**Universidade de Évora**

Mestrado em Teatro –Arte do Actor-marionetista

Relatório de Estágio[[1]](#footnote-1)

**"Estágio no âmbito do Programa Erasmus na *Academy of Performing Arts* (Bratislava)"**

 Ricardo Nuno Espínola de Ávila

 Aluno n.º 8634

 Orientador: Professora Christine Zurbach

 Tutor: Jan Uliciansky

 01/07/2013

**Universidade de Évora**

Mestrado em Teatro –Arte do Actor-marionetista

Relatório de Estágio[[2]](#footnote-2)

**"Estágio no âmbito do Programa Erasmus na *Academy of Performing Arts* (Bratislava)"**

 Ricardo Nuno Espínola de Ávila

 Aluno n.º 8634

 Orientador: Professora Christine Zurbach

 Tutor: Jan Uliciansky

 01/07/2013

*Dedico este trabalho à minha família, alicerce do sonho e telhado da obra. De modo semelhante, aos colegas de mestrado, família temporária. Aos colegas em Bratislava, esperando que seja útil a minha perspectiva do trabalho desenvolvido. A todas as pessoas que, de uma maneira ou de outra, me ajudam a crescer no teatro.*

**Resumo**

O teatro de marionetas é uma arte com características próprias. Não deve ser tido por imitação do teatro de actor ou entretenimento para crianças. Eis porque certos requisitos são incontornáveis, independentemente do tipo de espectáculo, tradicional ou contemporâneo, do público a que se destina, da dimensão (pequena ou grande produção). São eles, principalmente, um período de experimentação livre do material e a prevalência de uma narrativa visual sobre o diálogo verbal. O presente relatório discute estas questões, entre outras, conforme analisa uma criação marionetística em contexto académico de nível superior. Enquadrando-o na experiência mais vasta que constituiu o estágio, procura descrever o conjunto de razões pelas quais o objecto se foi alienando de uma estética marionetística, ao ponto de se converter, na melhor das hipóteses, num “teatro com marionetas” [[3]](#footnote-3).

**Abstract**

Puppetry is an art in itself. It shouldn’t be regarded as an imitation of actors theatre or entertainment for children. Therefore, some requisites for a puppet creation are mandatory, regardless of the kind of show, traditional or contemporary, public to whom it’s intended, whether it’s a big or small production. Those criteria are mainly the arrangement of a time-period for freely exploring material and the predominance of a visual narrative, rather than dialogue. This report discusses these among others issues as it analyses a puppet creation by students of a BA Course on Puppet-acting. Giving notice of the overall experience, it tries to describe the reasons behind the gradual loss of puppetry aesthetics throughout the creation, reaching a point where, at best, the intend puppet theatre becomes, at best, a “theatre with puppets”.

**Índice**

|  |  |
| --- | --- |
| Introdução | 7 |
| **Parte I** |  |
| 1. Motivos e expectativas
 | 8 |
| 1. Itinerário formativo (delineamento do plano de estudos)
 | 10 |
| 1. Contexto criativo
 |  |
| 4. Início dos trabalhos | 11 |
| 5. Dramaturgia/encenação |  |
| 4.1. Abordagem experimental (método dialógico) | 12 |
| 4.2. Abordagem directiva (método tecnocrata)  | 14 |
| 5. Análise de componentes cénicos  | 15 |
| 5.1. O texto  |  |
| 5.2. A marioneta | 16 |
| 5.2.1. Relação com o manipulador  |  |
| 5.2.2. No plano cenográfico | 19 |
| 5.4. A música | 21 |
| 5.5. O público | 22 |
| 5.6. O espaço | 25 |
| 5.7. Outros aspectos materiais do espectáculo | 26 |
| 6. Conclusões  |  |
| **Parte II** |  |
| 1. Aspectos externos ao espectáculo relevantes para a experiência. | 29 |
| 1.1. Unidades curriculares paralelas |  |
| * 1. Espectáculos
 | 30 |
| * 1. O actor-marionetista em contexto formativo
 | 31 |
| 2. O processo criativo | 32 |
| 3. Considerações finais | 33 |
| Bibliografia  | 35 |
| Anexos (I, II, III, IV, V, VI, VII) |  |

**Introdução**

O presente relatório constitui a etapa final de um percurso de aprendizagem no âmbito de estágio Erasmus na *Academy of Performing Arts* (VSMU), Bratislava, Eslováquia. Trata-se então de documentar a experiência, sendo que prevalece a discussão do espectáculo que integrei enquanto aluno actor-marionetista sobre o relato global e generalista por sua vez compreendido numa segunda parte da dissertação. Constitui, pois, este exercício um pretexto para problematizar o teatro de marionetas, por um lado, e a transmissão de informação útil a eventuais interessados num estágio naquela instituição.

Assim, começo por expor genericamente os motivos e expectativas associados à escolha da universidade de acolhimento, seguindo-se uma descrição dos acontecimentos num primeiro momento do estágio[[4]](#footnote-4), acompanhada de informação sobre a orgânica criativa subjacente ao projecto-espectáculo[[5]](#footnote-5).

Prossegue a análise dos elementos da representação considerados determinantes na evolução do objecto, que corresponde à primeira parte do trabalho e que culmina na exposição das principais ideias a reter, as conclusões.

