

Nove questões sobre o ensino de direção para Teatro de Bonecos: Uma re-criação-trans-crita de um diálogo¹

Cariad Astles

Centro de Pesquisas em Objetos e Marionetes em Performance
CROPP (Londres/Reino Unido)

Mário Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia
UFU (Uberlândia/MG)



Figura 1 - Cariad Astles na conferência Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.



Figura 2 - Mário Piragibe na conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019402>

Resumo: O texto é a transcrição, com algumas edições, da conferência-diálogo realizada pelos dois professores durante o 3º PRO-VOCAÇÃO - Encontro Internacional sobre Formação em Teatro de Animação, na qual questões relativas à direção para o Teatro de Animação e ao seu ensino foram discutidos a partir de nove questões orientadoras. Os diálogos abordaram tanto perspectivas técnicas quanto filosóficas do ensino do ofício de diretor para o Teatro de Animação e propuseram junto à audiência a realização de experimentações práticas com bonecos e dois manifestos acerca do que deveria ser ensinado aos diretores-aprendizes de Teatro de Animação.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Direção teatral. Direção para Teatro de Animação. Ensino de direção teatral. Ensino de direção para Teatro de Animação.

Abstract: The essay is the transcription, with some editing, of the conference-dialogue presented by two trainer/teachers of puppetry during the 3rd PRO-VOCATION - International Meeting on Training in the Arts of Puppetry, in which matters related to directing for puppet theatre, and its training, were discussed from the starting point of nine guiding questions. The dialogues approached both technical and philosophical questions about the training of directors for puppet theatre and proposed to the audience some practical experiments as well as the writing of two manifestoes about what should be taught to trainee puppet theatre directors.

Keywords: Puppet Theatre. Stage directing. Directing for puppet theatre. Training for stage directing. Training for directing puppet theatre.

CARIAD: Ano passado [2018], quando Mario e eu conversamos sobre esta conferência, eu sugeri que começássemos um diálogo, e começássemos a escrever um ao outros sobre a direção para o teatro de bonecos. Então, por cinco meses, trocamos escritos sobre direção para teatro de bonecos e a sua relação com o seu ensino. Nós não temos respostas, mas temos diversas perguntas! Não concordamos sempre; nós discutimos, nós discordamos; e não estamos inteiramente certos sobre o que iremos dizer. Temos algo em torno do que debatermos.

MARIO: Aqui há uma sequência de slides, com uma série de perguntas que surgiram por meio das nossas conversas; produzimos

uma tonelada de perguntas², mas concordamos em restringi-las a nove principais.

CARIAD: Deveriam ser oito perguntas, mas uma escapou!

MARIO: As perguntas, como os bonecos, foram rebeldes...

CARIAD: Então, o que podemos dizer, Mario, sobre dirigir para o teatro de bonecos? Teatro de bonecos já é um campo de trabalho escorregadio, atrevido, travesso, difícil de categorizar. Por isso parece não ser um acidente havermos chegado a esse ponto onde há muito pouco escrito sobre direção para teatro de bonecos, e tem havido até agora muito pouco discutido ou dito que caminhe de alguma forma rumo a uma explicação do que este trabalho é, o que isso é: como podemos dirigir para o teatro de bonecos. Nós dois somos bonequeiros e educadores. Somos diretores e artistas ocasionais de teatro de bonecos, mas também estamos tentando entender como transmitir habilidades, como compartilhar idéias, como abrir perguntas sobre dirigir para o teatro de bonecos. Mas todo o processo desta discussão é escorregadio, rebelde, não confiável, não categorizável, não cooperativo. Estamos lutando com o que não quer ser nomeado; o que não quer ser amarrado, de alguma forma. Sei que há na Rússia e na Europa Oriental cursos universitários de quatro e de cinco anos, dedicados à direção para o teatro de bonecos. Eu trabalho com jovens diretores ansiosos para entender os processos necessários para se apresentar bonecos

² As nove perguntas mencionadas são: 1. O que significa dirigir para o teatro de bonecos?; 2. O diretor dirige o boneco ou o bonequeiro?; 3. Em que mundo os bonecos vivem?; 4. Será que o diretor tem que saber como fazer ou como mover bonecos, para ser um diretor de teatro de bonecos?; 5. O que deve ser ensinado a diretores iniciantes de teatro de bonecos?; 6. Como se dirige teatro de bonecos?; 7. O que é uma marionete?; 8. Por que os bonecos devem estar em cena, afinal?; 9. Dirigir para teatro de bonecos é animar? A natureza parcialmente improvisada do diálogo e as preocupações com o tempo não tornaram possível que todas essas questões fossem abordadas.

em cena. Mas, eu ainda me vejo sem instruções, sem caminhos. Devíamos definir os nossos campos.

MARIO: Sim, acho que devíamos. Mas quanto mais buscamos respostas encontramos perguntas...

CARIAD: Mas há muitos tipos de diretores no teatro de bonecos. Não há?

MARIO: Bem, há um primeiro tipo de diretor, que é um compositor de espaço; há também o professor/instrutor de bonequeiros. Há o próprio titereiro. Outro tipo, que é um diretor teatral propriamente dito.

CARIAD: É um trabalho no Brasil? Essa ideia de ser um diretor de teatro de bonecos?

MARIO: Eu acho que não. Temos um par de diretores para teatro de bonecos, mas o que há, em geral, são criadores de teatro de bonecos.

CARIAD: Porque há diretores que fazem seus próprios shows, ou criadores; há diretores que são contratados para dirigir espetáculos; há diretores que participam de espetáculos de teatro de atores³, e dirigem a parte de animação, aqueles que dirigem a partir da visão de outra pessoa, ou da ideia de outra pessoa. Há diretores que trabalham com texto, que trabalham sozinhos, que se adaptam. Há diretores de projetos, diretores de coletivos. Como podemos trazer todas essas ideias juntas para passar algo para os alunos.

MARIO: Isto é uma coisa complicada. Como podemos chegar a uma série de diretrizes, uma série de conselhos, a fim de definir o que - primeiramente - o que é o/a diretor/a de teatro de bonecos,

³ O termo “teatro de atores” aparecerá em tradução direta a “live theatre”, com o intuito de caracterizar o teatro feito com atores, diferentemente do teatro de animação. Mesmo ciente de que a oposição entre os tipos de teatro é imprecisa, o termo será empregado com o intuito de identificar o teatro feito com atores, e sem ter o emprego de formas animadas como aspecto central de sua linguagem. (N.T)

o que ele/a faz? E, acima de tudo, como podemos ensinar alguém a desempenhar este tipo de tarefa?

