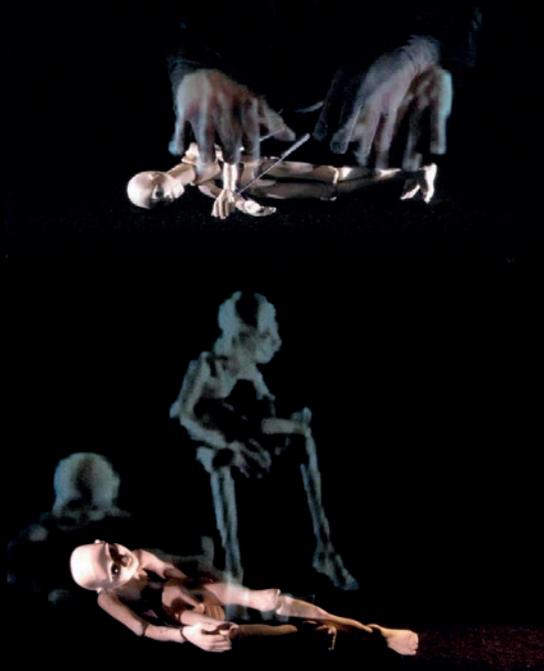


Encenação e dramaturgia: o teatro de figura na encruzilhada dos caminhos

Didier Plassard

Université Paul Valéry Montpellier 3 (França)

Tradução: Paulo Balardim ¹



Figuras 1 e 2 - Espetáculo *Petites âmes*. Encenação: Paulo Duarte (França). Companhia Mecanika.

¹ Professor do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (CEART/UDESC).

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019361>

Resumo: O presente artigo discorre sobre o teatro de bonecos contemporâneo e suas especificidades, elencando algumas de suas características, partindo de exemplos de espetáculos atuais. Para tanto, apresenta três possibilidades de leitura da encenação como dispositivo: interpretativo, ao dar ênfase ao repertório clássico; criativo, ao centrar-se na originalidade de leitura da obra; e de aparição, ao relevar questões concernentes à presença na cena.

Palavras-chave: Encenação. Dramaturgia. Teatro de figuras. Contemporaneidade.

Abstract: This article discusses the contemporary puppet theater and its specificities, listing some of its characteristics, starting from examples of current shows. Therefore, it presents three possibilities of reading the staging as a device: interpretative, emphasizing the classical repertoire; creative, focusing on the originality of reading the work; and of apparition, by revealing questions concerning the presence on the scene.

Keywords: Staging. Dramaturgy. Theater of figures. Contemporaneity.

Há duas maneiras de pensar: ou aceitar as ideias e associações de ideias como elas são, ou entrar, por conta própria, em novas associações e, o que é mais raro, em dissociações originais de ideias. A inteligência capaz de tais esforços é, mais ou menos, de acordo com o grau e de acordo com a abundância e variedade de seus outros dons, uma inteligência criativa. É uma questão de imaginar novas relações entre velhas ideias, imagens antigas ou de separar velhas ideias, velhas imagens unidas pela tradição, de considerá-las uma a uma, até lhes casarem novamente e ordenar uma infinidade de novos casais que uma nova operação desunirá novamente, até a formação sempre equívoca e frágil de novos vínculos. (GOURMONT, 1900, p.71)

Partirei de um postulado: a história do teatro de bonecos, do meu ponto de vista, não é separável da do teatro de atores. Estes dois ramos das artes do espetáculo puderam por vezes afastar-se um dos outro, puderam desenvolver ramificações autônomas, mas mesmo nesses momentos de distância mútua as relações continuavam a estabelecer-se entre eles. É, portanto, como propõe Giovanni Marrotti (2002), dentro do “sistema teatral” que constitui o conjunto das artes da cena em uma sociedade e um determinado momento artístico que eu me proponho a refletir, aqui, sobre o lugar da encenação no teatro de bonecos contemporâneo.

Durante o Século de Ouro na Espanha, por exemplo, as representações dadas com bonecos, aquelas conhecidas como *Máquina Real*, usam do mesmo repertório do teatro dos atores: são, além disso, os mesmos artistas que apresentam esses espetáculos, às vezes como atores, às vezes como bonequeiros, contornando por esta última escolha as proibições religiosas que proscvem aos atores, em certos períodos do ano, de subir ao palco (CORNEJO, 2017).

