

O diretor no teatro de bonecos (contexto da Europa Oriental)¹

Marek Waszkiel

Academia de Teatro de Varsóvia (Varsóvia/Polônia)

Tradução: Cia. das Traduções Ltda (Joinville/SC)



Figura 1 - *Diablo!*, baseado na obra de Fernando Pessoa. Direção e cenografia: Joan Baixas. Animation Theatre, Poznań, Polônia. Estreia: 2017. Foto: Jakub Wittchen.

¹ Conferência em português disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cj9mVR3AyYY>



Figura 2 - *Słoń i kwiat* (*O Elefante e a Flor*) baseado na obra de Brian Patten. Direção: Robert Jarosz. Cenografia: Pavel Hubička. Grupa Coincidentia, Białystok, Polónia. Estreia: 2012. Foto: Michał Maroszko.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019047>

Resumo: Na Polônia, assim como nos países da Europa Oriental, para o teatro de bonecos da segunda metade do século 20, e igualmente no primeiro quarto do século 21, a pessoa mais importante é o diretor. No entanto será que o papel do diretor no teatro de bonecos sempre foi o mesmo? O objetivo deste estudo é determinar este problema. Foi somente no início do século 20, no período da Grande Reforma do teatro, que o diretor passou a ter competências ilimitadas. No teatro de bonecos, esse processo durou muito mais, porque o estilo clássico de organização do teatro, derivado de criadores específicos de empresas privadas, também perdurou mais tempo. Hoje, o diretor é quem controla completamente um teatro de bonecos. Na prática, os diretores poloneses ainda estão convictos de que o teatro se destina a contar histórias. Este processo limitou o teatro de bonecos a ser uma arte existente independentemente, baseada principalmente nas habilidades de artesãos; no milagre de animar um objeto sem vida, um boneco, cuja vida mágica tem tanto a oferecer aos espectadores. Pelo contrário, o eixo desse processo sustenta os artistas que vêem o significado de suas expressões teatrais ao darem vida à matéria sem vida. Isto – quando o teatro de bonecos é, afinal, um espetáculo – é arte visual em movimento, não contação de histórias.

Palavras-chave: Teatro de bonecos. Diretor. Boneco. Bonequeiro. Objeto sem vida. Teatro de bonecos em países da Europa Oriental.

Abstract: In Poland, as well in the East European countries, puppet theatres of the second half of the 20th century, and it seems that also in that of the first quarter of the 21st century, the most important person is a director. Was it always so that puppet theatre equals the director? So, the objectives of this study is to determine this problem. It was only in the beginning of 20th century, in the period of the great reform of theatre, that the director was given unlimited competencies. In puppet theatre this process lasted much longer, because the classical style of theatre organization, derived from unaccompanied and private enterprises of particular creators, also endured for longer. Today, it is a director who rules supreme in a puppet theatre. In practice, Polish directors are still convinced today that theatre is intended to tell stories. This process limited puppetry as an independently existing art based primarily on the abilities of the craftsmen; on the miracle of animating a lifeless object, a puppet, whose magical life has so much to offer the spectators. On the contrary, axis of this process stand the artists who see the meaning of their theatrical expression in bring lifeless matter to life. This – when puppet theatre is, after all, a show; it is visual art in motion, not storytelling.

Keywords: Puppet Theatre. Director. Puppet. Puppeteer. Lifeless object. Puppetry in East European countries.

No começo, eu queria apresentar este artigo durante a conferência de Florianópolis, mas quando me pediram para dar a palestra de abertura do evento, decidi apresentar algo mais complexo – uma montagem em vídeo muito pessoal das performances de bonecos criadas por famosos bonequeiros contemporâneos de diferentes países. Comentei o filme mostrando trechos de três a cinco minutos dos seguintes espetáculos:

