

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO NO CIBERESPAÇO E PROCESSOS CRIATIVOS EM ISOLAMENTO SOCIAL
Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 19 - 33, ago. 2021
E - ISSN: 2595.0347

Experiências de treinamento no ciberespaço e processos de criação em isolamento social

Cariad Astles

Universidade de Exeter (Reino Unido)

Tradução: Mário Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia (Minas Gerais, Brasil)



ANIMA UDESC - Seminário Internacional de estudos sobre Teatro de Animação

Figura 1 – Conferência de Cariad Astles no Seminário ANIMA UDESC, com mediação e tradução de Mário Piragibe. Fonte: Captura de tela do Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/27p8r2gKA8A>. Acesso em: 21 jun. 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701242021019>

Experiências de treinamento no ciberespaço e processos de criação em isolamento social¹

Cariad Astles²Tradução: Mário Piragibe³

Resumo: O presente artigo foi elaborado a partir da conferência que a autora concedeu na abertura do ANIMA UDESC – Seminário Internacional de estudos sobre Teatro de Animação – Edição Online, em 21 de maio de 2021. A conferência teve como tema Experiências de treinamento no ciberespaço e processos de criação em isolamento social, e abordou aspectos da ligação entre Teatro de Animação e a pandemia, e a reflexões a partir do trabalho da autora com seus alunos nos primeiros seis meses de pandemia.

Palavras-chave: Teatro de animação; Ciberespaço; Processos de criação; Isolamento social; Pandemia.

Training experiences in cyberspace and creative processes in social isolation

Abstract: This article was prepared from the conference that the author gave at the opening of ANIMA UDESC - International Seminar of Studies in the Arts of Puppetry - Online Edition, on May 21, 2021. The conference had as its theme Training experiences in cyberspace and creative processes in social isolation, and addressed aspects of the link between Puppet Theater and the pandemic, and reflections based on the author's work with her students in the first six months of the pandemic.

Keywords: Puppet Theater; Cyberspace; Creative processes; Social isolation; Pandemic.

¹ Data de submissão do artigo: 15/07/2021. | Data de aprovação do artigo: 24/07/2021.

² Cariad Astles trabalhou na University of Plymouth por muitos anos e trabalha na Universidade de Exeter como professora do Departamento de Teatro. Além de teatro de bonecos e objetos, ensina dramaturgia aplicada, com um foco particular em saúde, desempenho latino-americano e cultura em performance. Atualmente é diretora do CROPP – o Centro de Pesquisas em Objetos e Marionetes em Performance. E-mail: cariadastles@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6327-8980>

³ Mário Piragibe é Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), obtendo o grau de mestre em Teatro (2007) e de bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1999) pela mesma instituição. Ator e professor de teatro, é Professor Efetivo do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Sua pesquisa aborda interfaces da linguagem do teatro de animação com poéticas contemporâneas e lida com as interfaces entre o teatro e as novas tecnologias.

E-mail: mpiragibe@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8244-5753>

Bonecos e praga. Bonecos e peste. Bonecos e pânico. Bonecos e pandemia. O fato de que o teatro pode, e consegue, intervir em como são formadas e apresentadas as narrativas sanitárias junto à sociedade é muito antiga. Desde o prólogo de *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o surto da praga é assustadoramente registrado, até as aterrorizantes performances sociais das figuras dos médicos mascarados durante a peste bubônica do século XVII que assolou o mundo⁴, até as representações mais contemporâneas de doenças no século XXI, feitas para educar, informar e desestigmatizar a doença, a praga e a pandemia fazem parte da nossa cultura teatral.