Na França, nos teatros das feiras parisienses dos séculos XVII e XVIII, é também para contornar as proibições que os artistas se voltaram para os bonecos: esses regulamentos não são religiosos, mas econômicos, porque vêm do monopólio que a *Comédie Fran-*

çaise quer preservar, pelo privilégio real, sobre o teatro falado, e que periodicamente obriga os atores a recorrerem a várias estratégias: peças com cartazes cujas palavras são lidas em voz alta pelo público, ou peças para bonecos.

Mesmo no século XIX, quando o teatro de bonecos experimentou um grande desenvolvimento na Europa, especialmente na multiplicação de suas formas regionais, a atenção privilegiada que os historiadores geralmente prestam aos seus repertórios específicos, os de *Guignol*, *Kasperl*, os bonecos de *Liège* ou os *pupi* sicilianos, não deve nos fazer esquecer o lugar ocupado pelas grandes formas teatrais populares, principalmente os melodramas e as *féeries*², nos programas de companhias itinerantes e até nos teatros de bonecos instalados nas cidades. Suas apresentações permitiam divulgar o repertório do teatro de atores para plateias que, por razões geográficas ou econômicas, não tinham a oportunidade de acessar os grandes palcos. Essas companhias itinerantes, além disso, podiam apresentar indiferentemente as mesmas peças em bonecos ou em teatro de atores, de acordo com as cidades por onde passavam e segundo o gosto do público.

Proximidade crescente

O século XX, que gradativamente vê a extinção desses espetáculos populares, leva certamente a uma nova diferenciação entre teatro de bonecos e teatro de atores. Concentrando-se massivamente sobre o teatro para o público jovem durante uma grande parte deste século, os bonequeiros conquistam uma nova identidade e legitimidade que irão permitir o reconhecimento institucional e o apoio público de sua arte. Mas se os repertórios do teatro de atores e do teatro de bonecos se afastam um do outro, os modos

² Peça de teatro onde figuram fadas, demônios e feiticeiros. Fonte: <https://www.le-dictionnaire.com/definition/féerie>. (N.T)

de produção, as políticas de formação e até mesmo a definição de ofícios, contrariamente, os aproximam³.

No espaço de duas ou três gerações, transformações radicais acontecem. Empresas familiares dão lugar a companhias baseadas em afinidades artísticas. Uma economia privada, muitas vezes muito modesta, é substituída por um subsídio público em escalas variadas, dependendo do nível de institucionalização: muito alta nos teatros do Estado do bloco comunista, muito menos para as companhias independentes da Europa Ocidental, por exemplo. As apresentações não são mais realizadas em praças públicas, em lojas sumariamente organizadas, em pequenas salas sem conforto, ou em barracas de feiras, mas em palcos equipados, os mesmos do teatro dos atores. Aos modos de transmissão tradicional, à aprendizagem familiar ou à relação do mestre com o discípulo, segue a formação profissional oferecida para atores pelas escolas de arte dramática, academias de arte e universidades.

Com exceção da escolha dos instrumentos, hoje, poucas coisas distinguem o teatro de bonecos e o teatro de atores. Por favorecerem a manipulação à vista, os bonequeiros tornaram-se atores. E, simetricamente, porque as artes dos bonecos⁴ são um reservatório de linguagens artísticas e imaginárias, o teatro de atores toma emprestado de suas técnicas para suas próprias produções.

É no interior deste sistema, parece-me, que a questão da enenação deve ser posta. Desde que o teatro de bonecos, em seus atuais modos de funcionamento, está se aproximando cada vez mais do teatro de atores, em que medida ele integrou em sua própria prática o que constitui a maior mutação artística deste último durante a segunda metade do século XX: a generalização e a institucionali-

³ A profissão do “ator-bonequeiro” é como uma especialidade do ofício do ator, conforme definida na França pelo Ministério da Cultura desde 2015.

⁴ Utilizamos “artes dos bonecos” como tradução do original “arts de la marionnette”, num sentido de pluralidade de linguagens. A expressão seria equivalente ao que designamos como teatro de animação. (N.T)

zação do moderno regime de encenação, tal como foi inventado nas últimas décadas do século XIX?

Dito de outro modo, se podemos afirmar que o teatro de bonecos se assemelha hoje a um irmão do teatro dos atores em termos de seu funcionamento econômico e institucional (um irmãozinho, com certeza, e muito menos bem-dotado, mas mesmo assim um irmão), pode-se dizer o mesmo sobre o plano artístico?