CARIAD: Algumas pessoas disseram que dirigir é *ter algo para contar e encontrar a melhor maneira de fazer isso*. Eu não estou sequer segura se este é mesmo o ponto de partida. Quando eu assisto espetáculos de Philippe Genty, Yngvild Aspeli, Fabrizio Montecchi, entre muitos, eu nem sempre sei o que foi que eles me disseram, mas eu sempre sei como eles fizeram que eu me sentisse. Quando eu assisti ao vídeo de Theodora Skipitares, *Blood at the Wedding* ontem⁴, eu compreendi o tema geral, mas depois de assistir eu me encontrava mais impressionada com a forma como eu me senti ao assistir, e não com o que havia sido contado. Preparar uma apresentação pode ser uma experiência fenomenológica, mais do que ter algo a dizer, expandir uma ideia, expressarmo-nos, convidar o público a compartilhar conosco algo. Por exemplo, eu achei a apresentação desta manhã, de Elmira Kurilenko⁵ muito interessante, mas eu não tenho certeza de que o conflito seja sempre o ponto de partida para o teatro de bonecos. Com certeza, bonecos apresentam conflitos e entram em conflitos. Mas me parece que o boneco em cena se refere mais ao *desejo* por algo do que ao conflito. Você concorda com isso?

⁴ Astles menciona a conferência apresentada pela artista interdisciplinar Theodora Skipitares: *Intermedialidade e processos criativos*, na noite de 19 de maio, no seminário PRO-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=nPE7wLw5sUg>

⁵ A diretora de teatro de bonecos e professora de Ciências Pedagógicas do Instituto Estatal de Novobisirk (NSTI), Rússia, apresentou a conferência *Análise de Diretor de Textos Culturais em Exercício de Experimentações Mentais*, ao lado de Viktoria Bogdanova, professora do departamento de Educação Musical e Voz no mesmo Instituto, e mediado por Anna Ivanova, professora do departamento de Estudos Teatrais da Academia de Artes de São Petesburgo, na manhã de 19 de maio no seminário PRO-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=wTBGjLVoFtc>

MARIO: Eu acho que um boneco teatral é uma experiência dramática em si mesmo. Assim, sempre que se tem um boneco em cena há algum tipo de qualidade dramática atraída para todo o espaço ao redor. Nesse sentido, pode-se alcançar algum tipo de dramaticidade, algum tipo de tema, simplesmente apresentando um boneco em cena. Há uma qualidade narrativa no material. Há uma essência dramática em meramente lidar com objetos, cores e os sentimentos que eles retratam.

CARIAD: Então, qual é a diferença entre um diretor de teatro de bonecos e um criador de teatro de bonecos, um fabricante, autor, *auteur*, escritor (no sentido da escrita física, visual), dramaturgo, projetista, construtor, finalizador, gênio criativo? Ouvimos muito sobre composição, escrita dramática, encontrar a sua própria voz, encontrar o caminho, permitir e facilitar a criação individual (temos privilegiado isso); sobre colagem, narrativa, processo, diálogo, objetos e bastante sobre significado. De alguma forma estamos à procura de uma gramática, de uma estrutura para o treinamento em direção. Uma espécie de notação. Regras.

MARIO: Regras!

CARIAD: Regras. Não há de fato uma tradição de diretores de teatro de bonecos no Reino Unido. O ensino do teatro de bonecos em um contexto formalizado no Reino Unido tem em torno de 15-20 anos, propriamente, e essa formação é focalizada principalmente sobre três coisas: como fazer bonecos; como apresentar-se com bonecos e como experimentar com bonecos. Não há nenhum treinamento específico para direção em teatro de bonecos, exceto sob a forma de pequenas unidades ou módulos dentro de programas maiores, e estes parecem estar principalmente preocupados em experimentação. Pouquíssimas pessoas trabalham como diretores de teatro de bonecos, e há, naturalmente, muitos marionetistas que dirigem ou criam seus próprios shows. Mas nós temos esse

termo polivalente: *praticante de teatro de bonecos*⁶. *Praticantes de teatro de bonecos* são muitas vezes chamados para trabalharem em produções de teatro de atores para “dirigir os bonecos”, o que geralmente significa treinar os marionetistas ou o elenco para auxiliar em um desempenho bem-sucedido dos bonecos. Eu não sou certa se este seria um diretor de teatro de bonecos, ou um instrutor de animação e um olhar exterior; um *dramaturg* e organizador do desempenho. Há muitos *olhos externos* que trabalham com a bonequeiros em apresentações, que necessitam de alguém para ajudar com a direção e visualização de seu trabalho. Há diretores de teatro de atores que gostariam de ter uma experiência com bonecos, mas estes não são diretores de teatro de bonecos, embora apreciem aprender algumas regras sobre o desempenho do boneco. Mas o papel do diretor do teatro de bonecos, como algo diferente do de bonequeiro, de construtor e de executor, é uma coisa rara e incomum. Não podemos separar esses papéis tão claramente como parece possível dentro do teatro de atores vivos, e isso me leva a ver claramente que dirigir para o teatro de bonecos é bastante diferente de se dirigir para o teatro de atores. Alguns discordariam disso, já que ambos desejam contar uma história e encontrar os melhores meios para assim contá-la; o teatro de bonecos tende a usar meios mais visuais e multidisciplinares para fazê-lo. Mas a exploração da direção chamou a minha atenção para a singularidade do palco de bonecos e do próprio mundo dos bonecos.

Então, se estamos pensando sobre a pedagogia, e como estamos no Brasil, e porque ele já foi mencionado dentro desta conferência, eu me volto a Paulo Freire mais uma vez na minha vida para estas perguntas essenciais: “que conhecimentos e habilidades [sobre a direção para o teatro de bonecos] valem a pena aprender”? E, em

⁶ Astles emprega o termo em inglês *puppetry paractitioner*, que poderia ser diretamente traduzida como *praticante de teatro de bonecos*, que foi mantido de modo a produzir uma distinção em relação a outros termos empregados nesta transcrição. De fato, o termo *bonequeiro* desempenha função bem similar em português. (N.T)

segundo lugar, “onde é que este conhecimento se encontra? Como adquiri-lo?” (LYONS, 2008).