Artaud comparava o teatro à peste⁵: uma fera devastadora, selvagem e incontrolável que reduzia o artista a uma versão arrasada de si mesmo. A peste destruía os limites do comportamento social e cultural: “erupções vulcânicas na superfície da carne, violam as fronteiras internas e externas que preservam a integridade corporal, assim como implodem as estruturas física, social e cultural” (GOODALL, 1990, p. 529)⁶. Goodall observa que a peste – tal como vista por Artaud – permite revelação e transformação (idem, p. 529). Também Grotowski via o teatro como algo contagioso e desafiante: o artista, para encontrar autenticidade em seu trabalho, deve treinar até o quase-colapso, deve exaurir o seu corpo para além dos limites habituais, de modo a descobrir o seu verdadeiro potencial na fraqueza, na vulnerabilidade e no desespero. O *ser*, sem artifícios, em comunhão direta com uma plateia, que nem sempre compreendia integralmente a narrativa, mas que era capturada pela radicalidade física e pela resiliência dos artistas. Peter Brook, também, em *O Teatro Sagrado*, referiu-se ao teatro como algo que não seria uma troca sem sentido, mas uma experiência ritual poderosa comparável a cerimônias de vida e morte⁷. Esses diretores seminais do século XX transformaram a visão sobre o teatro: de um objeto de

⁴ Blakemore, Erin (2020), ‘Why plague doctors wore those strange beaked masks’: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/plague-doctors-beaked-masks-coronavirus>

⁵ Garner, Stanton B. Jr (2006), ‘Artaud, Germ Theory and the Theatre of Contagion’, *Theatre Journal* Vol. 8 No. 1, March 2006, p. 1 – 14.

⁶ Goodall, Jane (1990), ‘The Plague and its Powers in Artaudian Theatre’, *Modern Drama*, Vol. 33 o. 4, Winter 1990, p. 529 – 542.

⁷ Auslander, Philip (1984), ‘Holy theatre and catharsis’, *Theatre Research International* Vol. 9 Issue 1, Spring 1984, p. 16 – 29.

entretenimento para algo que buscava comunicar-se com o coração da experiência humana. Atores, segundo Grotowski, são como os xamãs que sofriam por suas tribos, sujeitando seus corpos a rituais perigosos, experienciando doenças, transe e risco para curar a comunidade⁸. A metáfora da peste, do contágio, da doença é poderosa para o teatro. Teatro, afinal de contas, é tanto religião quando cura. Mais uma vez, mencionando Grotowski, atores viviam como marginais, realizando feitos extraordinários de preparação em favor da comunidade. Geralmente viviam do lado de fora das cidades, habitando comunas ou guetos artísticos, de onde trabalhavam em suas artes.

Praga, epidemia ou a circulação de doenças contagiosas também foram justificativas para sociedades criarem *bodes expiatórios* e culparem fatores externos por doenças inerentes a essas próprias sociedades. Carlo Ginzburg observou que, ao longo da história, “os traumas prodigiosos das grandes pestilências intensificaram a busca por *bodes expiatórios*, sobre os quais medos, rancores e todos os tipos de tensão poderiam ser descarregadas” (GINZBURG, 1989)⁹. Os portadores de doenças contagiosas eram ejetados de suas sociedades ou confinados em seus interiores; eram isolados em comunidades fechadas junto a outros acometidos; em alguns casos, aqueles com doenças tinham os portões das cidades fechados para si e eram forçados a se tornarem itinerantes, buscando benevolência e ajuda de outros viajantes ou nômades, vivendo como vagantes sem lar, movendo-se, quando podiam, de um lugar a outro. Nesse aspecto compartilham sua história com o Teatro de Animação. O Teatro de Animação tradicional era comumente performado por “*outsiders*”. A posição das figuras itinerantes dos marginalizados, banidos, não-pertencentes, movendo-se entre cidades, países e continentes era semelhante à do bonequeiro, que também dependia da generosidade dos outros para a sua sobrevivência.¹⁰

⁸ Schechner, Richard (1999), ‘Jerzy Grotowski 1933 – 1999’, *TDR* Vol. 43 No. 2, Summer 1999, p. 5 – 8.

⁹ Ginzburg, Carlo (2004), *Ecstasies: Deciphering the Witches’ Sabbath*, Chicago: University of Chicago Press.

¹⁰ Jurkowski, Henryk (2014), *Aspects of Puppet Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 115.