Numa segunda parte do trabalho reflicto acerca de aspectos relacionados de forma não directa com o espectáculo porém relevantes para a experiência em termos globais, seguindo-se uma comparação entre as criações *Christmas Surprise* e as anteriores do meu percurso formativo na Universidade de Évora.

Por fim, um balanço derradeiro da experiência.

Ao longo da redacção faço referência aos anexos que contêm o registo fotográfico, utilizo abreviaturas[[6]](#footnote-6) e vou alternando terminologias. Por exemplo, dada a necessidade recorrente de citar o nome dos cursos existentes no Departamento, poderei utilizar a expressão “o aluno-encenador” (curso de Dramaturgia e Encenação no Teatro de Marionetas), ou, de modo semelhante, “os alunos-actores” (curso de Actor-marionetista), submetendo outras designações a convenção semelhante.

**Parte I**

**1. Motivos e expectativas**

A opção por um estágio enquanto elemento de avaliação em vez de um projecto ou dissertação esteve relacionada com o desejo de uma formação profissionalizante, visto que não me quero precipitar na concepção de espectáculos numa fase necessariamente inicial do meu caminho enquanto actor-marionetista. O desejo de estagiar no exterior resultou da ideia de que as companhias de teatro de marionetas portuguesas não teriam devidamente programada a inclusão de um estagiário, dado o caracter prematuro deste mestrado, por um lado, e a imersão constante daqueles profissionais em múltiplas criações; pelo menos foi essa a ideia com que fiquei, errada porventura, a partir de contactos estabelecidos ao longo dos anos de formação.

De entre as universidades europeias ao abrigo de acordo bilateral, optei pela *Academy of Performing Arts*, na Eslováquia. Para além de uma curiosidade antiga relativamente ao leste europeu, aliciava-me o pressuposto de uma tradição marionetística profundamente enraizada na cultura. Tratando-se a instituição de acolhimento de uma escola de formação académica superior, parti do princípio que um teatro de marionetas tradicional surgiria num contexto de renovação, reflectindo o “movimento” contemporâneo a que a marioneta vai sendo sujeita um pouco por todo o mundo: uma tendência que, nalguns casos, não vai além de uma reutilização modesta de formas tradicionais adaptadas ao novo meio, sendo que noutros a metamorfose é soberba com salvaguarda porém de alguma matriz tradicional. Tal expectativa tomara forma no semestre anterior, na sequência de um espectáculo criado a partir dos textos editados dos Bonecos de Santo Aleixo, através do qual explorámos um pouco esse território de fusão entre o antigo e o novo, ao procurarmos recriar o *Auto da Criação do Mundo*.

Por outro lado, almejava encontrar modos modernos de conceber a marioneta, influenciado que fui pelos formadores Igor Gandra (Teatro de Ferro), Erick de Saria e Nancy Ruseck (Cie. Philipe Genty).

Um outro marco importante do actual trajecto académico foi o trabalho teórico-prático realizado na sequência da disciplina de Teatro de Objectos (2.º semestre), de onde retiro a importância vital de uma manipulação semiótica da marioneta, mais importante que a manipulação técnica, ou pelo menos com outro alcance.

Em suma, tinha expectativas elevadas relativamente ao estágio em devir. Procurei informar-me acerca da Escola comunicando via internet com a senhora Anna Juriscova, do Departamento de Relações Internacionais, que fez a ponte com o Departamento de Teatro de Marionetas. Em retrospectiva, sinto que deveria ter procurado outras fontes de informação para além do folheto informativo que me foi facultado. Revelava esse documento a existência de oferta formativa rica (graus de bacharelato e mestre nas competências cenográfica, dramatúrgica e do actor-marionetista), sugerindo as respectivas fotos de trabalhos académicos uma utilização dinâmica, moderna, da marioneta, não esquecendo os espaços de trabalho, marcadamente modernos.

Embora não recebendo do Departamento de Teatro de Marionetas um feedback esclarecedor antes da partida, resolvi confiar no contacto estabelecido e materiais associados (panfleto informativo dos cursos). À chegada, aquelas expectativas pareciam confirmadas a julgar pelos materiais expositivos no corredor do Departamento. A par desse “encontro”, a recepção calorosa dos docentes e colegas fez-me pensar que me esperava uma viagem formativa promissora. Não sucedeu em conformidade, como procurarei demonstrar.

**2. Itinerário formativo (delineamento do Plano de Estudos)**

Ao longo da primeira semana de aulas delineei um trajecto formativo por meio da frequência livre de disciplinas afectas aos três cursos do Departamento de Teatro de Marionetas. O respectivo Director[[7]](#footnote-7) sugeriu integrasse de forma vinculativa as unidades curriculares de Criação em Teatro de Marionetas e Canto Coral[[8]](#footnote-8), as quais culminariam num espectáculo dirigido a crianças pré-escolares. Acatei a sugestão imaginando poder conjugar os saberes vindouros com os já adquiridos na licenciatura em Educação de Infância, inscrevendo-me ainda nas disciplinas de Psicologia do Público infantil e Literatura Infantil.

Paralelamente a este quórum, comprometi-me com outras unidades curriculares, num total de oito, afectas aos cursos de Actor-marionetista e Cenografia e Figurinos[[9]](#footnote-9). O trajecto formativo delineado servia ainda um outro desiderato, o de uma aprendizagem transversal, com base no pressuposto do actor-marionetista polivalente, aquele cujo raio de actuação não se circunscreve ao desempenho em palco.