Para examinar essa questão, é preciso primeiro concordar sobre o que significa esse regime moderno de encenação que mencionei há pouco, pois toda produção teatral, é claro, repousa sobre uma forma de encenação, ou seja, de organização da representação. Mas essa organização pode ser suportada de maneiras muito diferentes. A função do encenador pode ser assumida por um dos atores envolvidos na representação - o mais antigo, como antigamente acontecia na *Comédie Française*, ou, ainda, o líder do grupo. Pode ser alguém que não é um dos atores, como o *maître des recors*⁵ dos mistérios medievais. Ou pode ser o autor, como alguns fizeram na era romântica, tal como Victor Hugo. Pode ainda ser o coletivo de atores, como a companhia belga *TG Stan* pratica. Finalmente, o arranjo da ação cênica pode ser derivado simplesmente da hierarquia de papéis, como em alguns teatros tradicionais da Ásia, nos quais cada intérprete conhece perfeitamente sua partitura e seu lugar na representação.

Nascimento da encenação moderna

Existem vários esquemas de encenação. Os primeiros sinais do regime moderno, como os historiadores estão agora considerando, começam a aparecer no teatro europeu no final do século XVIII, quando uma nova exigência se impõe progressivamente às cenas: a de uma organização visual da representação, mais coerente e mais

⁵ Por não encontrar correspondência em português, mantivemos a expressão em francês. (N.T)

verossimilhante ao mesmo tempo. Mas é realmente no último terço do século XIX que a ideia de encenação e a função do encenador tomam os contornos que conhecemos hoje, em alguns grupos e alguns teatros da Alemanha, da França e da Rússia. Essa evolução, para resumir brevemente, é caracterizada por um duplo processo de homogeneização e singularização das produções teatrais.

A homogeneização vem da concentração de poderes nas mãos do encenador. Ele não é mais o regente responsável por garantir a condução adequada dos ensaios, a montagem dos cenários, a disponibilidade dos adereços, mas aquele que reúne uma equipe artística em função de um projeto. Para ganhar uma autonomia completa na escolha deste projeto e dos meios à sua disposição, ele frequentemente também toma a direção administrativa do teatro, assim como fizeram Ludwig Chronegk com os *Meininger*, André Antoine, Jacques Copeau, Max Reinhardt, ou ele também se associa por contrato como Constantin Stanislavski fez com Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Nasce assim o modelo do encenador de teatro, um modelo que se imporá gradativamente na segunda metade do século XX, revertendo as relações hierárquicas instituídas entre a liderança administrativa e financeira (o que chamam de *Intendant* na Alemanha) e direção artística (o trabalho do *Regisseur*). Na França, por exemplo, essa reversão está inscrita na lei para grandes instituições teatrais financiadas pelo Estado: somente um artista (leia-se: um encenador) pode ser indicado para sua direção.

O segundo processo é o da singularização de cada produção teatral. No século XIX, as diferentes produções de uma peça, em um teatro, retomaram os mesmos cenários, os mesmos figurinos, os mesmos jogos de cena por décadas, graças aos livretos de encenação onde todos esses detalhes foram registrados. E a edição desses livretos, pelos grandes sucessos das cenas parisienses, permitiu que os teatros das províncias e até do exterior reproduzissem as produções de origem. Na mente dos homens de teatro daquela época, existia apenas uma possível encenação para uma peça, então essas

“instruções” para a realização cênica de uma nova obra eram particularmente procuradas.

O regime moderno de encenação, ao contrário, é definido pelo fato de que cada produção teatral de uma peça constitui uma obra singular. Primeiramente, porque se realiza para ela novos cenários e novos figurinos, em vez de usar aqueles que se encontram nas lojas. Em segundo lugar, quando a peça já foi levada ao palco, mesmo que seja no mesmo teatro, a nova produção enfatiza sua distância em relação a suas antecessoras. A encenação torna-se assim, como definirá Antoine Vitez, “uma arte de variação”. Até mesmo diretores como Ingmar Bergman, com *La Sonate des spectres*, de Strindberg, ou Giorgio Strehler, com *Arlequim servidor de dois amos*, de Goldoni, podem ser vistos explorando novas maneiras de montar a mesma peça ao longo de suas carreiras.