1. Ezechiel Garcia Romeu (Argentina/França) – *Aberrações do Documentalista (Aberrations du Documentaliste)*;
2. Neville Tranter (Países Baixos) – *Schicklgruber, vulgo Adolf Hitler (Schicklgruber alias Adolf Hitler)*;
3. Ilka Schönbein (Alemanha) – *A Velha e a Fera (Old Lady and The Beast)*;
4. Mark Down (Grã Bretanha) – *A Mesa (The Table)*;
5. *Handspring Puppet Company / National Theatre (África do Sul/Reino Unido)* – *Cavalo de Guerra (War Horse)*;
6. Hoichi Okamoto (Japão) – *Veia (Vein)*;
7. Frank Soehnle (Alemanha) – *Salto lamento*;
8. Duda Paiva (Brasil/Países Baixos) – *Bestiários (Bestiaires)*;
9. Aleksey Leliavsky / Teatro Karlsson Haus (Bielorússia/Rússia) – *Vânia (Vanya)*;
10. Janni Younge / Animation Theatre Poznan (África do Sul/Polônia) – *Levantando Voo (Take Flight)*;
11. Blick Théâtre (França) – *[Hullu!]*;
12. Veselka Kuncheva / Puppet's Lab (Bulgária) – *Eu, Sísifo (I, Sisyphus)*;
13. Yngvild Aspeli / Plexus Polaire (Noruega/França) – *Cinzas (Ashes)*;
14. Duda Paiva / Riga Puppet Theatre (Países Baixos/Letônia) – *Cavalo Dourado (Golden Horse)*;
15. François Lazo / Banialuka Puppet Theatre (França/Polônia) – *Oresteia?*;

16. Yana Tumina / Osobniak Theatre (Rússia) – *O Quarto de Gerda (Gerda's Room)*;
17. Konrad Dworakowski / Coincidentia Groupe (Polônia) – *Dom Quixote 2018 (Don Kichot 2018)*;
18. Gérard Schiphorst (Países Baixos) – *Prego Enferrujado e Outros Heróis (Rusty Nail & Other Heroes)*.

Para a publicação dos resultados do 3º Pro-Vocação - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação, com o tema Encenação e Diversidade de Processos de Criação Teatral no Teatro de Animação contemporâneo, decidi apresentar meu artigo original: O Diretor no Teatro de Bonecos.



Figura 3 - Marek Waszkiel. Conferência *O teatro de animação contemporâneo e a formação*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Para o teatro polonês da segunda metade do século 20, e parece que também durante o primeiro quarto do século 21, a pessoa mais importante é o diretor. Quando uma produção é bem-sucedida, o papel do diretor no teatro pode ser abrandado um pouco à medida

que os atores aparecem, mas no geral a estreia é rotineiramente associada ao nome do diretor e é o diretor quem mais tarde será lembrado. Os cenógrafos são pouco lembrados e, atualmente, até os atores acham cada vez mais difícil listar os nomes daqueles que coletivamente produziram a parte visual das performances. Os compositores são praticamente desconhecidos, ou seja, geralmente são mencionados alguns nomes famosos, mas quase ninguém os relaciona às estreias. Os atores do teatro de bonecos não são sequer mencionados. Józef Kaczorowski ou Franciszek Puget, os principais nomes do teatro de bonecos polonês na década de 1950, não significam nada hoje; assim como dezenas de outros, de variadas décadas. Nos dias de hoje, não há ninguém que poderia enumerar atores do teatro Lalka de Jan Wilkowski, em Varsóvia, do teatro de máscaras de Zofia Jaremowa, Groteska, do teatro de Jan Dorman e do famoso Marcinek de Leokadia Serafinowicz. Andrzej Dziędziul é um nome sem rosto; até os atores de Mała Scena, de Wiesław Hejno, na Breslávia, ou do Teatro de Bonecos Białostocki (BTL) são anônimos, mesmo que o tempo de sua glória não tenha sido há mais de duas décadas e que quase todos os que participaram das grandes estreias das décadas de 1980 ou 1990 ainda estejam conosco. Se seus nomes ainda são mencionados no meio, é apenas graças às academias de bonecos; eles ocupam honrosos cargos docentes, então, eles têm alunos, já aqueles que não tiveram a sorte de conseguir empregos como professores desapareceram. É muito intrigante! Será que o papel do diretor no teatro de bonecos sempre foi o mesmo?

O teatro do século 19 (o teatro dramático, porque não se sabe muito sobre o teatro de bonecos da época) é tido como a era do ator. E com razão. No entanto, mesmo naquela época, o diretor estava presente e importava, embora seu nome e sobrenome não fossem mencionados no pôster até aproximadamente o início do século seguinte. A função do diretor era impor ordem ao texto do autor e prepará-lo para o palco e, principalmente, atribuir papéis aos atores; contudo foram os atores que dominaram. No teatro de

bonecos, essa divisão não existia, porque havia um solista itinerante, que era essencialmente o diretor de suas próprias ideias, ou uma empresa dirigida por um proprietário que usava membros de sua própria família ou bonequeiros contratados. Até a Segunda Guerra Mundial, encontrar o nome do diretor em um cartaz de uma performance de bonecos era uma grande raridade. Os primeiros pôsteres do pós-guerra ainda não informavam quem era o diretor, apenas o autor do texto que algumas vezes também era o compositor das canções.