**3. Contexto criativo**

Previa-se que projecto-espectáculo partisse da redacção original de três histórias para marionetas subordinadas a temática natalícia de orientação cristã e dirigidas a crianças de jardim-de-infância, intitulando-se *Christmas Surprise*[[10]](#footnote-10), decisões tomadas *a priori* pela Direcção da Escola e comunicadas aos alunos no início das aulas. Mais tarde surgiria uma quarta história, da autoria de uma aluna do curso de actor-marionetista, por se ter entendido que o tempo de espectáculo seria, de outro modo, insuficiente.

A orgânica criativa compreendia o trabalho de equipa entre os alunos dos três cursos do Departamento de Teatro de Marionetas[[11]](#footnote-11). Competia, primeiramente, aos alunos de Encenação e Dramaturgia a redacção individual das referidas histórias que seriam posteriormente transpostas para o palco num exercício de encenação mediado pela docente da cadeira de Projecto e pelo Director da Escola. Por sua vez, os alunos do curso de Cenografia e Figurinos ficavam encarregues da componente cenográfica (marionetas, adereços, figurinos), à medida das decisões que fossem sendo tomadas. Adicionalmente, os alunos actores-marionetistas ensaiariam, nas aulas de Canto Coral, um conjunto de canções de Natal originárias de vários países, a integrar na representação.

**4. Início dos trabalhos**

Numa primeira fase dos trabalhos[[12]](#footnote-12) realizou-se a apresentação comentada de pequenos exercícios com marionetas cuja criação deveria ter em conta a recepção por um público infantil. Tal tarefa servia o propósito de estabelecer alguns pressupostos para o projecto-espectáculo, visando uma harmonização entre o objecto artístico em devir e as características desenvolvimentais da criança pré-escolar, nomeadamente: duração do espectáculo, acção simplificada, economia visual (acção limpa), e gestão da interacção com o público.

**5. Dramaturgia/encenação**

Daí se partiu para um trabalho dramatúrgico orientado por um dos alunos do curso de Encenação e Dramaturgia em Teatro de Marionetas, com ponto de fuga nas vivências dos actores e instrumentalizado pela mímica de acções quotidianas tipicamente natalícias. A tarefa dos restantes alunos-encenadores, por razões que não pude averiguar totalmente, foi adiada para as duas semanas anteriores à primeira apresentação pública do espectáculo.

Vale a pena a descrição comentada do trabalho daquele aluno, o qual prima pela inversão a que submeteu a lógica criativa, partindo não do texto, como preconizado, mas do trabalho experimental progressivo que liderou com a equipa. A esse relato sucede um outro, que corresponde à reviravolta operativa a que foi sujeita a criação, para depois passarmos a uma análise dos componentes cénicos mais importantes.

**5.1. Abordagem experimental (método dialógico)**

“Puppetry is in your head. It’s not about the material, it’s in you.” (Matej[[13]](#footnote-13))

Conduzindo as mencionadas composições dos alunos-actores no sentido de um registo estritamente visual, sendo admissível o discurso sonoro mas não a palavra inteligível, o aluno-encenador fazia regulares sugestões aos executantes, os actores, resultando composições muito próximas do *sketch* visual típico do *clown*, com traços de uma estética que apelidarei de *cartoonesca* pela frequente procura do tipo de *gag* ou possibilidades supra-humanas características do *cartoon*. Procurava-se, então, no acidente, dramaturgias válidas, de acordo com os pressupostos anteriormente evocados, nomeadamente a temática natalícia e a recepção por crianças pré-escolares.

Nesse primeiro momento criativo[[14]](#footnote-14) verifiquei que dramaturgia e encenação conviviam e se confundiam. Instalara-se, com naturalidade, um genuíno “estado de espírito dramatúrgico”, diluindo-se o habitual endeusamento do encenador, na linha de pensamento de Bernard Dort que Joseph Danan problematiza num ensaio sobre o conceito de dramaturgia: “esse trabalho – dramatúrgico - não requer um especialista … diz respeito a todos aqueles que fazem o espectáculo teatral” (Danan, 2010: 25).

Conforme me surpreendia com esta postura inteligente, modesta, pedagógica, daquele encenador diante os seus orientandos, assaltavam-me o espírito as primeiras inquietações quanto ao modo de conceber a marioneta naquele contexto. Conseguia vislumbrar a sua presença, ainda que de forma ténue. Ocasionalmente, ao longo dos trechos visuais emergentes, surgia alguma entidade animada a partir do corpo do actor que ora se assumia marioneta de forma integral[[15]](#footnote-15), ora manipulava algum objecto exterior em regime de associação[[16]](#footnote-16), normalmente as mãos, almofadas ou meias. Nesta fase, recorria-se exclusivamente à mímica, aí residindo então a marioneta, se tivermos em conta que o trabalho do mimo está muito próximo tecnicamente do trabalho do actor-marionetista, designadamente no ponto fixo, no impulso, na oposição, na dissociação, no olhar periférico.[[17]](#footnote-17) Infelizmente, não se transitou a estádios mais altos da disciplina da mímica: a depuração do gesto e do personagem que torna a acção reconhecível (Pavis, 1996: 115).