Este processo de singularização de cada produção é tão importante que o encenador moderno, deixando seu primeiro *status* de artesão da cena, tem gradualmente se apresentado como artista, um portador de escolhas pessoais, de um imaginário ou um estilo que, da produção à produção, produz uma assinatura reconhecível. Desde o romantismo, é a originalidade de sua obra que dá legitimidade ao artista. Autor do espetáculo, com a necessidade de fixar sua assinatura abaixo do mesmo, ele entra em concorrência com o autor da peça. Roger Planchon (1977) afirmou: só se pode ser diretor de clássicos⁶. São os textos já conhecidos do público, já lidos, já vistos no palco, que melhor destacam a originalidade do encenador. Os textos contemporâneos, por outro lado, criam uma situação de rivalidade, já que dois artistas reivindicam simultaneamente a paternidade da obra, sem que o público consiga desvendar a parte da invenção de um e do outro (PLASSARD, 2014).

⁶ “A encenação de uma obra contemporânea não é presente, enquanto que a encenação de um ‘clássico’ se vê: podemos medir a originalidade de um trabalho.” (PLANCHON, 1977, p. 53)

Funções da encenação (1): um dispositivo de interpretação

Depois de ter rapidamente esboçado os processos pelos quais o moderno regime de encenação foi gradualmente estabelecido, eu gostaria agora de definir algumas de suas grandes orientações a fim de examinar se elas encontram seu equivalente no teatro de bonecos contemporâneo.

A primeira dessas orientações está relacionada à dimensão educacional do teatro, envolvendo uma relação privilegiada com a cultura e com as obras do passado. A institucionalização do moderno regime de encenação, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, foi impulsionada pelo desenvolvimento do financiamento público dos teatros: uma política de subsídio do Estado e das comunidades que implicava, em contrapartida, que as equipes artísticas consagassem à representação dos textos do repertório clássico um lugar de destaque, um fenômeno sem paralelo na história do teatro moderno no Ocidente.

Essa ênfase no repertório clássico, que oferece ao encenador o terreno ideal para destacar a originalidade de sua obra, conduz o moderno regime de encenação a ser definido como um dispositivo de interpretação. A representação teatral, de fato, não é simplesmente colocar em imagens o texto tal como nos é apresentado pela instituição escolar ou tal como a lemos espontaneamente. Como afirma Patrice Pavis (2007, p. 291), a encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta - ou, mais exatamente, sua redescoberta. Essa poética do desvio em relação às leituras comumente aceitas vai até o risco assumido do contrasenso. Já em 1929, Gaston Baty, trazendo à cena *O doente imaginário*, de Molière, escolhe fazer do personagem *Argan* uma pessoa realmente doente que sofria por ser tomado como um dissimulador.



Figura 3 - Didier Plassard e Philippe Choulet. Conferência: *A encenação e a dramaturgia, o teatro de figuras no cruzamento dos caminhos*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

Seria fácil multiplicar os exemplos desses deslocamentos. Louis Jovet, em 1951, fez de *Tartufo* não mais um hipócrita, mas um cristão sincero, dividido entre sua fé religiosa e seus apetites sexuais. Antoine Vitez, em 1978, desempenhou o mesmo papel de Tartufo não por um ator maduro, feio e barrigudo, como é mostrado geralmente, mas por Richard Fontana, ator jovem e sedutor do cinema. Nas décadas de 1960 e 1970, essa dimensão crítica da encenação, desconstruindo as interpretações esperadas e apresentando um comentário da obra ao invés da própria obra, generaliza-se. Acima de tudo, baseia-se em diferentes sistemas interpretativos globalizantes: a psicanálise e a crítica marxista, por exemplo. Se essas leituras ideológicas estão em grande parte abandonadas hoje, o princípio de Antoine Vitez, “não devemos mostrar o que é dito” porque “é a diferença que é interessante” (VITEZ, 1991, p.184) é sempre respeitado: o regime moderno de encenação continua dominado pela recusa em manter uma relação de obediência com o texto. Cada elemento da encenação, pela distância que estabelece com o

que é narrado, constrói um comentário mais ou menos explícito. Assim, a encenação é, especialmente para o repertório antigo, uma forma de testar o texto, a verificação dos significados que ele pode conter para nós, hoje.