Não menos que isso, os próprios bonecos podem ser comparados a imagens da peste: bonecos tradicionais, que são muitas vezes inchados, exagerados, purulentos, caricaturas *gargulescas* semelhantes a tumores, lesões ou exibindo as marcas de doenças estranhas e tiques. Bonecos não representam particularmente o corpo humano pleno e saudável, mas ao invés disso nos recordam da sua fragilidade; do seu potencial de desintegrar-se, da sua natureza ridícula e desequilibrada. Muitos dos bonecos mais interessantes que assistimos em apresentações são como brotações de uma doença tumoral, emergindo de nossos próprios corpos, como vírus ou bactérias, epífitos ou parasitas; vivendo dentro de nós, em meio a nós e dependentes de nós para a sua sobrevivência.

Esse último ano nos transformou em bonecos; confinados em nossas cabines ou caixas de viver, sem podermos sair ou ir muito longe; íntimos demais de nossas próprias cozinhas, nossas próprias escadas, nossas próprias janelas, através das quais espiamos o mundo exterior, que costumávamos conhecer. A expressão inglesa “*to bounce off the walls*” (sacudir as paredes), que se refere à frustração de ser ver confinado, pode ser literalmente traduzida para os bonecos, que usam as limitações de suas toldas ou caixas, ou área de representação para dançar a coreografia de seu confinamento.

No teatro, dizem, limites são úteis; eles solicitam que definamos a nossa prática; que concentremos os nossos gestos e a nossa expressão; que nos tornemos um pequeno foco de energia em um espaço reduzido, irradiando através dele¹¹. Mas têm sido, conseqüentemente, tais limites do confinamento e da tela, proveitosos para o teatro de bonecos ao longo deste último ano? Apesar das privações, o confinamento nos forçou a concentrar nossa atenção. O teatro deveria ser certamente uma experiência de consciência, e será que esse último ano nos permitiu questionar nossa arte e nossa prática e nos perguntar o que é o teatro de bonecos, e o que faz?

Chega dessas reflexões filosóficas. Nós fomos transformados em bonecos em nosso confinamento, mas em meio a esses confinamentos

¹¹ Su, Tsu-Chung (2011), ‘Bodies that matter: how does a performer make him/herself a dilated body?’, *Tankang Review*, 42(1), p. 103 – 126.

encontramos maneiras de comunicar e praticar. O restante deste trabalho irá se concentrar naquelas tendências que emergiram no teatro de bonecos ao longo do último ano a partir da necessidade de se trabalhar *online*, com a tela ou em espaços pequenos ou confinados; e discutirá processos de treinamentos para estudantes. Eu irei me concentrar naquelas práticas que foram oportunizadas pelo confinamento, e não aquelas que foram incapacitadas. Irei, além disso, não falar nesta apresentação sobre as considerações práticas ou teóricas oferecidas a nós pela tecnologia. Está claro que já há bastante dito acerca dessa discussão, e que os modos pelos quais o teatro de bonecos pode, e de fato se relaciona com a tecnologia, é outro assunto. Vamos assumir que o nosso palco é (para a maioria) a tela do aplicativo *Zoom*. Eu também não abordarei o ensino em termos de construção ou da teoria do teatro de bonecos. Eu acredito, mesmo que às vezes prefiramos estar juntos, que construir, escrever, teorizar, e por consequência, mesmo dirigir, pode ser algo razoavelmente simples de ser conduzido e discutido por meios digitais. Aqui estarei concentrada no treinamento da performance física para o artista do Teatro de Animação.

O título cuja questão fui instada a responder era: Experiências de treinamento no ciberespaço e processos de criação em isolamento social. Para mim parece haver duas partes nessa questão: “experiências de treinamento no ciberespaço”, com foco sobre a palavra “experiências”; e “processos criativos em isolamento social”, com foco sobre criatividade e isolamento social. O último ano foi sem precedentes em termos de forçar as pessoas a limitarem contato social e empregar muito ou a totalidade de seu tempo online para trabalho, atividades e relações sociais. E foi assim que agimos; seja de bom grado ou contra a vontade; as coisas já estão começando a mudar, com os reflexos do último ano atrelados aos planos para o futuro.