Foi somente no século 20, começando com o período da Grande Reforma do teatro, que o diretor passou a ter competências ilimitadas. Ele pôde se tornar um artista de teatro no sentido craigiano e a lista de candidatos a esse honroso título começou a crescer inesperadamente rápido. No teatro de bonecos, esse processo levou muito mais tempo, porque o estilo clássico de organização teatral, derivado de criadores específicos e empresas privadas, também durou mais. Afinal, são os diretores que sempre foram os “artistas do teatro”, mesmo tendo que se preocupar com problemas mundanos e que cuidar das próprias sobrevivências e de suas famílias.

A arte de dirigir teatro de bonecos se consolidou de vez somente após a Segunda Guerra Mundial. Como todo o teatro de bonecos do pós-guerra, na Polônia, este foi influenciado pela estrutura organizacional soviética, a qual foi baseada na organização de teatros dramáticos, sendo o sistema regente do teatro transferido para o teatro de bonecos. A partir de então, o teatro dramático tornou-se o ponto de referência, tendo a sua estrutura organizacional, com o prestígio do público, os privilégios profissionais e os deveres institucionais tomado conta da imaginação dos bonequeiros. Sessões teatrais especializadas foram transferidas para o teatro de bonecos. Todos eram independentes, assim como em teatros dramáticos: os atores, a equipe auxiliar, o diretor, o cenógrafo, o compositor, a equipe literária, os técnicos de palco, as oficinas de arte e muitos outros, dependendo do espetáculo produzido, da imaginação e das necessidades do diretor.

Há alguns meses, quando participei de uma conferência internacional em Moscou que abordava o papel de diretor de teatro de bonecos, descobri que na Rússia existem mais de 50 profissões/cargos designados a bonequeiros. A institucionalização favoreceu um sistema de emprego baseado em postos de trabalho permanentes e isso, por sua vez, serviu para delimitar os alcances das profissões relacionadas ao teatro. Entretanto, no início do pós-guerra, os limites entre especialidades específicas ainda eram indefinidos, o que resultou da pobreza dos bonequeiros, da escassez de tudo e da inevitável necessidade de improvisar as coisas para realmente se chegar a uma estreia. Com o tempo, as especialidades tornaram-se cada vez mais claras; as instituições procuravam funcionários para cumprir tarefas estritamente definidas, as quais estavam subordinadas à visão do diretor para a performance.

Isso ocorre porque no teatro, como praticado em nosso círculo cultural, a pessoa principal era, e ainda é, o diretor. É ele quem assume a responsabilidade pelo tema da performance e frequentemente também pela seleção de material literário, parceiros e colaboradores, além de ser responsável pela atribuição de tarefas aos atores, pelo curso de todas as etapas de produção e pela forma final do espetáculo. O diretor! No passado, seu parceiro mais próximo era o cenógrafo, porque no teatro de bonecos polonês clássico, cujas performances são principalmente encenações, todo o mundo representado precisava ser visualmente reproduzido. Os atores/animadores eram totalmente invisíveis ou de pouca importância do ponto de vista do mundo representado. Este mundo precisava ser criado e, nesse sentido, o diretor poderia, no máximo, inspirar o designer visual, que era o verdadeiro criador do espaço do palco e dos personagens (ou seja, os bonecos). Essa é a razão pela qual esse período agora distante é mencionado como a era dos pares criativos excepcionais: Zofia Jaremowa e Kazimierz Mikulski; Jan Wilkowski e Adam Kilian; Leokadia Serafinowicz e Jan Berdyszak; Wojciech Wiczorkiewicz e Leokadia Serafinowicz; Wiesław Hejno e Jadwigad Kowal; Krzysztof Rau e Wiesław Jurkowski; Piotr To-

maszuk e Mikołaj Malesza, para mencionar apenas algumas duplas criativas do passado. Esses sobreviveram até o final do século 20 e depois desapareceram. Por quase duas décadas, não houve duplas nos teatros de bonecos poloneses. Os cenógrafos tornaram-se consultores, que são úteis no processo criativo, e, na maioria das vezes, criadores dos figurinos dos atores, mas não compartilham a responsabilidade pela forma final dos espetáculos.