Assim, o estatuto da marioneta no conjunto alargado da representação não se afigurava ainda totalmente claro. O que até ao momento podia registar a favor de uma estética marionetistica era, sobretudo, uma composição estritamente visual capaz de intrigar o espectador e de o divertir com um humor *cartoonesco*, à laia de *jogo infantil*, conceito que abordarei com pormenor mais adiante. Eis que, a dada altura, interpelo o dito aluno-encenador que me responde nos termos da frase citada no cabeçalho deste tópico da dissertação. Resposta aparentemente ambígua, já que podemos dizer precisamente o contrário: “*Puppetry is in the material. It’s not about you, it’s about listening to the material*”. Uma questão de semântica apenas, já que aqui o que se pretende é valorizar a imprescindível atitude de escuta do marionetista.

**5.2. Abordagem directiva (método tecnocrata)**

Entretanto, os trabalhos sofreram um interregno de duas semanas em função da criação de um outro espectáculo, protagonizado pelos meus colegas actores ao serviço de uma outra unidade curricular[[18]](#footnote-18). Apresentado esse trabalho, restavam pouco mais de duas semanas para a estreia de *Christmas Surprise*. Retomámos as aulas com a apresentação (súbita) das histórias da autoria dos restantes dois alunos de Dramaturgia e Encenação. A equipa acabou por reconhecer, consensualmente, a falibilidade desses trabalhos em termos da fábula: insípida, desprovida de interesse, de conflito, de humor, enfim, pobre. Daí que o Director da Escola tenha solicitado reformulação das histórias, porém sem o sucesso desejado, tendo, por fim, assumido total controlo da encenação das quatro histórias. De forma progressiva, o objecto artístico foi-se desviando significativamente da narrativa visual anterior. Verificou-se uma supressão gradual da componente visual do espectáculo, o qual acusando estado bruto ainda pelo lograra já o desenho de importantes composições humorísticas: os tais gagues, a que reagem tão bem as crianças. Na justificação dessa decisão, o Director argumentava com a necessidade de introduzir no espectáculo uma dimensão poética, preocupação legítima essa conforme refere Nicholas Hytner: “no amount of briliant visual work will cover up for a slack narrative, or a narrative that isnt emotionaly envolving [nenhum trabalho, por muito bom que se apresente no plano visual, consegue compensar a ausência de uma narrativa envolvente]. (cit por Mervyn Millar, *in* Francis, 2012: 80). Todavia, no vazio que deixaram os trechos visuais suprimidos, inscreveu-se abudante diálogo verbal, elemento estranho ao universo da marioneta, com excepção da marioneta de luva num enquadramento tradicional de manipulação oculta (*idem*: 58). Resultado: um objecto esteticamente incoerente, um amontoado de registos (mímica, canções, marionetas, drama) irreconciliáveis entre si. Nem prevaleceu a imagem sobre a palavra nem se alcançou o desejado argumento humanista.

**6. Análise de componentes cénicos**

**6.1. O texto**

“Dozens of books of playscripts intended for children were produced, most of them heavy with dialogue. Most lacked any sensibility to puppetry aesthetics, any knowledge of techniques or any relevance to the tastes of the modern child.” [Produziram-se muitos livros com peças para marionetas, a maioria carregados de diálogo. Pecavam por uma estética alheia à do teatro de marionetas, desconhecimento ao nível da técnica e dos interesses da criança moderna]. (Francis, 2012: 109).

Nestas palavras de Penny Francis, a propósito de textos elaborados para teatro de marionetas dirigido aos públicos infantis, a meados do século XX, encontro uma enumeração das principais incoerências em *Christmas Surprise*, nomeadamente o referido excesso de diálogo verbal e deficiências técnicas, que estarão associadas a um desconhecimento dos interesses das crianças. De facto, os textos concebidos pelos alunos do curso de Dramaturgia e Encenação pareciam já conter o gérmen de uma sobrevalorização do diálogo verbal, como se os aguardasse um teatro dramático de actor e não um teatro de marionetas. Parece-me tal situação compreensível nesta fase inicial do percurso formativo. O que me custa aceitar é o ter-se mantido e até exacerbado esse estatuto do discurso verbal, em detrimento do discurso visual, ao longo das reescritas sucessivas a que os ditos alunos foram aconselhados e, por fim, na encenação.

 “… widley diferent from writing for the drama … the writer must try to imagine the work, or the parts of the work relating to puppets, in pictures rather than in words. Whatever is committed to paper might be in the form of a storyboard with captions instead of or in addition to a typescript: it can appear more like a scenario than a play” [o dramaturgo deve imaginar o trabalho, ou as partes dele relacionadas com marionetas, prioritariamente em imagens e não tanto em palavras. O material escrito assume, antes, a forma de storyboard: terá aparência mais de um cenário que de um texto dramático] (*idem*: 77).

A recente criação do espectáculo *War Worse* ilustra excepcionalmente bem esta premissa na medida em que se substitui a dimensão verbal do protagonista do romance de Michael Morpugo – um cavalo do exercito britânico na I Guerra Mundial que cumpre a função de narrador – por um vasto leque de possibilidades semióticas (Francis, 2012: 77).