É aí que entra o conceito de dramaturgia: não no sentido antigo do termo, o da escrita de um texto (que pode ser estendido hoje à composição de um espetáculo, já que estamos falando de dramaturgia visual ou dramaturgia sonora), mas em seu sentido moderno, a de uma “dramaturgia de produção”, como Brecht iniciou em sua prática no *Berliner Ensemble*, e como ele foi sistematizado na década de 1970 por Peter Stein, no *Schaubühne*. Nesse sentido moderno, a dramaturgia não é a maneira como uma história é contada, com palavras, corpos, objetos, luzes, sons, etc. É a maneira como produzimos significado e emoção através da relação que é estabelecida entre a história contada e os meios usados para contá-la. É, se quisermos, uma escrita em um segundo nível, feita de relações analógicas (metáforas, metonímias, alegorias, oximoros, etc.) entre o que é dito ou narrado e o que é mostrado.

Essa dimensão também está presente no teatro de bonecos contemporâneo, pois não se limita a apenas colocar o texto teatral em imagens. Para ilustrar este ponto, vou dar dois exemplos nas produções do *Théâtre du Fust*. O primeiro é *Un Cid*, apresentado em 1996, uma adaptação do *Cid*, de Pierre Corneille, para o qual Émilie Valantin produz bonecos de varas moldados no gelo: uma decisão que a encenadora justifica primeiramente pelo seu desejo de evitar que o espetáculo fosse recebido como uma paródia⁷. Além da beleza cristalina das figuras que efetivamente afastam o perigo de uma redução cômica, esta escolha encontra também sua origem no fato de que Corneille, seguindo os códigos da poética barroca, usa a metáfora de gelo para significar a velhice. Assim, Don Diego, o

⁷ Ver a reportagem televisiva apresentando este espetáculo: <https://cie-emilievalantin.fr/spectacle/un-cid/>

pai de Rodrigue, lamenta ter “um corpo todo de gelo” (I, 4) que o impede de se vingar ele mesmo da afronta que sofreu. Mas a escolha desse material incomum também sugere diferentes associações de ideias: sua beleza fria torna-se a de um texto em si mesmo velho de vários séculos, transformado em um clássico da escola que conserva seu brilho. E quando, na medida em que os bonecos começam a derreter, perdendo por sua vez um membro ou uma cabeça, são os caprichos do encontro entre o “gelo” da antiga tragédia e o calor do momento presente que podemos ver assim simbolizados.

O segundo exemplo é o de *As artimanhas de Scapino*, em 2006. Apenas Scapino é interpretado por um ator, Jean Sclavis: todos os outros personagens da comédia de Molière⁸ são bonecos, tomados um após o outro de sacos dispostos na cena. Este jogo com os sacos, claro, ajuda a definir o cenário (o porto de Nápoles onde se desenrola a ação), e especialmente anuncia a célebre cena durante a qual Scapino, para se vingar de seu mestre Géronte, o convence a esconder-se em um saco e depois o roda a golpes de vara, fazendo-o acreditar que ambos são atacados por “espadachins” (III, 2). A divisão de papéis entre o ator e os bonecos, entretanto, destaca o caráter manipulador do “enganoso” Scapino (Jean Sclavis também carrega esta palavra escrita em grandes letras brancas nas suas costas), que, através de suas astúcias, faz o que ele quer com os outros personagens. É, de alguma forma, uma representação emblemática do princípio do servo “mestre do jogo”, este *servus ludifcator* desenvolvido pela comédia Latina e abundantemente retomado no teatro europeu dos séculos 17 e 18⁹.

⁸ O texto é adaptado por Jean Sclavis, sob o título de *Les Fourberies de Scapin*, ou *Un Scapin manipulateur*.

⁹ C.f. CANDIARD, Céline. *Les Maîtres du jeu. Le servus ludifcator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse de doctorat en Théâtre et arts du spectacle, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.

Vemos facilmente, através destes dois exemplos, como as técnicas específicas do teatro de bonecos (a construção das figuras, a relação do manipulador com os bonecos) podem ser aproveitadas a serviço de escolhas dramatúrgicas, no sentido moderno dessa palavra. Emoções e significados são bem construídos pela relação da fábula contada e do dispositivo cênico: seja sobre o modo de associação livre proposto ao devaneio do espectador, pelos prolongamentos imaginários assim sugeridas (*Un Cid*); seja sobre o comentário explícito, pela construção de uma imagem reveladora da estrutura da obra (*As artimanhas de Scapino*).

