser que é transfigurado por sua representação no objeto; por outro lado, é o próprio objeto que se transfigura representando o ser.” (BENSKY, 2000, p.27) E, novamente, Bensky cita Gervais: “O paradoxo do bonequeiro está na tensão que ele deve se impor de ser realista com um boneco que, por sua compleição e pré-concepção

estética, transpõe imediatamente este realismo em signos e símbolos.” (GERVAIS apud BENSKEY, 2000, p. 27).

O viés simbólico se opõe de forma inerente a tentativas de ser realista. Lembremo-nos de que aquilo que é específico da marionete o é também por causa de considerações e qualidades puramente físicas que a caracterizam: o que há que mais poético do que assistir ao espetáculo de uma marionete que tem o crânio aberto para se estudar o cérebro, o que há de mais antirrealista do que ver um objeto despojar-se de seu coração para oferecê-lo a alguém?

2. O espaço da marionete

Em resumo, “a lei espacial da marionete é aquela de uma arte liberta de toda verossimilhança na representação do espaço teatral [...] suscetível de levar o espectador a uma transformação radical de sua visão do real [...]” (BENSKEY, 2000, p.33). A cenografia das marionetes reconhece estas particularidades e compõe juntamente com elas. E, num sentido mais pedagógico, o espaço de manipulação da marionete se adapta à presença do corpo do bonequeiro e ao problema de verossimilhança física da encenação.

3. A ação

Segundo Bensky, os meios da marionete “são exclusivamente aqueles de uma visão poética e intuitiva da realidade. É por isso que a ação no campo da marionete [...] tem sua fonte na representação de uma situação simples, ou mesmo na sucessão rápida de várias situações simples” (BENSKEY, 2000, p.35). Espero não trair aqui o pensamento de Bensky ao esquematizar em demasia sua análise.

4. A interpretação dramática

Esta que, a meu ver, comporta em primeiro lugar:

A presença em cena

A inserção da encenação num programa de estudos de marionetes também me interessou pelo viés da interpretação do bonequeiro, dentre outros, no momento em que comecei a fazer perguntas sobre o que cha-

mamos de presença em cena e a maneira de torná-la visível (conforme a expressão consagrada) mesmo nas manifestações mais sutis. A presença em cena que, a meu ver, é um dos elementos essenciais da escrita de um espetáculo. Os vários níveis de presença: quais são as relações espaciais, físicas e dramáticas que o bonequeiro terá com a marionete?

No cerne da formação do bonequeiro, e no centro de seu trabalho de intérprete, há a dramaturgia. Pode-se definir a dramaturgia como *o desenvolvimento de uma história, escrita ou não, ou de elementos sob uma forma que pode ser encenada*. Trata-se, principalmente, de interrogar as relações entre o intérprete e a dramaturgia, porque, precisamente, não é evidente que se deva fazer de um ator, do bonequeiro, um pensador da dramaturgia. A importância de contar, de construir uma história, seja qual for a escolha das formas, está no primeiro plano das preocupações pedagógicas de uma formação. Os questionamentos ligados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos da encenação. O sentido de uma cenografia a partir da escolha dos materiais, das formas e das cores, as relações com o texto, com os espectadores, com os corpos dos bonequeiros e com o lugar que ocupam no espaço, fazem parte das interrogações basilares ligadas à concepção de um espetáculo. E é o mesmo com a encenação da marionete; as atitudes desta, seu ritmo, suas ações, seu gestual fazem parte da criação de uma personagem e sua dramaturgia. Com a marionete, a ação e o material são elementos muito importantes. A dramaturgia nasce muito do palco e da escrita que se faz continuamente: uma imagem leva a outra. Contudo, há sinais que por vezes depreendem algo mais forte do que as palavras. A marionete está inserida na ação, e o trabalho consiste frequentemente em pôr em paralelo a imagem e as palavras. As escolhas técnicas são também determinantes. Para além da aparência da marionete, a seleção de sua técnica de manipulação, de sua escala e do seu material influenciam desde o início a encenação e a dramaturgia. Por outro lado, os princípios da encenação com a marionete permanecem os mesmos. Os atores-bonequeiros são eles próprios dramaturgos. Seu trabalho de