**6.2. A marioneta**

**6.2.1. Relação com o manipulador**

A palavra *marioneta* designa comummente a matéria animada nas suas múltiplas categorias: figuras que emergem da manipulação de um material não estruturado (“*façonné”*), figuras estilizadas que mimam entidades mundanas ou de um certo imaginário, teatro de objectos, teatro de máscaras, teatro de marionetas moderno, teatro a partir de partes do corpo humano. (Jurkowski, 2000: 194-199). Mas, para além de designar o objecto, pode indicar uma maneira contemporânea de estar em cena. Podemos mesmo falar de uma presença marionetística numa proposta em que não se vislumbra o objecto animado no sentido clássico do termo, mas onde reside de forma estrutural, preponderante, a marioneta através do corpo do actor: na economia do gesto, na graciosidade do movimento, no tratamento sectário do corpo, em que uma ou mais membros se evidenciam em cena, ou pelo estatuto de *anima* que alcançam (quando se quer produzir a ilusão de vida) ou por um destacamento conceptual que, em vez da ilusão de vida, augura tornar-se portador de uma ideia. Tratar-se-á nesse caso de uma actuação evocadora dos contributos teóricos de Edward Gordon Craig, cuja obra “ubermarionnette” eleva a marioneta ao estatuto de *actor ideal*, num eco das ideias de Henrich Von Kleist. É disto exemplo peculiar o trabalho do encenador de teatro e opera Robert Wilson, propondo um teatro da não-vida por meio de actores-marioneta, automatizados, desumanizados. (Gaudé, 1999: 62-63).

Analisando a criação de *Christmas Surprise* em termos globais (dos primeiros ensaios dramatúrgicos ao desfecho em palco) é possível identificar ambas modalidades. Por um lado, a marioneta-boneco, que permite uma distinção inequívoca entre manipulador e objecto manipulado, e por outro, o actor-marioneta, não o do teatro de Wilson, de todo, mas um outro, característico de uma determinada convenção, a do *jogo infantil*. Trata-se de um actor que tomou de empréstimo a energia típica do jogo dramático infantil, qual criança na fase do pensamento mágico. Nesse ambiente de jogo constante a marioneta surge de duas maneiras: no objecto manipulado, exterior ao manipulador que o anima animando-se a si próprio enquanto reflexo, e no próprio corpo do manipulador quando se marionetiza integralmente numa outra entidade. Uma máscara de corpo inteiro, digamos assim. Trata-se de uma convenção com raízes europeias, em particular do leste europeu, desde a década de sessenta do século XX, quando se verifica a desocultação das forças motrizes com a *intrusão do actor-marionetista*. A crescente presença visível do marionetista viria revolucionar o teatro de marionetas sobretudo pelo novo paradigma relacional manipulador-marioneta, de infinitas modalidades e inovadora dinâmica cénica. (Jurkowski, *in* Francis, 2012: 126-132). Iniciava-se um período de grande fertilidade criativa protagonizada mais por artistas de outras áreas que propriamente os marionetistas clássicos. A marioneta deixaria de habitar exclusivamente um material externo ao manipulador, podendo mesmo constituir-se no corpo desse manipulador:

“«Le marionnettiste doit rester un enfant, il doit croire au le merveleilleux et ne pas perdre son talent pour le jeu – qu’il doive jouer un dragon, un lutin ou la lune.»” [O marionetista deve permanecer criança, acreditando no maravilhoso, mantendo o impulso para a ludicidade tipicamente infantil, isto é, o *jogo de faz de conta* - faça de dragão, de duende ou de Lua]. (Erik Kolár, *in* Jurkowski, 2010: 46).

Será, certamente, pouco consensual esta acepção da marioneta provavelmente devido à porta larga que abriu deixando entrar muita *persona non grata*. Explico, a aparente ausência de limites do *jogo infantil* terá accionado uma espécie de *vale tudo*, tornando-se comum nos espectáculos um uso periférico da marioneta, quantas vezes meramente decorativo. O que pessoalmente me inquieta não é tanto a maior ou menor presença da marioneta mas a qualidade do dito jogo quantas vezes subsumido por uma actuação infantilizante.

Regressando à nossa análise, constatei que essa segunda possibilidade, a da máscara de corpo inteiro, foi recorrente no trabalho inicial protagonizado pelo referido aluno-encenador, com os actores marionetizando-se sob o mote de peixes, designadamente carpas[[19]](#footnote-19). Tais dramaturgias eram portadoras de grande comicidade, pelo que considero uma perda lamentável a sua supressão, sendo a dimensão humorística um importante (mas não obrigatório) pressuposto de um espectáculo dirigido a crianças.