Ao invés de dizer o que nós pensamos, vamos tentar co-criar, e de acordo com Freire. Cito Freire novamente, ele diz - não sobre teatro de bonecos, mas podemos refletir em uma relação com o teatro de bonecos: “quando eu entendo um objeto, ao invés de memorizar o seu perfil, eu conheço o objeto e eu produzo o seu conhecimento. O leitor (ou, neste caso, o bonequeiro/diretor de teatro de bonecos) torna-se coautor do significado do objeto”. E para *descitar* Freire ainda mais, que faz perguntas sobre a natureza humana fundamental, vamos fazer perguntas sobre a natureza do boneco fundamental: “O que é um boneco? Como difere de outras espécies? Quais são os limites do potencial dos bonecos”? Assim, passando para nossas perguntas, Mario, **qual é o sentido de dirigir para o teatro de bonecos?**

MARIO: Eu acho que esta é a maior questão entre as que estamos lidando aqui. Porque é provável que dirigir para teatro de bonecos seja uma atividade dedicada a procurar pelos sentidos do boneco em cena, bem como de maneiras de pôr esses sentidos em movimento. É uma palavra tão importante para nós, sentido, que aponta para várias direções fundamentais, o que nos permite discutir a partir da dramaturgia, da técnica de ensino e da ética profissional. Não posso abordar a esta pergunta sem levar em conta o quanto ela empurra a reflexão na direção de uma consideração hermenêutica/semântica da marionete no palco. Deixe-me pensar: autores como [Steve] Tillis (1992) (criação e controle) e Bensky (sátira social e *féerie*) vem à mente. A identificação feita por [Roger-Daniel] Bensky (1969) de um par de “temas principais” aborda principalmente a questão da dramaturgia *Playwriting*, e Tillis investiga o fenômeno da presença do boneco. Eu suponho que ambas as aproximações estabelecem algum tipo do contato com as questões da *mise-en-scène*, porque estas acabam tratando do modo como os bonecos são mostrados em cena, e como se espera que o público os perceba.

Então, eu acho que há algumas abordagens que podemos mencionar, a fim de discutir os significados que surgem quando se tem bonecos em cena. Eu acho que é inevitável ser capturado pelo jogo de *Vivo-não vivo* sugerido pela mais simples das apresentações com bonecos. A manipulação à vista destaca as relações de criação, liberdade, poder, violência entre indivíduos e como como estes enfrentam poderes como a natureza, estruturas coletivas, ideias, e assim por diante (tudo isso é meio político, não é?). Eu estou dizendo que o manipulador posto à vista do público oferece uma maneira própria de destacar essas relações, mas eu acho que também valem quando o titereiro está escondido, ou não desempenha parte ativa na ação. Tillis menciona o quanto o *efeito de visão dupla* é útil para se discutir questões de criação e controle com bonecos, o que é útil para aprofundar o contato com temas existenciais e políticos. Na minha opinião bonecos podem ser muito mais competentes do que os atores vivos em tais referências. Mas eu suponho que a discussão começa a alcançar seu ponto central na medida em que os aproximamos da análise temática de Bensky. Fantasia e sátira são diferentes representações de condições existenciais postas do lado de fora da humanidade regular (tanto física quanto social-política). Para mim, bonecos estão sempre se afastando da aparência regular da condição humana para mostrar a humanidade em sua feição mais crua, mais profunda. Isso me leva a supor que bonecos têm sido usados para falar sobre a condição humana em perspectivas políticas, psicológicas e metafísicas de maneira densa. Eles podem discutir nossos limites físicos subvertendo-os (tensionando-os) de pelo menos duas formas básicas, sendo a primeira a capacidade de ir além deles (voando, suportando violência...). A segunda – que poderia ser entendida como oposta à primeira – poderia ser a fragilidade de sua “vida”, como esta é percebida. Quero dizer: como um único passo, olhar ou reação pode ser reconhecido como um esforço impressionante, e não a coisa mais simples a ser feita ou vista. E isto acrescenta força e significado consideráveis às menores ações e desafios, fazendo um retorno para conferir nova luz aos dilemas e lutas de “mera” existência.

Isso pode ser colocado em um sentido social e político, mas também em um metafísico, holístico: o boneco está fora da lei e da sociedade, da maneira como se situa **fora** da **ordem física**, e seu poder coincide com seu desamparo, transformando-o em um tipo interessante de bufão. Você sabe, tão pequeno, frágil e fácil de destruir, que possui “passe seguro” para desafiar o poder e expor nossas piores falhas de maneira implacável.

Essa força, que equivale à sua fragilidade, também está relacionada com a maneira como a marionete produz sentido, de modo que eu muitas vezes penso no boneco como algo familiar a um ideograma, ou um *hai kai*, que equilibra forma simples e um potencial de sentido rico e complexo. Acho que é por isso que somos frequentemente capturados de forma tão intensa por aparições de bonecos simples, breves. Eu já ouvi muito sobre como falta aos teatros de bonecos uma dramaturgia mais complexa, e que são muitas vezes pobres e repetitivos. Bem, é óbvio que sempre haverá bastante material pouco inspirado e que tramas complexas e cheias de longas falas não combinam muito com o uso de bonecos. Por outro lado, um boneco simples sendo movido no canto de uma sala ou rua, realizando uma sequência de ações que mal descrevem um enredo, pode evocar uma qualidade dramática que não é apenas baseada na simplicidade de seu movimento, mas que amplia essa qualidade teatral, dramática, a tudo o que está em torno.

Uma vez que o boneco nos manda de volta aos próprios princípios da existência, ele lida com a percepção do esforço impressionante que é simplesmente existir, e é também uma porta de entrada para o reconhecimento-imaginação daquilo que está além da existência ordinária. Eles orientam e discutem a humanidade apresentando o que está bem no fundo ou muito além da nossa imaginação.

CARIAD: O que isso significa para o diretor?

MARIO: Eu acho que esta é uma outra pergunta, na verdade: será que o diretor deveria lidar com temas ou enredos profusos, e tensão desnecessária ao espetáculo, quando a mera aparição do boneco em uma peça já está cheio desse desejo pela vida, essa

dramaticidade que reside na própria luta do boneco para ser visto como algo vivo?