Hoje em dia, é o diretor quem tem o controle supremo em um teatro de bonecos. Essa profissão demorou a se desenvolver. Primeiro, os fundadores do teatro de bonecos no pós-guerra se referiam a suas próprias experiências e analisavam as conquistas de seus colegas, adaptando-as as suas próprias condições e transmitindo o conhecimento a seus sucessores que, por sua vez, os transmitiam a seus alunos. Era uma corrida de revezamento de gerações. É claro que cada um deles trouxe algo novo, alguns em grande escala, outros em uma um pouco menor, mas ainda estamos falando sobre o espaço do diretor delineado algumas décadas atrás. Na Polônia, esse espaço foi construído por Władysław Jarema – ator de teatros dramáticos itinerantes; Henryk Ryl – professor e aficionado por bonecos; Jan Dorman – professor e educador; Janina Kilian-Stanisławska – crítica de arte; Jerzy Zitzman – artista plástico; Joanna Piekarska – artista visual e locutora de rádio; e Alojzy Smolka – professor. Esta lista é quase infinita; mas nem bonequeiros profissionais nem diretores são encontrados nela. Um dos únicos bonequeiros dos primeiros anos do pós-guerra, Julian Sójka, foi obrigado a ficar nos bastidores. O círculo de Jan Sztaudynger, o guru pré-guerra de bonecos, rapidamente se viu fora da nova ordem. Até o Teatro Baj, em Varsóvia – que era uma lenda do teatro de bonecos polonês antes da guerra, mas durante muito tempo, no pós-guerra, permaneceu sob a influência de ideias pré-guerra sobre o teatro de bonecos para crianças – depois da guerra reviveu com grande dificuldade e foi nacionalizado como quase um dos últimos.

A nova ordem social, política e organizacional impôs um novo modelo de operação. Um dos primeiros diretores “treinados” de

teatro de bonecos foi Jan Wilkowski. Ele completou um curso anual de direção na escola de Janina Kilian-Stanisławska, assim como Maryla Kędra, Aleksandra Grzyska, Jerzy Goc, agora já praticamente esquecidos, e outros. Por um breve período, com uma bolsa de estudos de curto prazo, Wilkowski observou Bertolt Brecht. Ele certamente tinha um talento enorme e para dirigir também. Diretores treinados (agora sem as aspas) eram, por exemplo, Krzysztof Niesiołowski e Michał Zarzecki (graduados na DAMU – Academia de Artes Cênicas – de Praga, em 1958); Włodzimierz Fełenczak (DAMU, 1972); Tomasz Jaworski, Wojciech Kobrański e Konrad Szachnowski (Leningrado, 1978). A maioria dos diretores poloneses de teatro de bonecos da geração mais velha recebeu autorização para dirigir por decisão de um Ministério em 1960. Assim, um sistema para conseguir diplomas externamente entrou em operação. À medida em que a educação acadêmica em bonecos se desenvolvia, a Academia de Białystok preocupou-se em treinar diretores, a partir do início dos anos 1980, sendo seguida pela da Breslávia, no século 21.



Figura 4 - *W becze chowany* (Levado em um Barril) de Robert Jarosz. Direção: Bogusław Kierc. Cenografia: Danuta Kierc. Banialuka Puppet Theatre, Bielsko-Biała, Polónia. Estreia: 2007. Foto: Tomasz Sylwestrzak.

Tudo isso demorou, mas por muito tempo o sistema de obtenção de autorização para direção na Polônia tem sido preciso e operacional. Teatros também estão operacionais, então, de onde vem o problema de um diretor de teatro de bonecos? E, em primeiro lugar, há algum problema? Talvez do ponto de vista polonês, ou mesmo do europeu ocidental, o problema seja inexistente. Apenas, por aproximadamente um quarto de século, tornou-se cada vez mais evidente que estamos cada vez mais longe do meio artístico internacional dos bonecos. No passado, os principais obstáculos eram, acima de tudo, o sistema centralizado de gerenciamento de teatro e o contato muito limitado com o resto do mundo. Em 1989 esses obstáculos desapareceram, mas ainda assim estamos ausentes dos eventos mais importantes, não participamos do treinamento internacional de bonequeiros, temos pouco a oferecer com relação a novas práticas teatrais, novas tecnologias e novos métodos de construção da relação ator-boneco. Temos igualmente pouco a mostrar em relação aos gêneros tradicionais. Muito mudou desde 1989, o drama de bonecos polonês passou por uma revolução (deixando, hoje em dia, a imaginação dos diretores para trás) e, no entanto, o estilo fundamental na construção um espetáculo permanece o mesmo. Afinal, muitas produções interessantes são encenadas, ganhamos prêmios e viajamos bastante, mas há anos nenhum bonequeiro polonês entra no círculo dos mestres. Ainda temos que convidar estrangeiros, de países vizinhos e de lugares mais distantes. Então, onde está o problema?