No início da Pandemia, professores e preparadores de Teatro de Animação em todo o mundo começaram a refletir intensamente sobre o que o uso da tela poderia fazer pelo teatro de bonecos. Uma série de iniciativas surgiram pelo mundo inteiro, que variavam desde a criação de apresentações curtas elaboradas para a tela e encontros com preparadores em Teatro de Animação sobre como compartilhar e comparar práticas no ciberespaço.

Minhas reflexões apresento em seguida, e estão organizadas em consideração sobre quais tipos de teatros de bonecos foram trabalhados, e as tendências temáticas que surgiram a partir do próprio trabalho. As reflexões surgiram do trabalho realizado com estudantes de teatro de bonecos ao longo dos primeiros seis meses de Pandemia.

Inicialmente eu comecei a pensar sobre as origens das artes do boneco. Sabemos que o teatro de bonecos surgiu de práticas religiosas e funerárias. Teatro de bonecos é ritual. Estar em casa constantemente engendra algo ritual sobre a vida diária. Como fazemos para evitar a loucura que advém de apenas nos comunicarmos com nós mesmos e com as coisas? Reflexões sobre a importância do ritual em uma vida de marionete; de que maneira repetição e ritual nos permite criar a vida de um boneco; lembranças de maravilhosos espetáculos de Teatro de Animação que mostraram bonecos confinados em espaços pequenos; prisões ou cozinhas, levando suas vidas quotidianas; suas vidas marcadas por rituais. *Hermann*, de Enno Podehl, nos anos 1980; a peça *Human Strife (Luta Humana)*, do autor chileno Juan Radrigán, em 1988; uma peça russa, cujo título não consigo me recordar, sobre um homem que havia desertado do Exército Vermelho e viveu em uma cabana na Sibéria por 40 anos, assustado demais para estabelecer contato com humanos pelo resto de sua vida, por medo de represálias, preenchendo sua vida com pequenos rituais: escavando a neve, lavando a neve derretida, lendo os jornais de trinta anos antes, fazendo exercícios. Bonecos encarcerados, vendo o tempo passar. O ritual da vida diária do boneco, visto através da tela, assumiu certa importância.

Esse trabalho conduziu a uma série de reflexões filosóficas sobre se o boneco poderia deixar a casa; nós sabemos que bonecos são transgressores e não apreciam regras; também sabemos que bonecos sabem se virar muito melhor que os humanos, e conseguem se safar de punições, devido à própria natureza da sua *bonequez*¹²; será que o boneco conseguiria sair de casa, evitar a contaminação e retornar à casa em segurança?

¹² N.T.: No original: “by nature of their puppet-ness”.

Como substitutos de nós mesmos, os bonecos dos estudantes deslizaram por canos de esgoto de mentira para esgueirarem-se pelas ruas de suas cidades imaginadas, desertas e solitárias.