Funções da encenação (2): um dispositivo de criação

Uma segunda função do regime moderno da encenação é para constituir um dispositivo de criação. Por ter se emancipado da tutela do autor dramático, o encenador assume, desde a década de 1970, o papel de um demiurgo, um criador de mundo: a força da evidência dos primeiros espetáculos de Robert Wilson ou do ciclo do Teatro da Morte, de Tadeusz Kantor, testemunha o que se sonha de um teatro assinado por um único nome; foi realizado tal como formulado por Edward Gordon Craig ou Antonin Artaud. Mas o mundo imaginário que toma espessura e consistência no palco não é necessariamente cortado da realidade em que vivemos: funciona, como Michel Foucault observou, à maneira da heterotopia, isto é, “tipos de utopias efetivamente realizadas nas quais [...] todos os outros locais reais que podemos encontrar no interior da cultura são representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 2001, p.1574).

A visão assim proposta, de fato, toma toda sua força teatral apenas por se dirigir para um público e por sua relação com a experiência deste último, o universo físico e psíquico no qual ele vive quotidianamente. A representação teatral produz, assim, num tempo e num espaço limitado, um rearranjo imaginário do mundo o qual

necessitamos para habitá-lo (“O homem habita poeticamente”¹⁰, disse Hölderlin em um longo comentário de Heidegger¹¹) e para tentar transformá-lo.

Por ser amplamente baseado em uma linguagem visual, o teatro de bonecos contemporâneo funciona muito frequentemente como um dispositivo de criação. O Simbolismo e as vanguardas da primeira metade do século XX, pelo peso das utopias com as quais eles investiram este ramo das artes performáticas - até lhe dar a missão de um laboratório de experimentação do teatro que viria - influenciou duradouramente a evolução desta arte que, em um número muito grande de bonequeiros contemporâneos, faz da cena o lugar de aparição de um universo singular. Essa função tende ainda hoje, com resultados mais ou menos convincentes, a desempenhar um papel mais importante do que a interpretação de um texto pré-existente.

Mais uma vez, porém, é preciso desconfiar das tentações da simples produção de imagens, o que nos remete à questão da dramaturgia: a escolha dos meios com os quais contamos uma história. Para alcançar sua plena eficácia teatral, a imaginação não pode se limitar à criação de um imaginário que, pela escolha de suas formas, de suas proporções, de seus materiais, de seus modos de animação, não nos diria nada sobre o mundo no qual vivemos. O espetáculo deve jogar na dimensão heterotópica que, ao mesmo tempo, nos permite reconhecer nossa experiência e desfrutar de sua transformação imaginária, da reorganização de seus componentes em um poema cênico.

¹⁰ Esta citação foi tomada emprestada de um poema tardio (*vraisemblablement* de 1807-1808), [*Ins liebliche Bläue...*] (“Dans un azur délicieux...”), que conhecemos por meio de uma cópia retranscrita por um amigo de Hölderlin, Wilhelm Waiblinger, em seu romance *Phaeton* (1823). Ver Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 411-413.

¹¹ C.f. Martin Heidegger, “...l’homme habite en poète...”, **Essais et conférences**, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 224-245.

Tomemos, por exemplo, uma cena de uma das produções do artista que, sem dúvida, mais contribuiu na França para a transformação do teatro de bonecos em um dispositivo de criação: Philippe Genty. Em *La fin des terres* (2013), assistimos ao encontro amoroso de um homem e uma mulher que, tendendo a afastarem-se um do outro, encontram em uma mala dois bonecos que portam suas efígies. Depois de uma rápida substituição que os transformam em dois gigantes, estes duplos carregam a materialização dos fantasmas dos protagonistas: transformam-se em crianças que descobrindo a diferença sexual, adolescentes empurrados um em direção ao outro por seus amigos, adultos expressando cruamente seus desejos. Cada uma dessas figuras é manipulada por um grupo de bonequeiros do mesmo sexo que faz o trabalho do coro, masculino ou feminino, acompanhando os protagonistas, incentivando-os, acalentando-os ou reconfortando-os, enquanto que outras metamorfoses fazem surgir um pênis com cabeça de cobra, um par de tesouras agindo como pernas, uma cabeça de porco enxertada no homem, um par de nádegas substituindo o rosto da mulher, e assim por diante. Se o vocabulário simbólico for convencionado, a circulação de identidades entre ator e figura, a confusão das idades no comportamento dos protagonistas, a reversibilidade das posições entre o vivo e o artificial, e especialmente a extrema rapidez de todas essas mudanças fazem dessa cena um redemoinho de imagens e emoções em que podemos reconhecer a mesma desordem do desejo e a série de seus brilhos, entre montagem e desmontagem de clichês, ao mesmo tempo em que percebemos os rangidos cômicos ou grotescos.