CARIAD: Então, a primeira pergunta, ou o primeiro ponto, se você preferir, é posicionar-se quanto a significado ontológico da marionete como artista. Em outras palavras: o diretor precisa abordar essa questão de *vida e não-vida*, a experiência vivida e não vivida da marionete no palco. Se a marionete é um ser construído, uma entidade projetada ou um símbolo, então isto sugere que apresentar o boneco em cena já é uma espécie de artifício. Mas, na minha experiência com teatro de bonecos, a experiência fenomenológica da marionete já é uma experiência gritante e surpreendente de não-artificialidade. A experiência do *vivo e não vivo* no boneco, de fato empurra-nos, violentamente às vezes, para a consideração de nossa própria condição de vivos. Assim, para mim, a primeira pergunta para o diretor é a sua própria postura em relação aos bonecos. *Deveria* o diretor do teatro de bonecos sempre abordar o enigma do poder, da vida e da não-vida? Ou isso se dá inerentemente, mesmo que não intencionalmente? O boneco pode mesmo começar a contar uma história com personagens, se o que está fazendo, implicitamente ou explicitamente, é gritando: “eu estou vivo?” Podemos de fato começar a contar uma história se nós não sabemos isso ainda? E quem tem o poder aqui? Anna Ivanova mencionou essa faceta do boneco como um ser ritual⁷. Concordo plenamente com isso. O boneco está sempre nesse espaço intermediário. Em outubro passado, Mario, quando estávamos em Paris no *Théâtre aux Mains Nues*⁸, você se lembra da oficina de Eloi Recoing, quando ele insistiu que o boneco é sempre um símbolo

⁷ Astles menciona a mesma conferência da nota 4.

⁸ Astles menciona o *Laboratório Internacional de Ensinos no teatro de Marionetistas*, organizada pelo Théâtre Sans Toit e pelo Théâtre aux Mains Nues, que teve lugar em outubro de 2018 em Paris, França. Nessa reunião começaram as conversas entre Astles e Piragibe sobre a apresentação de uma conferência em diálogo.

da morte? Eu não sei se é um símbolo da morte, mas para mim é sempre uma lembrança da morte e do outro mundo onde a morte e outras coisas vivem. Assim, para mim, uma das primeiras perguntas é sobre a postura do diretor em relação ao que o boneco é e onde vive; e, portanto, qual é a sua relação com a vida e a não-vida. Você sabe que eu sou um tanto obcecada por esta ideia do boneco como algo assombrado, e como pode o boneco estar vivo e assombrado ao mesmo tempo. Eu me bato contra a ideia de que a principal tarefa do bonequeiro é apenas dar vida ao boneco. Então, o trabalho do diretor seria facilitar que a vida entre nos bonecos ou permitir que estes recordem-se da morte? Estou junto a [Tadeusz] Kantor, [Roman] Paska, Dondoro [Puppet Theatre] em todas essas perguntas sobre se o boneco deve tentar mostrar que está vivo, ou se ele deve mostrar que ele também não está vivo. Para mim a tarefa do diretor é mostrar esses mundos onde a morte, a não-vida, e outras coisas coexistem com a ilusão transitória e muitas vezes repetida da vida, como é o caso com Ilka Schönbein, Neville Tranter, Duda Paiva e outros “grandes” diretores/autores/criadores de teatro de bonecos. A ilusão da vida é sempre transitória com o boneco, não é?

MARIO: Sim. Eu não sei se o diretor deve sempre se sair com histórias sobre este tipo de enigma, este dilema, mas eu não penso que deve ser posto de lado. Eu acho que não deveria ser desconsiderado; está sempre lá.

CARIAD: Precisamos de voluntários, cinco pessoas. Vocês são todos bonequeiros. Nós não estamos julgando o nível de habilidade de ninguém aqui, apenas queremos tentar uma coisa. Vamos dar-lhe alguns bonecos e gostaríamos que vocês [os apresentassem], da maneira como foram treinados, ou como já trabalharam, que mostrassem Vida no boneco.

[Exercício]

Okay. Então, temos bela animação de bonecos. Bonecos mos-

trando Vida. Agora vamos fazer outra coisa. Digamos, só porque conhecemos a história, que estamos fazendo Romeu e Julieta. O que queremos que vocês façam agora, da maneira que puderem, é [fazer o boneco] mostrar que têm vida, mas que também se recordam da morte. Ao mesmo tempo. Simultaneamente. Lembre-se que você está fazendo *vida e não-vida* ao mesmo tempo.

[Exercício]

Esse é o Ponto Um da gramática que estamos tentando criar para o diretor de teatro de bonecos: onde se situam nesse *continuum* de vida e morte, ou *vida e não-vida*?

Ponto Dois: onde vive a marionete? Em que mundo o boneco vive? O boneco vive num mundo diferente do mundo humano.

MARIO: o boneco vem de um lugar apenas seu.

CARIAD: O Ponto Dois é entender o que este mundo é. Para nos permitir um vislumbre desse mundo não podemos conhecê-lo, porque não somos de lá. De modo a sermos capazes de superar os limites do corpo humano voando, quebrando, recompondo-nos, tendo braços ou pernas realmente longos, duas ou três cabeças, por exemplo. Essas maneiras de organizar o corpo são muito caras a mim. Por que o corpo humano é tão limitado? Philippe [Choulet] me disse, porque eu tenho um disco prolapsado em minhas costas: “você tem o infortúnio de possuir um corpo humano”, e isso é absolutamente verdade. O boneco tem um tipo diferente de corpo e vem de um tipo de mundo diferente. Então, gostaríamos de propor um segundo exercício.

MARIO: Sim, estamos tentando chegar a algumas coisas como: quais são as regras desses mundos, qual é a forma desses mundos? Isso tem algo a ver com a técnica de escrita de literatura fantástica, sobre como dar materialidade para os mundos criados. Isto geralmente tem a ver com a atenção para as menores coisas pertencentes

à estrutura de comportamento cultural, tipo: como é que as figuras nesse mundo se cumprimentam, como comem, expressam o amor.



Figura - Exercício durante a conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

CARIAD: Então, o que nós gostaríamos que vocês fizessem para este segundo exercício é: que cada um de seus bonecos, talvez um de cada vez, mostrasse-nos algo sobre o mundo em que vivem. Mostrasse-nos o seu mundo de alguma maneira. E mostrasse-nos quais são as regras desse mundo. E você pode usar as bancadas, o tecido, a mesa, qualquer coisa que você quiser. O mundo do boneco.