Isto nos conduziu ao tema da distopia. Sem dúvidas, esse último ano foi uma experiência distópica. Enclausurados, mascarados, amedrontados, rebeldes, críticos, doentes, moribundos, irados, punidos, taxados, impedidos de viajar, impedidos de encontrar-se com outros, repletos de preconceitos nacionais (qual país está realizando o melhor trabalho; qual está fazendo o pior; a doença servindo como punição aos imorais ou como provação sobre os heroicos, se são líderes populistas, mártires, obesos, debilitados, deficientes, idosos, pouco higiênicos, ou simplesmente muito, muito azarados... nossos preconceitos correram à solta); nós nos tornamos uma distopia na qual para se sair de casa seria necessário preencher um formulário concedendo permissão para nos agruparmos, ou para visitar nossa mãe doente. Mas não é fato que bonecos sempre, ou habitualmente, vivem em distopias? Na nossa fala de 2019, e subsequente publicação sobre direção para Teatro de Animação¹³, Mario Piragibe e eu identificamos essa característica nos bonecos: a de que eles vivem em *outros mundos* e que existe uma série de regras diferentes nesses mundos. Eles não habitam o mundo humano comum. O mundo em que estamos habitando agora sob a Covid é um outro mundo. Como exemplo disso, a mais recente orientação no Reino Unido é a de que nos é permitido “abraçar cautelosamente”¹⁴. Como é que se abraça cautelosamente? Esse conselho sobre como deve ser o abraço é neste momento uma diretiva governamental que faz parte de um universo estranho e distópico. Trabalhar a partir da tela, os detalhes e especificidades de se criar mundos distópicos ou, digamos: esquisitos, tornou-se cada vez mais importante. Nos anos 1980 a companhia britânica Faulty Optic¹⁵ criou uma série de espetáculos que mostravam personagens estranhos vivendo em mundos estranhos. O trabalho dessa

¹³ Astles, Cariad and Piragibe, Mário (2019), ‘Nine Questions on Teaching Directing for Puppetry: a trans-cripting recreation of a dialogue’, *Moin-Moin*, 15:11 (21). p. 432-457.

¹⁴ Swinford, Steven (ed), ‘Boris Johnson tells people to hug cautiously as lockdown restrictions ease’, *The Times* 17.05.21: <https://www.thetimes.co.uk/article/hug-cautiously-avoid-tight-clinches-and-restrict-physical-contact-to-outdoors-sage-adviser-warns-bj36ssbvm>

¹⁵ <http://www.faultyoptic.co.uk/>

companhia era caracterizado como sendo a criação de *micro-mundos*. Bonecos vivem contentes e facilmente dentro desses mundos. Sob a Covid, o uso forçado da tela tem nos lembrado sobre a importância desses *micro-mundos* onde os bonecos vivem de maneiras distópicas, com suas próprias regras. No espetáculo da Cia. *Faulty Optic, Snuffhouse Dustlouse*, por exemplo, as personagens mantêm seus pais em casa conservados em jarras. Se achamos isso estranho e grotesco, que tal contemplarmos os esforços que as pessoas do Equador, por exemplo, em abril de 2020, tiveram que fazer para preservarem os corpos de seus mortos quando já não havia mais espaço nos cemitérios, e também, devido à alta taxa de mortalidade, pessoas insuficientes para recolhê-los.

Com meus alunos empregamos algum tempo criando *micro-mundos* para seus bonecos habitarem. Esses *micro-mundos* variaram. Alguns eram de plástico, outros de papel; alguns eram embaixo d'água. Todos mostravam bonecos em situações limite dando conta dos rituais de suas vidas diárias. Se eu insisto nessa questão, o faço porque me encontro cada vez mais afetada com o quanto a vida humana pode se parecer às vezes com as desses bonecos. Que a liberdade é um conceito que sempre varia de acordo com a percepção e com os nossos sonhos.



Figura 2 – Trecho da cena *The story of the dice game and food*, elaborada por um dos alunos de Cariad, apresentada na Conferência de Cariad Astles no Seminário ANIMA UDESC.

Fonte: Captura de tela do Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/27p8r2gKA8A>.

Acesso em: 21 jun. 2021.

Junto a essas criações de *micro-mundos* e distopias, dois outros fatores tornaram-se importantes: o uso do espaço doméstico, o ordinário e a autobiografia. A experiência de se viver em casa traz a atenção ao mundano, o ordinário, à apresentação dos nossos próprios espaços de existência. Trabalhamos em quartos, cozinhas, salas de estar. Convidamos outras pessoas para dentro de nossos espaços íntimos de vida diária como nunca antes¹⁶.