No passado pós-guerra, eram os entusiastas que acabavam por dirigir o teatro de bonecos. Eles escolhiam esse tipo de teatro, porque era o mais adequado à visão de como eles achavam que uma performance deveria ser construída; se era para adultos ou crianças, não importava muito. Esse foi o caso de *Cyrk Tarabumba* (O Circo Tarabumba) ou *Igraszki z diabłem* (Brincando com o Diabo) de Jarema; *Balladyna* de Ryl; *Koziotek Matotek* (Matotek, o Bode) de Dorman, *Leć głosie po rosie* (Minha voz depois do Orvalho) de Gołębska, Zarzecki e Bunsch; *Wesele* (O Casamento) de Serafinowicz

e Berdyszak; *Pan Twardowski (Sr. Twardowski)* de Snarska; *Ptak (O Pássaro)* de Smandzik; *Spowiedź w drewnie (Uma Confissão em Madeira)* de Wilkowski; *Tryptyk władzy (Tríptico do Poder)* de Hejno e *Mydlarska-Kowal*; e *Samotność (Solidão)* de Lazaro e Zitzman, para citar apenas alguns de uma grande lista de títulos. Os discípulos destes artistas vieram de círculos de atores e bonequeiros, às vezes menos seguros de si no palco, mas certamente inteligentes e dotados de uma sensibilidade teatral (embora não necessariamente a de um bonequeiro). Muitos deles mais tarde se diplomaram em Estudos Poloneses, o que lhes deu uma base erudita sólida. Eles lembravam-se principalmente de apresentações em palcos ou em telas e tinham grandes ambições quanto ao repertório. Estando totalmente isolados do teatro de bonecos tradicional e das inovações referentes a bonecos como personagens principais, que raramente chegavam à Polônia, esses estudiosos concentravam praticamente todas as suas investigações artísticas na literatura. Na prática, os diretores poloneses ainda hoje estão convencidos de que o teatro é destinado a contar histórias. Eles sempre têm uma forma literária na forma de peças acabadas em gêneros literários existentes ou esperando para serem adaptados, o que fornece uma gama incrivelmente ampla de problemas, tópicos e conflitos que correspondem à realidade – em suma, um material teatral praticamente pronto.

A questão é que essa é apenas uma das maneiras de fazer teatro de bonecos. Uma maneira valiosa e muito interessante com certeza, mas – como a prática tem nos mostrado regularmente – decididamente não é aquela que esgota o potencial de um boneco como ator. Na realidade, verificou-se que essa abordagem condena o boneco a uma existência marginal ou, como muitas vezes acontece, o elimina completamente. Encontramos um termo atraente, o “teatro de formas”, que é uma definição abrangente até certo ponto e que nos permite fazer quase qualquer coisa sem consequências. No entanto há uma consequência; esta é a ausência de diretores poloneses no meio internacional e, como resultado, também a presença escassa de nossas performances em círculos mais amplos, a qual, hoje em

dia, é um problema comum. Certamente, o grande sistema institucional na Polônia (e na Europa Oriental) possibilita que um teatro de bonecos “pós-bonecos” tão peculiar funcione em paz. Entretanto este não é um círculo muito amplo. Espera-se que, com o tempo, nossos “bonequeiros” consigam se juntar à corrente internacional no teatro infantil, onde os requisitos quanto ao gênero são menos rigorosamente restritivos.