[As pessoas fazem o exercício]

Vamos apenas nos lembrar que este boneco conhece este mundo. Bonecos sabem onde vivem. Assim (observando o exercício), neste mundo, os bonecos têm marionetistas que estão confusos. E

a outra coisa que está acontecendo aqui é que entendemos que a condição física da marionete é diferente. Outra vez, é de um mundo diferente. As possibilidades físicas e os limites deste boneco, e de todos os bonecos são completamente diferentes.

MARIO: uma vez que a marionete está fora da ordem física regular, quais são as regras do mundo? Em que ordem ele transita, em que ordem vive?

CARIAD: Então, já temos três pontos na nossa gramática, ou quatro pontos, eu acho. Nós temos:

1. Onde se encontra o boneco dentro do espectro vivo/não-vivo?
2. O que é o mundo habitado por este boneco?
3. Quais são as regras desse mundo?
4. E o quarto, que é: o boneco se encontra de certa maneira fora da ordem física. Ele apresenta um tipo diferente de relação física.

MARIO: Assim, vamos passar para a próxima pergunta, que é: o diretor precisa saber como fazer ou como mover bonecos, para ser um diretor de teatro de bonecos? Eu acho que é importante saber como se relacionar com o material. Eu não tenho certeza se diretores de teatro do bonecos devem ter um treinamento completo em habilidades tais como costurar, esculpir ou desenhar, mas eu penso que poderia ser útil aprender sobre o material, e sobre nós mesmos no processo, como Osvaldo Gabrieli tão generosamente nos mostrou em sua oficina⁹.

O ponto é desenvolver alguma familiaridade com os materiais e habilidades, a fim de preparar a mente criativa sobre como explorar significados através deles e permitir que o inanimado se expresse corretamente. Construir o seu próprio boneco poderia ser

⁹ O fundador e diretor da Grupo XPTO (Brasil) conduziu um workshop chamado Os materiais e objetos que manipulamos diariamente têm uma história para contar na manhã de 17 de maio no seminário PRO-VOCAÇÃO.

um bom exercício para os alunos, pois permite lidar com diferentes materiais e técnicas, trabalha no sentido do encontro entre métodos e expressividade, aborda as limitações do artista e da coisa, insta o aluno a tentar comunicar com os recursos. Mostra que o processo de construção é um diálogo - ou uma dança (às vezes uma luta!).

CARIAD: aqui está algo que Ida Hledíková diz sobre teatro de bonecos pós-tradicional, mas podemos usá-lo para falar sobre a direção de bonecos também:

Teatro de bonecos pós-tradicional... é uma forma de teatro de bonecos que tem atributos do teatro de objetos, geralmente envolvendo bonecos figurativos, *e que deliberadamente se envolve com os elementos de dramaturgia do teatro de bonecos tradicional, incluindo inspiração, técnica de marionetes e procedimentos específicos de encenação.* (HLEDÍKOVÁ, 2015, p. 2019, ênfase nossa.)

Então, o que significa para o diretor “envolver-se com elementos de teatro de bonecos, dramaturgia, inspiração, técnica e encenação...”? O que é um elemento da dramaturgia do teatro de bonecos? Penso que isto se relaciona com o uso de corpos artificiais; o uso do tipo, do material, do objeto em vez da personagem unificada; o sentido do outro mundo dos bonecos; ação em vez de palavras (em alguns casos); questões de existência e a relação entre o imediatismo do boneco em ação e sua concepção metafísica de si mesmo.

Técnica – esta é uma pergunta –, dispositivos de enquadramento; sistemas de movimento; aparecimentos e desaparecimentos; relação com os seres humanos, quando apropriado; como a marionete é animada. O que devemos ensiná-los, diretores principiantes de teatro de bonecos?

MARIO: O que é mais importante?

CARIAD: Existe uma hierarquia de coisas? O que você colocaria no topo?

MARIO: De minha parte, eu colocaria no topo o relacionamento com as pessoas.

CARIAD: E quanto à sensibilidade Visual? E sobre a exploração das artes visuais, cenografia? Por exemplo, é importante que o diretor de teatro de bonecos saiba dançar? Ou conhecer textos clássicos (incluindo os para bonecos)? Muitas vezes as escolhas têm de ser feitas!

MARIO: porque nunca há tempo suficiente, nunca recursos suficientes, nunca paciência suficiente (por parte dos alunos), e algo que é realmente importante é: como você pode saber que tipo de pessoas virão para serem educadas?

CARIAD: Você acredita que o teatro de bonecos se presta mais ao modo de trabalho de concepção [solitária] ou coletiva? Por que tanto teatro de bonecos emerge da exploração visual e da experimentação com materiais, ou ele exige em vez disso (isto não é preto ou branco; estes são como que *pólos*) ação precisa, movimento, coreografia, relacionamento, coexistência, *codependência*? Os artistas sendo dirigidos como formas, como geometria, como em termos de coreografia visual, como se fossem coisas em si. Eu trabalhei com ambos, como você sabe, como uma artista que eu trabalhei com diretores que deixaram os artistas resolverem a coreografia e a interação entre si, e a ênfase foi sobre essa interação entre as coisas e as pessoas, as coisas e os seres humanos. E eu trabalhei com diretores que me disseram onde ficar, que braço mover, onde parar de mover o braço, que dedinho levantar, e assim por diante. Como alguém que havia acabado de sair de uma formação em teatro, fiquei bastante chocada com este último tipo quando comecei a trabalhar como bonequeira, porque eu estava acostumada a questionar, a entender e conhecer as razões e o propósito da peça, e então estavam me dizendo para “fazer isso porque fica bem”. Teatro de Bonecos parece ser assim (um pouco reducionista). É por isso que todas as perguntas anteriores são tão importantes: onde vive o boneco? Quem é ele? Em que mundo existe?