Figura 3 – Trecho da cena *Bella's Bag*, elaborada por um dos alunos de Cariad, apresentada na Conferência de Cariad Astles no Seminário ANIMA UDESC. Fonte: Captura de tela do Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/27p8r2gKA8A>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Junto a isso, as pessoas expressavam choque diante da experiência pela qual estavam passando. Por quanto tempo ainda duraria? Os governos encontravam-se relutantes em dizer que a situação poderia durar dois anos, ou mais. A “trilha para a libertação” tornou-se uma frase de efeito. Mas a experiência emocional de repentinamente encontrar-se em perigo; famílias em perigo; vidas que mudaram tanto, conduziu a uma atenção sobre as experiências das pessoas; suas vidas e narrativas pessoais. O teatro autobiográfico

¹⁶ https://www.exeter.ac.uk/news/archive/2020/may/title_793064_en.html

costumeiramente detém um foco sobre o doméstico: saúde mental; dor; doença e intimidade.

Esse foco sobre o autobiográfico e o íntimo tornou-se parte do trabalho em Teatro de Animação que conduzimos. Como pode um boneco, como representação da vida, de alguma forma, uma projeção do ser, narrar a experiência detalhada e íntima do espaço interior e vivido, apresentado no espaço doméstico de alguém? Ainda, o espaço doméstico é geralmente bagunçado, desordenado, imperfeito; a apresentação autobiográfica também é imperfeita, marcada pela honestidade da falha. Mais uma vez, referindo-me à esquisitice dos bonecos, eles se apresentam contra o ideal das hegemonias dominantes ou normativas da fisicalidade ou psicologia. Nos bonecos, a imperfeição é tudo; a intimidade da falha é tudo. Os temas do teatro de bonecos e da saúde mental são potentes neste momento, mas a autobiografia não trata apenas de saúde mental. Trata também da realidade do ambiente pessoal¹⁷.

Seguindo para além da intimidade do espaço doméstico e da autobiografia, a experiência de se estar na tela com bonecos criou uma intimidade muito intensa de relação entre o bonequeiro e o boneco. Muito do Teatro de Animação contemporâneo pré-pandêmico estava concentrado sobre práticas colaborativas de teatro de bonecos: manipulação de bonecos de balcão, multioperados, desenvolvida por meio de concentração sobre respiração coletiva e relacionamento entre bonequeiros. Quando respirar junto com outras pessoas se tornou perigoso, tivemos que respirar sozinhos, com o nosso boneco. Isto criou uma relação bastante particular e próxima entre o bonequeiro individual e o seu boneco. Embora a ruptura com práticas anteriores, particularmente para aqueles entre nós que vieram de uma tradição de organização coletiva de teatro, predicada no trabalho junto aos corpos de outras pessoas, eu fui levada a refletir que ao trabalharmos tão proximamente e solitariamente com o nosso boneco de fato nos trouxe de volta ao detalhamento e ao relacionamento. Detalhamento, talvez, porque na tela, mais que sobre o palco, cada pequeno detalhe do movimento do boneco é enfatizado, e relacionamento porque toda a atenção

¹⁷ Arifa, Akbar, 'Barnes' people review: angsty monologues raging against life and death', *The Guardian* 18.02.21: <https://www.theguardian.com/stage/2021/feb/18/barnes-people-review-peter-barnes>

encontra-se necessariamente sobre o boneco e o bonequeiro. Alguns bonequeiros, é claro, se especializaram nesses atributos ao longo de suas carreiras: de fato, eu seria quase levada a afirmar que muito do Teatro de Animação mais significativo e influente dos últimos vinte anos foi aquele em que um artista solitário estabeleceu um relacionamento próximo e indissociável com seus bonecos. Consideremos, por exemplo, os relacionamentos torturados e íntimos entre Neville Tranter e suas figuras; as criaturas emergindo do corpo de Ilka Schönbein, como parte de seu próprio ser. Com os estudantes, trabalhando na tela, fomos capazes de lidar com grande detalhe e precisão de olhar e relação subsequente entre bonequeiro e boneco, com grande atenção prestada aos olhos do bonequeiro, com significados de atenção muito importantes, e a atenção prestada pelo boneco, e as relações de poder entre cada um dos dois.