aprendizagem é acompanhado de uma reflexão artística constante sobre a relação “forma – conteúdo”. Como posicionar seu corpo em relação ao da marionete e em relação ao público? Qual ritmo adotar em relação ao da marionete? Como acompanhar a marionete em seus deslocamentos? Para onde olhar? Estas questões estão diretamente ligadas àquelas que se colocam sobre os papéis do bonequeiro na presença de uma marionete. E como dirigir, orientar o olhar do espectador? Elas estão também ligadas a uma parte do trabalho que o encenador realiza. São duplicatas um do outro, estão em simbiose um com o outro, ou um está simplesmente a serviço do outro? E como o diz Claire Heggen do *Théâtre du Mouvement*, de Paris: “O que o objeto me ensina? O que ele me faz fazer? O que eu faço dele? Com ele? Quem manipula quem? Por quê? Por quem?”. São questões basilares quando se trata de abordar esta faceta da encenação. A faculdade de transfigurar a realidade, a evocação poética são elementos essenciais da dramaturgia no teatro de marionetes e do trabalho do intérprete.

A relação com o texto, o roteiro, a proposta, a forma, o gesto

A inserção da encenação no programa de formação que criei também me interpelou pela dificuldade que vários artistas têm de transpor o texto, a proposta, a ideia formal ou poética à forma marionética. Pode-se inicialmente fazer a seguinte pergunta: A marionete, qual marionete? E ainda, que importância tem a “noção” do texto nas criações atuais? É preciso justificar a presença das marionetes...

E, mais uma vez, no cerne da formação, a dramaturgia

Ela estabelece uma estrutura mais ou menos implicitamente à obra na representação. O trabalho de um conselheiro dramaturgico ou autor dramático no teatro atual pode geralmente ser considerado como a elaboração de uma obra, mais do que sua simples escrita, ou o acompanhamento do trabalho de reflexão preliminar ao lado de um encenador. Os questionamentos ligados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos que os da encenação.

Martine Beaulne percebeu que a relação do bonequeiro com os outros elementos cênicos, com o texto e com a marionete corresponde a uma construção matemática, a uma composição, uma organização que faz de maneira que tudo contribua para amplificar a presença do bonequeiro e a sublimá-la. De fato, o encenador se apropria de uma obra, ou a inventa, mas para transmiti-la, para fazer com que ela atravesse os atores e vá até os espectadores. À questão “é realmente necessário passar por uma escola para encenar?” não possui resposta, pois não há respostas absolutas na arte. Todos os caminhos são possíveis, e é importante que assim permaneçam.

Acredito que um programa de encenação se articule em torno das necessidades e da pesquisa específica de seus estudantes. Isso permite aperfeiçoar o caminho, aguçar o olhar, refletir sobre as suas possibilidades cênicas e estéticas, e escolher os meios mais adequados para explorá-las. Sem um método único, sem ciência inerente, mas com todas as ferramentas necessárias para determinar a abordagem mais pertinente para dar sentido ao fôlego que anima o aprendiz. Ao colocar em jogo certezas, desejos e fogos interiores, que devem estar no cerne do percurso do encenador, permite-se assim a expressão do gesto artístico e a incorporação de uma visão pessoal.

REFERÊNCIAS

BENSKY, Roger-Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. 2a. edição. Paris: Nizet, 2000 [1971].

BOCIANOWSKI, Cécile. **La marionnettisation des personnages dans le théâtre francophone et polonais du vingtième siècle**. 2016. Disponível em: <https://studylibfr.com/doc/2615819/cécile-bocianowski-la-marionnettisation-des>

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 2ª edição. Porto Alegre: Zouk, 2017 [1979]. p. 66.