Em uma cena de *Impermanence* (2011), Élise Vigneron também experimenta com o gelo: moldado nesse material, um par de pés manipulados com a ajuda de varas move-se lentamente em uma fina camada de um espelho de água. O par de pés resta alguns instantes sobre uma chapa de metal quente, e meio derretido, deixa sair um pouco de vapor e depois desliza na água da pequena lagoa. Outros pares de pés, de adultos e de crianças, vêm gradualmente se juntar a

ele. O contraste do brilho luminoso dos pés de gelo com a escuridão que os cerca, assim como o do movimento lento e a suavidade dos acordes musicais que os acompanham com os temas do sofrimento e do desaparecimento sugeridos, dão a esta imagem cênica, ao mesmo tempo que uma grande beleza, uma real força dramática, evocadora de dramas íntimos ou mesmo de genocídios. Aqui, a encenação brinca com a nossa experiência dos materiais, das sensações do frio e do calor, construindo uma alegoria das dificuldades ou das mortes coletivas que faz com que cada espectador prolongue livremente, de acordo com sua própria sensibilidade. Se funciona bem no modo de heterotopia, usando efeitos de reconhecimento e efeitos de estranheza, o rearranjo do imaginário que surge da representação teatral nos obriga a olhá-lo com um novo olhar, próximo ao da criança: um olhar que, ainda ignorante das leis de funcionamento do mundo, busca, portanto, adivinhá-las.

Funções da encenação (3): um dispositivo de aparição

Uma última dimensão do moderno regime de encenação sobre a qual eu gostaria de chamar atenção é aquela que forma o que chamarei de dispositivo da aparição. É uma dimensão que vemos se afirmar particularmente a partir dos anos 1980, isto é, desde que as artes do espetáculo, numa sociedade dominada pela reprodução técnica e pelas mídias, foram levadas a se redefinirem como artes do espetáculo vivo¹², colocando a questão da presença cênica no centro de suas preocupações.

Nesta perspectiva, a representação teatral joga com a variedade de modos de presença e corporeidade, tornando a cena um espaço onde o surgimento do humano e os meios de representá-lo assumem um valor de evento. Usando corpos não-padronizados (muito grandes, muito finos, amputados, deficientes, etc.), misturando

¹² No original: “arts du spectacle vivant”. Mantivemos a tradução literal. (N.T)

atores com intérpretes treinados em dança, circo ou pessoas tiradas da vida cotidiana (por exemplo, os “especialistas do cotidiano” de Rimini Protokoll, ao brincarem com a presença física no palco junto com a presença virtual na tela, a encenação contemporânea implementa estratégias complexas onde o mesmo e o outro, o real e seu simulacro, o documento e a ficção, o presente e o ausente são simultaneamente convocados. Esse é, sem dúvida, uma das maiores questões da cena contemporânea: transformar o espaço teatral em um lugar de por à prova, de desconstrução de identidades e de alteridades. Um lugar, também, onde produzir uma imagem inclusiva da sociedade em oposição aos processos de exclusão que esta mesma sociedade organiza na realidade.

E essa é uma dimensão para a qual o teatro de bonecos contemporâneo aparece notavelmente bem equipado, pois se baseia em um princípio que permite precisamente brincar em diferentes níveis de presença: a manipulação à vista, deixando simultaneamente visível o ator-bonequeiro e o objeto manipulado. O papel da dramaturgia, nesse caso, consiste em produzir relações significantes no confronto entre esses dois corpos, o corpo vivo e o corpo-objeto, em suas relações mútuas e no próprio gesto da animação. Eu darei aqui novamente dois exemplos de tal tratamento, implorando que vocês me desculpem por trazê-los novamente da cena francesa.

Em *Les nouvelles des vieilles*, de Julika Mayer (2001), o hiper-realismo do boneco faz eco à fonte documental usada no fundo sonoro: entrevistas com mulheres idosas que contam suas vidas. Sob esses dois aspectos, a encenação introduz no palco uma proximidade incomum com a realidade, seja reproduzindo-a identicamente (a escultura hiper-realista), seja capturando material sonoro (as gravações). Mas a escolha de um tamanho pequeno para o boneco, sem impedir a desordem nascida de sua semelhança com o vivo, também transforma essa velha senhora em uma garotinha. O boneco torna-se assim um objeto fantasmático, a materialização do retorno ao estado de infância de pessoas muito idosas e o apoio de

um jogo em que o adulto retorna à situação da criança diante de sua avó: é o bonequeiro agora adulto que agora pode senta-la sobre seus joelhos ou ajudá-la a se levantar quando ela está no chão.