MARIO: Você me apresentou a um diretor muito interessante, Steve Tiplady, que possui uma maneira [particular] de trabalhar com os atores e com os bonecos. Ele diz [para o elenco]: “o que

você acha que acontece agora? O que você gostaria de fazer com os bonecos? Steve estava conduzindo este grupo de jovens bonequeiros de modo a serem co-autores do jogo em termos de ação, dramaturgia, como ocupar o espaço e como construir seus próprios bonecos. Eu também posso citar outra experiência que eu tive aqui no Brasil, isso foi anterior ao tempo em que eu trabalhei como bonequeiro na Companhia Pequod. Havia esse espetáculo que Miguel tinha dirigido chamado *O velho da Horta*¹⁰. Quando da estreia, a peça havia sido ensaiada para que os atores fizessem o que estava no roteiro, mas à medida em que as apresentações progrediram os atores começaram a improvisar, e a improvisação tornou-se cada vez mais significativa e engraçada, de modo que a peça terminou sendo um trabalho de elaboração do elenco, mais do que um espetáculo a partir de um texto prévio.

CARIAD: Então, eu estava pensando que nós estivemos conversando por algo como 40 minutos, e eu acho que vocês precisam de um refresco. Então, o que gostaríamos de fazer com todos vocês é um manifesto do que acreditam que deveria ser ensinado aos diretores de teatro de bonecos em sua formação e aprendizagem.

(As pessoas do público começaram então a sugerir coisas que deveriam ser ensinadas em um curso de direção para o teatro de bonecos e os dois professores escreveram essas sugestões em um grande pedaço de papel. Os resultados são apresentados abaixo)

¹⁰ O espetáculo foi criado a partir da peça do dramaturgo Português Gil Vicente, e estreou no Teatro do Jockey do Rio de Janeiro no ano de 2002

Manifesto 1: O que os bonequeiros acreditam que deveria ser ensinado em um curso de direção para teatro de bonecos

Música	Olhar	Jogar
Silêncio e escuta	Ouvir o ator	Observação
Respiração	Sintetizar	Empatia
Ilusão	Linguagem	Afeto
Percepção	Boa comunicação	Ascensão
Memória	Buscar a dor	Guiar
Desapego	Paciência	Amnésia
Esquecimento	Pensamento	Psicologia
Ousadia	Leitura de sinais	Inclusão
Provocação	Física quântica	Dúvida
Abertura	Desafiar a gravidade	Composição
História das artes	Análise e interpretação de textos	Humanidade
<i>Viewpoints</i> (Bogart-Landau)	Composição	Paixão/Prazer
Malabarismo	Mímica e dança	Ver a magia do palco
Tradição	Ética	Começar do zero
Design de luz e som		Mecânica
		Consciência corporal
		Composição*
		Conhecimento técnico do boneco

* A palavra *Composição* aparece três vezes.

CARIAD: Então, a próxima pergunta é: a mesma! Como se dirige para o teatro de bonecos? Garcia Lorca, claro, nos disse que o boneco não quer ser dirigido. O diretor diz, na peça de Don Cristóbal:

Don Cristóbal, entre no palco.

Don Cristóbal: Estou mijando.

Diretor: não, Don Cristóbal, você tem que se casar.

Don Cristóbal: casar-me?! Eu vou à tourada!

(LORCA, 2012. Tradução nossa).

Então, sabemos que o boneco não quer ser dirigido no sentido tradicional.

MARIO: há outro exemplo que eu posso lembrar, de Ilo Krugli em História de lenços e ventos¹¹, quando as crianças querem brincar com os bonecos e os bonecos tinham se trancado dentro de um baú, e então eles tiveram se sair com uma peças feita a partir de pedaços de jornal. Assim, isso nos mostra como os bonecos tendem a serem rebeldes.

CARIAD: Eu tenho estado muito interessado nesta palavra que você mencionou algumas vezes em nossas conversas, e isso me leva para a próxima fase nessa gramática que estamos tentando criar: instabilidade. A marionete é instável, e isso é parte de seu poder. Entre os vídeos que Didier [Plassard] estava nos mostrando mais cedo, vimos bonecos feitos de gelo; este é um material instável, porque ele vai derreter e desaparecer, e isso é exatamente o que acontece no espetáculo *Anywhere*, do Théâtre de l'Entrouvert. O boneco é instável. Ele existe em um outro lugar, com diferentes regras. Nós não sabemos o que essas regras são. O corpo da marionete é instável, porque pode ser destruído, e pode morrer, ou pode se desfazer. Em termos da sua apresentação ele pode desempenhar qualquer personagem, obedientemente ou com rebeldia, como melhor lhe

¹¹ A peça, de 1974, marca o nascimento do *Teatro Ventoforte*, dirigido por Krugli e se estabeleceu como um marco para o teatro de bonecos e teatro para crianças no Brasil.

aprouver. Ele expressa uma espécie de incerteza sobre a existência e sobre o ser. Este é um fenômeno perigoso e frágil. Assim, o diretor precisa estar ciente deste sentido frágil e perigoso. Victor Molina, sobre o boneco, disse que ele não pode morrer, ou que ele só pode morrer quando o seu corpo for completamente e definitivamente destruído (e mesmo assim, eu não tenho certeza se ele está de fato *morto*, pois a sua memória persiste); porque um corpo morto de boneco em cena sempre contém potencial. Quando um boneco morre no palco, sabemos que ele pode sempre voltar, mas se o corpo da marionete for queimado, destruído de alguma forma, talvez esteja morto, então. Mas é instável, e eu acho que essa instabilidade é um dos poderes do teatro de bonecos, e o que nos torna tão fascinados por ele. Como o diretor lida com essa potencialidade?

MARIO: Como acontece muitas vezes em qualquer tipo de direção de teatro há poucas – senão nenhuma – regras estritas. Por mais que consigamos montar cursos de direção, há uma coisa verdadeira sobre direção para o teatro de bonecos, que é uma tarefa difícil, pessoal. Às vezes, um processo particular e doloroso que você precisa percorrer na frente de um monte de pessoas que estão contando com você.

Irina [Niculescu] disse anteriormente neste Seminário que o diretor de teatro de bonecos é uma combinação de poeta com arquiteto¹². Assim, entre muitas maneiras de compreendê-lo, ele é uma mistura de alguém que trabalha a partir de sua própria intimidade e alguém que precisa da ajuda de dezenas de pessoas para atender às necessidades de muitos outros. Assim, não é apenas como você imagina uma peça, mas também como você pode mobilizar todos os diferentes tipos de recursos, a fim de alcançar, algo que não é mais que um vislumbre do plano original.