O tema dos bonecos como sendo “bolhas” dentro de nossas peles, ou dos nossos próprios corpos, assumiram maior relevância; fomos capazes de usar partes fragmentadas, concentradas e individualizadas, dos nossos corpos como panos de fundo para os corpos dos bonecos, semelhantes ao que já foi apreciado nos trabalhos de Hugo e Ines, por exemplo. Esse trabalho detalhado e preciso é incrivelmente útil para o desenvolvimento das concepções de relações de poder no teatro de bonecos, a ideia de múltiplas identidades ou múltiplas psicologias, e para a simples prática da manipulação física de bonecos; o treinamento de funções específicas de partes de nossos corpos. Algumas vezes ao longo dos últimos dez ou quinze anos eu senti que esses detalhes do treinamento têm recebido menor atenção, ao passo que tem ocorrido um foco prevaiente (pelo qual também nutro completa apreciação e respeito) sobre o trabalho de mais de uma pessoa em um boneco. Eu me recordo da série de exercícios de treinamento promovido por Obrazstzov no Teatro de Arte de Moscou, e do trabalho detalhado de treinamento realizado pelos dançarinos indianos de Kathakali e Orissa, em que os olhos, a expressão facial e os gestuais das mãos e dos dedos eram da máxima importância.

Eu gostaria de comentar sobre outros dois aspectos realmente importantes de se trabalhar na tela, e de nossas casas. O primeiro refere-se ao Microteatro. Eu estou convencida de que de alguma maneira a Pandemia nos

recordou de alguns princípios e práticas fundamentais do teatro de bonecos. Ficou patentemente óbvio, desde os primeiros momentos, de que não poderíamos apresentar grandes produções com bonecos multioperados; que iríamos ter que fazer espetáculos de bonecos para plateias reduzidas, ou a partir de uma tela, e que teríamos que apresentar espetáculos solo por algum tempo. O Microteatro, que já vinha se difundindo, mesmo antes da Pandemia, tem se tornado a regra para muitos artistas do Teatro de Animação. Microteatro é teatro feito em espaços reduzidos, muitas vezes com um artista apenas, geralmente para uma plateia formada por apenas uma pessoa, ou realizado, nos tempos que correm, na tela. Mas o Microteatro vem sendo parte ou característica das práticas populares do teatro de bonecos desde tempos imemoriais. O bonequeiro de luva itinerante, viajando com a sua empanada, montando-a em uma praça de cidade, já estava apresentando Microteatro. Vamos dar uma boa olhada em sua cabine. Que apresentação perfeitamente mascarada e socialmente distante! O artista em seu espaço de esconderijo, incapaz de respirar sobre qualquer outra pessoa por estar cercado por sua empanada. Nos anos mais recentes o Microteatro também incluir outras formas de teatro, tais como teatro em malas, e a forma brasileira do Lambe-Lambe: teatro numa caixa. A beleza desse tipo de teatro é que pode ser criado e apresentado com materiais quotidianos – muitas vezes apenas com papel e cartão – e de maneira razoavelmente barata. Ao longo dos últimos anos o Microteatro se proliferou na medida em que os artistas, criando espetáculos de suas próprias casas, empregaram suas próprias malas, bolsas e caixas para trazerem tudo de que precisavam para o espaço da apresentação. O Microteatro também oportuniza precisão e clareza. Nessa forma de teatro, cada estudante tem a sua própria história, que carrega consigo; eles não precisam compartilhar adereços ou bonecos. Isto concentra a ideia de que cada um de nós já carrega consigo tudo o que precisa para viver. Temos tudo de que precisamos, e tudo aquilo que contamos ou apresentamos já está em nós, ou sobre nós. Trabalhar com materiais baratos e familiares não é algo novo para o teatro de bonecos: o ensaio de Peter Schumann sobre os benefícios trazidos ao teatro de bonecos sobre o fato de ser “menor e ridículo”, e fazer uso de materiais

simples e baratos nos lembra dessa abordagem¹⁸. Espetáculos familiares pequenos eram parte e característica das práticas tradicionais do teatro de bonecos em muitos países. O espetáculo de Natal popular na Polônia, por exemplo, *szopka*, faz parte do entretenimento familiar desde muito tempo. George Sand e outros intelectuais apresentaram teatros de brinquedo e outras apresentações de Microteatro em suas salas de estar durante o século XIX¹⁹.