Desse modo, um diretor polonês, quando convidado para participar de uma colaboração, propõe uma obra literária existente ou aceita o projeto que lhe é proposto pelo teatro. Em seguida, começa-se uma rotina tediosa de trabalhosas análises literárias, os chamados ensaios de mesa. Multiplicam-se análises, definem-se tarefas e delinham-se os personagens, os conflitos e as tensões. E então, quando finalmente subimos ao palco, quando – um pouco antes da estreia – os atores recebem os bonecos, verifica-se que os textos soam melhor sem os bonecos e que todas as interpretações laboriosamente construídas nos ensaios em mesa ou nas interpretações situacionais são simplesmente mais atraentes com atores.

Poderíamos fazer uma longa lista de programas que foram concebidos como produções de bonecos e que no final acabaram por se livrar dos bonecos ou, na melhor das hipóteses, que tais bonecos eram nada mais do que detalhes. Estes certamente não são espetáculos de bonecos, nem mesmo aqueles pertencentes ao círculo de teatro de bonecos pós-bonecos. Quem permanece nos palcos são atores, bons ou ruins, e às vezes atores cuja única vantagem sobre o público que os assiste é a coragem que eles têm de estar no palco. Se os textos forem cativantes, o teatro o considerará um sucesso de público. Esse processo elimina o teatro de bonecos como uma arte existente independentemente, baseada principalmente nas habilidades dos artesãos e no milagre da animação de um objeto sem vida, um fantoche cuja vida mágica tem muito a oferecer aos espectadores. Contudo são, sobretudo, os diretores que devem estar cientes desse fato.

No eixo oposto a esse processo, por assim dizer, estão os artistas que nada têm a ver com instituições (uma raridade na Polônia) e que veem o significado de sua expressão teatral ao dar vida à matéria sem vida. Essa parece ser a essência do teatro de bonecos contemporâneo. No centro, está um bonequeiro/criador, que é mais um artista do que um diretor, buscando a forma visual para formular por meio dela a essência do que ele quer dizer. Acontece que ele encerra suas investigações com uma coleção de estudos, do mesmo modo que ele acaba por desenvolver sua afirmação artística de maneira muito ampla. Então, este artista traz um diretor, um cenógrafo e um compositor – porque uma obra teatral é sempre um ato de criação coletiva. É difícil ser autossuficiente no mundo contemporâneo, que oferece uma variedade de materiais, tecnologias e habilidades especializadas. Porém é a visão do bonequeiro/criador que caracteriza o microcosmo que está sendo desenvolvido. O diretor convidado assume o papel de um especialista e de um observador sensível familiarizado com a arte do teatro que pode apontar onde há algum terreno perigoso e direcionar tanto o conteúdo intelectual quanto a composição teatral da afirmação artística. Ele geralmente é anônimo e, em muitos casos, ficamos surpresos que o bonequeiro/criador tenha realmente se valido dos serviços de um diretor, entretanto esta versão da arte de bonecos é pouco conhecida e pouco respeitada na Polônia. Basta lembrarmos dos nomes de Duda Paiva, Hoichi Okamoto, Massimo Schuster, Neville Tranter, Jordi Bertran, Ronnie Burkett, Michael Vogel ou Frank Soehnle. Às vezes expressamos nossa admiração pelas performances destes artistas – mas depois voltamos às práticas que nos são familiares. O que o público espera? Será que ele realmente quer um conto famoso sendo contado mais uma vez por um ator em uma fantasia bizarra?

É claro que no teatro há espaço para todo tipo de afirmação artística, assim como para um diretor versado e até mesmo para um diretor que escreva seus próprios roteiros. No entanto, no momento em que essa se torna uma prática corrente usada por

quase todos, entramos em uma área totalmente não profissional. A maioria dos “diretores escritores” não são dramaturgos, embora desejem muito ser vistos como tal. A maioria deles realmente trabalha maravilhosamente bem com atores, mas não têm nenhum sentimento por bonecos. Os bonecos simplesmente ficam no seu caminho e, na verdade, costumamos ver produções que seriam muito mais atraentes se transmitidas pelo rádio. Isto – quando o teatro de bonecos é, afinal, um espetáculo – é arte visual em movimento, não narrativa. O paradoxo é que, no teatro de bonecos polonês, o diretor raramente é um artista de teatro de bonecos.



Figura 5 - *Wnyk (Armadilhas)* de Robert Jarosz. Direção: Bogusław Kierc. Cenografia: Danuta Kierc. Puppet and Actor Theatre, Opole, Polónia. Estreia: 2012. Foto: Tomasz Sylwestrzak.