Outras circunstâncias contribuíram para a diluição do ambiente de jogo que presidia à relação entre manipuladores e marionetas, instalando-se um vai e vem entre magia e descrença, facilmente detectável pelo espectador. Uma delas foi uma manipulação semioculta em determinados momentos da representação, com o manipulador parcialmente visível atrás do escadote - o qual configurava o espaço da fábula. Verifiquei aí uma mudança de postura nos actores-manipuladores. Era como se, de repente, assumindo-se “escondidos”, relaxassem e se desobrigassem da tarefa fundamental, a de jogar com as marionetas. Na origem deste comportamento poderá estar um dado curioso. Ao longo dos ensaios praticava-se frequentemente ao espelho, com os alunos focando a marioneta, observando a consequência da manipulação[[20]](#footnote-20). Não será, pois, de estranhar que tal “vício” se tenha mecanizado e reflectido no palco de maneira insuspeita. Inevitavelmente, o espectador, já de si perturbado pela visibilidade intermitente dos manipuladores, seria ainda confrontado com a sua súbita “morte”. Esta contaminação do olhar do espectador, ao desencadear-se uma curiosidade alienígena, obriga a uma leitura fracturada, no fundo a constatação da ineficácia da animação. Aquilo que, visíveis, manipulador e marioneta devem proporcionar ao público é, sim, uma leitura simbiótica que adensa o interesse do espectador porque o presenteia não com um objecto animado mas com toda uma cena animada, animação essa que resulta da relação dinâmica entre as duas entidades. Portanto, não é propriamente a visibilidade o que desencadeia o renovado interesse senão a reciprocidade actuante daquela relação.

Creio que a palavra **simbiose** é bastante útil à definição desse relacionamento, um pouco na linha do que nos conta Vítor Zambujo a propósito do seu trajecto formativo com os Bonecos de Santo Aleixo (muito embora se refira a um caso de manipulação oculta): “Um actor aprende muito enquanto trabalha com as marionetas, tal como, estou convencido, os Bonecos «aprendem» quando trabalham com actores.” (Zurbach, 2002: 27). Curiosa maneira de enfatizar o carácter recíproco do convívio entre marionetista e marioneta. No fundo, fala-se aqui da apropriação pelo actor-manipulador do código para a animação da marioneta, que se traduz numa manipulação mecanizada, fluida, como se a marioneta, a dada altura, aprendesse e se tornasse autónoma. Por sua vez, a marioneta é intransigente quanto a esse código, e nesta perspectiva podemos dizer que também manipula, também submete aquele que a quer dominar a um tipo de domínio. Por isso se postula a importância excepcional da marioneta na formação de actores, pelos desafios da manipulação que percorre todo o corpo e sentidos do actor.

**6.2.2. No plano cenográfico**

As marionetas utilizadas em CS foram construídas pelos alunos cenógrafos[[21]](#footnote-21), que assistiam a parte das aulas da disciplina de Projecto a fim de esboçarem propostas depois avaliadas pelo director-encenador. Verifico alguma monotonia no tipo de marioneta escolhido, mormente *de luva* e *manipulação directa*, consequência de um aglomerado de factores de entre os quais se destaca a dita ausência de um período de exploração livre enquanto propulsor dramatúrgico, neste caso incubador da marioneta ideal de acordo com a história que se quer contar. Seria natural encontrar aqui o jogo de escalas, a combinação de material com partes do corpo do actor, porventura sombras, porventura objectos de uso diário desempenhando funções semióticas, enfim, uma panóplia de possibilidades adequadas à hiper-estimulada criança do século XXI.

No caso particular da 4.ª história, deparo-me com um presépio plasticamente interessante[[22]](#footnote-22), sobretudo pela fuga ao realismo, com uma espécie de sol representando o menino Jesus. Mas aqui a marioneta assume um carácter meramente decorativo, já que a cena está desprovida de qualquer tipo de manipulação/animação[[23]](#footnote-23). Não reconheço aí qualquer presença marionetística, o que não tem tanto a ver com a imobilidade das figuras mas sim com a ausência de uma qualquer intenção que permitisse ao menos ponderar a possibilidade de objecto animado. Na verdade, a questão do movimento em teatro de marionetas parece-me secundária, no sentido da frase anterior “Puppetry is in your head”. Tem é de ser exercido um qualquer tipo de manipulação, não necessariamente da marioneta mas do seu entorno (luz, voz, gestualidade, som, espaço, objectos) de maneira que o objecto adquire importância anímica. É disso exemplo “Cirkus Unikum”, encenado por Josef Krofta na Companhia *Drak Theatre*[[24]](#footnote-24).

Em geral, considero adequada ao público infantil a estilização proposta pelos alunos-cenógrafos, também ela signo do *cartoon*, nomeadamente as cores, apelativas, e os olhos das marionetas expressando ora espanto, admiração, medo (arregalados) ora inocência, preguiça, desleixo (entreabertos), estados de espírito que as crianças identificam prontamente e com empatia. Devo, no entanto, referir um procedimento que veio, a meu ver, contrariar estes vectores, de novo protagonizado pelo director-encenador. Tratou-se da supressão de olhos nas marionetas da segunda história (“A árvore”[[25]](#footnote-25)). Não posso deixar de relacionar essa tomada de decisão com um episódio na aula de Poética do Teatro de Marionetas, disciplina leccionada pelo mesmo. Salientava então o cuidado que se deve ter no teatro de objectos no sentido de não penalizar o potencial semiótico do objecto, fenómeno recorrente através do uso e abuso da colocação de olhos, conforme ironiza Cristian Carrignon (2009): “Piedade, basta de cafeteiras com olhos, inventem outra coisa”. Obtive a concordância do docente que terá aplicado a regra às marionetas da história “A árvore”, as quais, feitas de almofadas, representavam os enfeites típicos da árvore de natal na Eslováquia. Vejo aqui uma confusão entre duas realidades completamente díspares: a marioneta manufacturada que mima uma entidade real e aquela que emerge da manipulação do objecto quotidiano, convocado pelo teatro ao serviço de um discurso poético. Não tem, pois, sentido a referida supressão dos olhos.