Finalmente, comentarei sobre teatro ao ar livre. No princípio não era concedido apresentar para plateias ao vivo de forma alguma. Então, no verão passado, algumas apresentações ao ar livre socialmente distantes foram permitidas. E então não se podia apresentar ao vivo, mais uma vez. E assim permaneceu ao longo do último ano. Agora, em algumas partes do mundo, as pessoas estão conseguindo se apresentar ao ar livre de novo. Teatro de bonecos processional, ou teatros de bonecos em empanadas fixas, ou simplesmente teatro de bonecos ao ar livre com audiências em situação de distanciamento social, têm sido algumas poucas maneiras pelas quais os bonequeiros têm conseguido se apresentar para plateias ao vivo. Mais uma vez, o teatro de bonecos ao ar livre é parte e característica do repertório dos bonequeiros tradicionais. Oferece experiências de aprendizagem que não podem ser encontradas facilmente em um teatro fechado: a necessidade de atrair a plateia, a relação com uma plateia barulhenta, distraída e itinerante, e a competição com circunstâncias e eventos da vida real, tais como o trânsito, o tempo e o barulho são experiências de treinamento prático fundamentais direcionadas às capacidades performativas do artista.

Para se considerar todas essas tendências e para concentrar atenção sobre os aprendizados que ocorreram ao longo deste último ano, eu resumiria que o ano que passou obviamente não foi fácil para os bonequeiros. Seus circuitos de apresentação e fontes de renda desapareceram, e seus modos habituais de trabalho se despedaçaram além da nossa capacidade de imaginar. O que aconteceu, entretanto, foi um retorno a algumas das práticas tradicionais

¹⁸ Schumann, Peter (1988), 'The Radicality of the Puppet Theatre', *TDR* Vol. 35 No. 4, Winter 1991, p. 75 – 83.

¹⁹ <https://www.britannica.com/biography/George-Sand>

de nossos antepassados. Bonequeiros frequentemente trabalhavam solitariamente; frequentemente trabalhavam com Microteatros; frequentemente trabalhavam ao ar livre. Bonequeiros também se beneficiavam da atenção detalhada e concentrada sobre o relacionamento, o olhar e o uso do corpo em seus trabalhos. Ainda, a relação metafórica entre o boneco, vivendo em seu mundo, estranho e confinado, e nós humanos, vivendo em meio ao absurdo das nossas condições ao longo do último ano, provoca uma profunda reflexão sobre a natureza dos mundos em que vivemos e as relações entre as nossas vidas e espaços pessoais de modo a suscitar a criação de apresentações teatrais. E sobre as estruturas de poder dentro das quais vivemos.

Algumas vezes no passado eu disse que para obter algum status dentro do ambiente do teatro convencional ao longo dos últimos vinte anos, o teatro de bonecos precisou absorver algo da aparência da arte “elevada”. Teatro de bonecos em meio ao teatro de atores, à ópera e a instituições de referência, com grandes equipes e manipuladores de bonecos, deram à arte o tão-necessário status. Ao ser privada dessas possibilidades, no entanto, eu me pergunto se teríamos retornado a alguns dos meios e maneiras do teatro de bonecos popular, em que o bonequeiro cuidava de tudo e apresentava tudo, e em que o boneco era uma extensão do próprio corpo do artista, na extremidade de seu braço, ou escalando para fora de seu bolso.

O teatro de bonecos é eternamente adaptável. Os bonecos surgirão em qualquer lugar ou sob quaisquer circunstâncias em que nos encontrarmos. Os bonecos são irreprímíveis!