¹² Piragibe menciona a conferência apresentada pela professora de marionetes romena e diretora Irina Niculescu, *PROVOCAÇÃO 2: Definindo o encenador e ensinando direção teatral*, na tarde de 15 de maio, no seminário PRÓ-VOCAÇÃO. A conferência pode ser acessada a partir do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=5uhBhaJ5xIo>

CARIAD: E sobre essa outra pergunta, que você sabe que é uma das minhas outras obsessões: esta questão da reverência, reverência pelo material: devoção religiosa, cuidado, amor, o carinho com o boneco, com o material ou a figura. De fato, fiquei muito animada com o fato de que algumas pessoas começaram a falar sobre empatia e humanidade neste manifesto, pois para mim o boneco é o retorno ao ritual, ele está se afastando da técnica e voltando-se para o animismo. Não estamos mais em um mundo (graças a Deus!) em que o ser humano é ascendente e dominante sobre tudo. Estamos voltando a um mundo, espero, onde somos parte de uma teia de coisas, onde dependemos das coisas: dependemos da Natureza, dependemos uns dos outros. E isto é uma força, não uma fraqueza. Fomos treinados para pensar no boneco como algo fraco, uma coisa frágil, uma coisa vulnerável, porque ele precisa ser ajudado, ele precisa que a vida lhe seja dada. Ele precisa ser apoiado por um, dois, três, às vezes mais manipuladores e artistas. Mas isso também eleva-o em uma espécie de força.

Não é que seja fraco; ele possui quatro, cinco, dez serviçais adorando-o. E acredito que estejamos retornando a esse poder do objeto, do material, da figura, do boneco, em termos de devoção religiosa. Eu tenho falado recentemente sobre o requintado senso de cuidado, e o requintado senso de carinho que eu experimento quando estou me apresentando com um boneco. Você disse em uma conversa, Mario, que não é o tipo de pessoa que trata o boneco assim. Mas essa reverência faz parte do processo.

MARIO: Eu me lembro quando estávamos dirigindo de volta da Universidade de Exeter para sua casa e você não estava feliz com o trabalho feito pelos alunos naquela tarde. Eles se saíram com um par de momentos agradáveis, de fato, mas você estava como que capturada pela forma como o material foi tratado, e você não estava satisfeita. Sim, eu penso que às vezes respeitar o material e a marionete é apenas fazer o que deve ser feito, ser iconoclasta e lidar com a violência e a instabilidade que dele emana. Mas isso não é falta de amor; isso ainda é respeito. Mas não é tão simples: eu acho

que é preciso uma grande quantidade de sensibilidade e vontade de entender as necessidades do boneco. Pode ser duro realizar isto assim à primeira vista, de modo que um procedimento cauteloso e carinhoso é sempre aconselhável.

CARIAD: Lembro-me de uma vez em Londres quando se realizou uma mesa redonda para discutir o que o boneco poderia ensinar o ator. Tivemos uma boa quantidade de praticantes e diretores de teatro de bonecos britânicos importantes, e opiniões diferentes. Stephen Mottram, um marionetista virtuoso, comparou a marionete a um instrumento musical; você aprende o processo técnico, você aprende a anatomia, e suas qualidades, e quando você é capaz de “tocá-lo”, você pode *alçar vôo*. Nessa mesma conversa, o diretor do *Improbable Theatre*, Phelim McDermott, discordou: ele disse que não precisamos movimentar o boneco bem; devemos ser irreverentes quanto ao boneco. Tenho visto muita manipulação aparentemente casual e ridícula que é de tirar o fôlego em termos de quebra de suportes, e é nisso em que se baseia: não em manuseio visual. Eu argumentaria, no entanto, que, mesmo em um manuseio subversivo e bobo, há uma reverência em seu próprio direito; a instabilidade e o reconhecimento da instabilidade; o boneco em sua mística, seu esforço em ser “algo mais”, “algo além”, captura essa mesma mística da maneira como ele se revela escorregadio; ele escapa; ele reza e ele peida ao mesmo tempo.

MARIO: Eu acho que há uma diferença entre tratar um boneco com violência e tratar um boneco com desrespeito, com falta de atenção. Mesmo assunto, mas abordagem diferente: lembrei-me de algo dito a mim por Neville Tranter em novembro de 2017, em Charleville. Ele estava se lembrando quando dirigiu uma atriz experiente (não uma bonequeira) em uma cena em que ela teve que manipular um boneco. Tranter contou que ela tratou o boneco com tal respeito e carinho que a própria maneira com que ela se aproximava dele, mesmo antes do início adequado da cena, já era profundamente dramático e significativo.

CARIAD: Devemos fazer a próxima pergunta?

MARIO: Certamente! **O que é um boneco?**

CARIAD: você sabe que esta não é uma pergunta interessante para mim (eu estou sendo deliberadamente provocativa). Estou pensando na nossa conversa no café italiano na noite de quinta-feira. Vamos perguntar ao público: quantos bonecos vocês acham que existem no mundo? Ok, se essa pergunta não funcionar, quantos bonecos em potencial existem no mundo? Ok, sabemos que os bonecos não estão no mundo. Ok, então não vamos ficar com o mundo.

MARIO: Tudo pode ser um boneco. Eu realmente amo essa coisa que você diz sobre o boneco como assombrado. Como há este mundo imaterial em que esses fantasmas flutuam, e eles podem habitar o material de vez em quando, e que fazem quase de tudo para se tornar um boneco.

CARIAD: O boneco é assombrado, para mim. Não há nada no mundo que não possa ser um boneco. Não há nada que não seja um boneco. Talvez Nada seja uma personagem, no entanto, e então poderia ser um boneco. Vamos supor que os bonecos estejam todos lá o tempo todo, apenas esperando para habitar o material que oferecemos a eles. Nós não fazemos bonecos, nós os hospedamos por um tempo e nós os tratamos como fantasmas. Nós os encontramos; eles chegam e então partem. Em termos simples, nós ficamos com a definição de Proschan, de que a marionete é uma “imagem material de seres humanos, animais ou espíritos que são criados, exibidos, ou manipulados em narrativas ou desempenhos dramáticos”? Mas essa é uma definição antiga, e eu não tenho certeza se é o suficiente para definir um boneco. É uma questão de potencial. E então temos a pergunta de **por que os bonecos devem estar em cena, afinal?**

MARIO: Em minha opinião particular, onde quer que um boneco esteja, sob ele há um palco.

CARIAD: Há bonecos em museus, certo? Mas há apenas bonecos em museus porque eles se encontram em um estado de terem se apresentado, ou em um estado de *poderem* se apresentar. Assim, só pode haver bonecos no Museu se eles têm o potencial de apresentação.