**6.3. Música**

Inicialmente, previa-se que a música desempenhasse um papel unificador na representação, nomeadamente nas transições de cena. As canções de Natal que os alunos-actores ensaiariam na unidade curricular de Canto Coral viriam instrumentalizar as transições de cena, tão-somente. Mas uma vez que até ao momento da estreia tal trabalho não estava inteiramente feito, a encenação optou por uma apresentação das canções desvinculada da representação. Concretamente, no intervalo entre histórias, avançávamos até à ribalta, encarando o público e cantando, acompanhados a órgão, para por fim retomarmos a cena[[26]](#footnote-26). Se já a primeira opção se afigurava penalizadora da música enquanto componente cénico configurador de espaço e veículo privilegiado da vectorização, esta última viria traduzir-se na sua descontextualização total; as canções surgiam qual enxerto, sem justificação, quebrando o ritmo do espectáculo de forma drástica.

Importa ainda referir a execução pontual e rudimentar de efeitos sonoros[[27]](#footnote-27). Admito que se possa recorrer a tais artifícios no âmbito da convenção proposta, *o jogo infantil*, afinal trata-se aqui do actor-marionetista consciente de um público e não da criança em sua actividade dramática isolada. No entanto, penso que deve predominar a manipulação da voz e do corpo do actor, uma vez que se propõe um teatro despido, com manipuladores à vista que integram a representação, um teatro que estará nas antípodas da tradição ilusionista que procura a ilusão total. No caso em análise, não é tanto a questão do predomino em termos do numero de vezes a que se recorre ao cazú e ao triangulo. Antes da introdução desses efeitos era a voz dos actores o instrumento do jogo, a voz que no dito ambiente de jogo parece ainda mais importante dado o relevo que tem na manipulação, possivelmente mais ainda que a expressão corporal. Há uma certa magia nesta manipulação vocal, já não *magia da voz da marioneta tradicional*, emanando de um centro de gravidade convencionado[[28]](#footnote-28), mas uma magia infantil que nos transporta aos recônditos recantos da nossa infância, quando nos transformávamos noutros seres e coisas.

Portanto, o recurso a tais artifícios é admissível mas não pode prescindir da atmosfera de jogo, não pode o actor simplesmente fazer soar o cazú ou o triângulo ou o que quer que seja como se estivesse lá só para isso. Tem de haver uma justificação cénica. Essa circunstância de um operador independente accionando uma parafernália de mecanismos sonoros parece-me característica do teatro de marionetas tradicional em *castelet[[29]](#footnote-29)*. Não me parece adequada noutro contexto que não esse, a não ser que, lá está, a justifiquem, lhe dêem contexto, no fundo, integrando esse operador na representação, isto é, transformando-o em actor.

**6.4. O público**

“By faith and spirit does not aspire to represent governments or civilizations, but prefers its own secret and demeaning stature in society, representing more or less the demons of that society and definitely not its institutions [Por princípio, a marioneta não aspira a representar estados ou civilizações, mas prefere um estatuto marginal na sociedade em que se insere, mormente representando os demónios dessa sociedade e não as suas instituições]. (Peter Schuman, *in* Francis, 2012: 12).

Por um lado, é possível reconhecer um ou outro pormenor adequado às especificidades de um público infantil, nomeadamente as cores (apelativas), a forma (caricata) das marionetas, os momentos de jogo efectivo e algum episódio típico do comportamento infantil no qual a criança-espectador se pode reconhecer (por exemplo, quando as carpas no aquário brincam à apanhada[[30]](#footnote-30)). Receio, todavia, ter ficado por explorar um mundo (contemporâneo) de possibilidades, o qual rivaliza e é, ao mesmo tempo, parceiro do cinema, da televisão e dos videojogos e dos demais entretenimentos da criança moderna. Um mundo em que a imagem, prevalecendo sobre a palavra, é explorada para além das convenções impostas pelo real. (Francis, 2012: 109-114).

É, no mínimo, estranho constatar que o comportamento do Director da Escola na construção deste espectáculo surge sumamente divergente daquele que teve enquanto docente da disciplina Poética do Teatro de Marionetas, enfatizando uma poética da forma que realçava as múltiplas energias do objecto quotidiano, em particular o *objecto pobre*, tema sobejamente discutido e que, inclusive, constituiu matéria de cena em exercício para a comunidade escolar, no final do trimestre. Por que motivo então esta divergência? Pergunto se a poderemos associar aos estereótipos que recaem sobre a produção artística que tem por alvo o público infantil. Por outras palavras, estaremos perante a ideia da *criança macaco*, criatura mormente cognitiva e (como se não bastasse) cognitivamente limitada que, portanto, deve ser sujeita a espectáculos racionalistas simplificados, ausentes conflito e de preferência veiculando conteúdos curriculares?

Verifico que a par da música (canções moralistas, jogos sonoros paupérrimos, temas redutores e infantilizantes) e da literatura (*livros para[[31]](#footnote-31)*) algum teatro de marionetas é portador desta tendência que acaba por modelar públicos no sentido de uma cisão: o que é para crianças e o que é para crescidos, como se a criança estivesse naturalmente impedida de alcançar certos conteúdos e linguagens, como se determinados temas fossem de tratamento inconveniente (apesar de diariamente presentes no noticiário), e como se ao adulto não restasse alternativa senão aturar a coisa em favor do filho/aluno.