Petites âmes, de Paulo Duarte (2008), é outro espetáculo relacionado à memória, pois “lida com o modo como a memória é feita¹³”. É uma forma curta, sem palavras, construída como um devaneio a partir da palavra “alminhas” (pequenas almas) que designa, no interior de Portugal, as pequenas capelas onde as pessoas vêm rezar pelo repouso dos mortos. Com discrição, quase furtivamente, diferentes níveis de presença se entrecruzam: o próprio boneco, silhueta branca, filiforme e quase abstrata; sua imagem filmada e transmitida com um atraso, como um holograma que a desdobra; os ex-votos de pés e mãos suspensas ao redor do palco, que ela tenta vestir, mas que são grandes demais para elas; finalmente, as mãos e os pés do bonequeiro, que podem ser vistos de tempos em tempos. O palco organiza, assim, uma série de presenças entre as quais se desenvolvem micro-situações dramáticas e micronarrativas: imagens de distanciamento da alma e do corpo, relações entre presença e memória, lembranças da primeira infância e da aprendizagem da caminhada, da brincadeira com sapatos de adulto, etc. Há aqui, também, a dramaturgia, porque é na tensão, comovente ou irrisória, entre esses diferentes modos de presença do humano que cada espectador constrói sua leitura do espetáculo.

A partir desses poucos exemplos, parece-me que podemos concluir que o teatro de bonecos conseguiu investir as três dimensões características do moderno regime de encenação. Nesse sentido também, aproxima-se cada vez mais hoje do teatro de atores e de seus modos de fazer: a reflexão dramatúrgica, como fundadora desse regime moderno e das poéticas cênicas contemporâneas, e encontra

¹³ Paulo Duarte, texto de apresentação do espetáculo, disponível em: <http://mecanika.net/site/files/petitesames.pdf>

seu lugar. Podemos até dizer que as duas últimas dimensões evocadas, o dispositivo de criação e o dispositivo de aparição, encontram no palco dos bonecos um espaço particularmente favorável aos seus desenvolvimentos.

A principal questão que surge, na minha opinião, é a do dispositivo de interpretação, ainda muito raramente implementado com todas suas potencialidades em espetáculos de bonecos que se apoiam num texto de repertório. Frequentemente, testemunhamos a superposição do texto e sua colocação em imagens, sem que um verdadeiro trabalho dramático tenha sido realizado: emoções e significados nascem essencialmente da história contada, a cena produzindo apenas uma ilustração simples. Por falta de meios, é claro, porque no teatro de bonecos o tempo da construção muitas vezes limita o da reflexão e do trabalho à mesa. Mas também falta de formação, e é certamente aí que devemos nos concentrar agora, para que o teatro de bonecos esteja firmemente comprometido com o caminho da encenação moderna.

REFERÊNCIAS

- CANDIARD, Céline. **Les maîtres du jeu: le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.** Tese de doutorado em Teatro e Artes do Espetáculo. Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2010.
- CORNEJO, Francisco J. (dir.) **La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América.** Unima Federación España, 2017. Disponível em: http://www.unima.es/?page_id=7123

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967, primeira publicação: 1984). **Dits et écrits**, vol. II (1976-1988). Paris, Galimard, 2001.

GOURMONT, Rémy de. **La Culture des idées**. Paris: Mercure de France, 1900.

HEIDEGGER, Martin Heidegger. **Essais et conférences**, Tradução de A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Gedichte**. Stuttgart: Reclam, 2000. P. 411-413.

MAROTTI, Giovanni Marotti. **Attori e barache: Il Fornaretto nel sistema teatrale**. Turin: Seb27, 2002.

PAVIS, Patrice. **La Mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives**. Paris: Armand Colin, 2007.

PLANCHON, Roger. In: Lecture des classiques: entretien avec Jean-François Halté et Charles Tordjman. **Pratiques: linguistique, littérature, didactique**, Lorraine, juillet 1977, ed. 15-16, p. 34-61.

PLASSARD, Didier. **L'auteur et le metteur en scène: aperçus d'un combat**. SFLGC, Bibliothèque comparatiste, 2014. Disponível em: <http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-aperçus-dun-combat/>

VITEZ, Antoine Vitez. **Le Théâtre des idées**. Paris: Gallimard, 1991.