MARIO: Sim, eu tendo a pensar que quando você olha para um boneco, mesmo que seja em um museu, há uma espécie de tensão dramática que, eu não sei, a história, a expressão do potencial performativo, talvez você pode transportar esta ação potencial para dentro da sua cabeça. Sempre que vejo um boneco, vejo teatro.

CARIAD: Basil Jones, da Handspring [Puppet Company] diz que o principal trabalho do boneco é a atuação da vida. Como vocês já devem ter percebido, eu não me dou por completamente satisfeita com essa idéia, mas ele diz algo mais interessante em sequência: que o propósito primordial do boneco em sua essência não é o da **busca pela vida** (minha ênfase). Vou acrescentar a isso que um dos propósitos primários da marionete pode não ser a busca pela vida, ou a própria vida, mas **experimentar a vida**. *O imperador da Atlântida* é uma ópera extraordinária escrita no campo de concentração de Terezin em 1943 pelo compositor Viktor Ullman. Na ópera, o Imperador abole a morte, mas mais tarde, vendo que isto não lhe serviu bem, implora a morte para retornar. A morte faz um acordo com ele; apenas voltará se o Imperador for o primeiro a **experimentar a nova morte**. Bonecos fazem isso: eles experimentam a vida. Mas nem sempre ficam por muito tempo. Eu gostaria de ler um pouco do início de *A estrada faminta*¹³, de Ben Okri:

Naquela terra de inícios espíritos confundiam-se com os não nascidos. Poderíamos assumir inúmeras formas. Não conhecíamos limites. Brincávamos muito porque éramos livres. Havia sempre aqueles entre nós que tinham acabado de regressar do mundo dos vivos. Voltavam inconsoláveis devido a todo o amor que haviam deixado para trás, todo o sofrimento que não haviam resgatado, tudo o que não tinham compreendido, e por tudo o que

¹³ Tradução nossa para o título e o trecho citado. *The famished road* é um romance premiado, escrito pelo poeta e romancista nigeriano Bem Okri, publicado pela primeira vez em 1991.

mal haviam começado a aprender antes de serem atraídos de volta para a terra das origens. Não havia um entre nós que ansiava por nascer. Não nos agradavam os rigores da existência, os desejos não preenchidos, a ignorância dos pais, o fato de morrer, e a incrível indiferença dos vivos (OKRI, 1993, p.1).

Então, retornando às perguntas de por que bonecos devem estar no palco, eu acho que eles estão tentando viver um pouco. Esta missão pode ou não ser alcançada, mas talvez então o trabalho do diretor seja auxiliar ou impedir essa busca pela vida.



Figura 4 - Exercício durante a conferência *Abordagens práticas para direção em Teatro de Animação: um diálogo*, durante o evento Pro-Vocação na UDESC (2019). Foto: Jerusa Mary.

Então... Qual é a tarefa do diretor?

Isso significa que para mim a tarefa do diretor ao apresentar bonecos em cena é criar um espaço para que os espíritos entre nós habitem o material dos bonecos por um tempo. Criar um foco para as ideias. Abrir o recipiente da poesia, da política, do propósito.

Estas não são respostas; são provocações, essas seis coisas:

1. Vida e não-vida;
2. Em que mundo vivem;
3. Quais as regras desse mundo;
4. Estar fora da ordem física, como a entendemos;
5. Serem ideogramas, ou frases visuais;
6. E número seis: são instáveis.

MARIO: E para este momento final, como estávamos dizendo no início, tudo se resume à primeira pergunta, “o que significa apresentar bonecos em cena”. Eu acho que dirigir para teatro de bonecos é algo que leva em consideração que um boneco já carrega um enorme potencial dramático em suas meras apresentações. Eu me lembro de quando Patricia Gomis¹⁴ fez aquele boneco de madeira, o garoto com os olhos grandes, sentar-se diante da plateia e simplesmente o deixou lá, e os olhos do boneco gritaram para nós sobre o seu desejo pela vida, bem na frente de nós. Parte uma figura de madeira brincando com a nossa imaginação, parte a memória de um garoto morto.

CARIAD: Vamos fazer o segundo manifesto. Desta vez não serão vocês que irão nos dizer. Gostaríamos de dar-lhe estes bonecos de treino e gostaríamos que os bonecos dissessem o que querem contar aos diretores. O boneco pode nos dizer o que escrever ou, se preferir, o boneco pode dizer ao bonequeiro o que escrever.

¹⁴ Piragibe menciona o espetáculo *Petit Bout de Bois* apresentado pela atriz senegalesa Patricia Gomis na noite de 15 de maio de 2019, no Seminário PRO-VOCAÇÃO.

(O que se segue é o resultado do segundo manifesto)

Manifesto 2: O que os bonecos pensam que deve ser ensinado aos diretores do teatro de bonecos:

Liberdade Conheça a periferia Ser ouvido Equilíbrio Ser bem manipulado O Boneco faz coisas que os bonequeiros não podem Como ter um diálogo	Pare de pensar em adolescentes como crianças Voz Parceria Ser bem tratada Respeito	Pensamento Sensibilidade Voz
---	--	------------------------------------

CARIAD: Ok, obrigada! Fizemos dois manifestos, e vamos compartilhá-los com vocês. Tínhamos uma última pergunta, mas esta já está respondida, creio...

Mario: **dirigir teatro de bonecos é fazer teatro de bonecos?**

CARIAD: Sim!

MARIO: Definitivamente!

REFERÊNCIAS

- BENSKY, Roger-Daniel. **Structures textuelles de la marionnette de langue française**. Paris: Tusquets, 1969.
- HLEDÍKOVA, Ida. Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre: The Reinvigoration of the Vertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe. in: POSNER, ORENSTEIN & BELL. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance**. London & New York: Routledge, 2015. p. 218 – 24.
- LORCA, Federico García. **Los títeres de cachiporra**. Barcelona: Octaedro, 2012.
- LYONS, John. **Paulo Freire's educational theory**. New Foundations. 2001 [ed.09/2018]. Disponível em: <https://www.newfoundations.com/GALLERY/Freire.html>. Acesso em: 01 ago. 2019.
- OKRÍ, Ben. **The famished road**. New York: Bantam Doubleday Dell P.G., 1993.
- TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art**. New York: Greenwood Press, 1992.