Tais estereótipos são comuns no adulto acompanhante, conforme enfatizado na discussão do trabalho de Stephen Mottran e Paolo Comentale, dirigida por Brunela Eruli em seminário internacional na Universidade de Évora (Zurbach, 2002: 264-268). Conversam durante o espectáculo, enfatizam pormenores manifestamentes secundários subestimando a perspicácia da criança, descaracterizam o espectáculo propondo sínteses que atentam contra a dignidade da criança e do artista: “Que é que gostaram mais?”, “Agora as crianças vão dizer aos senhores «obrigada»”, “Foi ou não foi giro?!”.

Por sua vez, o marionetista cujo trabalho se deixa reger pela mesma lógica estereotípica e consequente “tendência para edulcorar” torna-se contribuinte decisivo para este estado da arte. Propondo uma explicação para esta atitude conservadora, saliento a hipótese levantada por Christine Zurbach sobre a “má consciência dos adultos em relação ao mundo em que põem as crianças que nascem”; ao passo que elas se fascinam ao serem confrontadas com uma imagem que conhecem bem, eles, os adultos, horrorizam-se e privam-nas de determinados temas, tais como a morte, julgando assim protegê-las. (Zurbach, 2002: 265).

Ora, se o marionetista, o executante, está inevitavelmente comprometido com tais responsabilidades, o que dizer de uma escola de formação de marionetistas?

De modo algum a produção dirigida à infância pode estar isenta da energia irreverente de que a marioneta é portadora singular. O presente espectáculo, exceptuando uma ou outra referência verbal, sem expressão significativa no conjunto da representação, não explora qualquer tipo de tensão social ou moral. Limita-se a reproduzir determinados costumes (como o costume de comer carpa na noite de consoada) e tradições natalícias (como a viagem dos três reis magos a Belém). Trata-se, portanto, de uma abordagem inócua, conservadora, fazendo lembrar o controlo a que o teatro de marionetas esteve sujeito na União Sociética, em particular em Bialystok (Polónia), Jaroslavl (Rússia), Praga, Budapeste e Berlim de Leste, reconhecido que foi como veículo excepcional de difusão da ideologia comunista junto da infância (Francis, 2012: 24).

Penso que a criança deve ser presenteada com outras propostas, para além do conto infantil e do discurso ilustrativo. Porém, a forma não será tão importante quanto o conteúdo quando se trata de cativar aquele público. Ou melhor, não pode a forma dispensar o conteúdo conflituoso, contrastante, moralmente denso, através do qual o espectador (criança ou adulto) possa experimentar, conectar-se ao espectáculo, tornar-se activo, ao invés de assistente passivo diante um qualquer decoro. Testemunha desta necessidade, deste desejo, a marioneta tradicional (que pelo simples facto de se inscrever num novo tempo e espaço é já, de certo modo, contemporânea) continua a atrair miúdos e graúdos. Temos nela um bom princípio de trabalho, antes de nos precipitarmos em palco. Coloquemos a nós próprios a questão: de onde lhe vem a energia que logra cativar a dita criança tecnológica, “irremediavelmente” imersa nas plataformas electrónicas e digitais? Como tomar de empréstimo essa energia? Parece-me, pois, absolutamente pertinente para a formação do actor-marionetista uma incursão teórica e prática ao universo fascinante da marioneta tradicional. Apraz-me verificar no plano curricular do DTM essa preocupação, através da disciplina Técnicas Clássicas em Teatro de Marionetas, de frequência obrigatória para os três cursos no grau de bacharelato.

**6.5. O espaço**

Um preenchimento monótono do espaço constitui mais um factor de empobrecimento do espectáculo. Resulta contraditória esta circunstância tendo em conta o cenário minimalista e visto tratar-se de um espectáculo em que o centro das atenções é (devia ser) uma relação dinâmica dos actores-manipuladores com as marionetas. Embora, à primeira vista, possamos pensar que o escadote, configurador do espaço dramático em cada uma das quatro histórias, condiciona a acção (funcionando quase como um *castelet),* na verdade a monotonia tem menos que ver com essa circunscrição do espaço e mais com os factores anteriormente descritos que perturbaram a dita relação entre manipuladores e marionetas.

No que se refere aos espaços onde o espectáculo teve lugar, desde a via pública a uma escola básica, Faculdade de Teatro da Academia, Ministério das Finanças, as condições ideais à execução nem sempre estiveram garantidas. Um desses momentos é digno de registo pela reflexão a que convida. Teve lugar no Ministério das Finanças. Tratava-se de um espaço amplo, estilo ginásio, apinhado de crianças e suas famílias (donde se pode adivinhar o nível de ruído e acústica) sem que tenha sido realizado um esforço efectivo no sentido de circunscrever uma área para a representação. O ambiente era de festa acesa, com diversas manifestações culturais tais como danças tradicionais, a meu ver muito hostil ao que íamos fazer. Teria de ter sido equacionada de alguma forma a predisposição do público para o espectáculo. Sobretudo naquele contexto de grande frenesim, teria de ter sido accionado algum vector que viesse desencadear a curiosidade, o silêncio, enfim, que instalasse uma atmosfera de expectativa nas pessoas, por exemplo um palco elevado, por exemplo um personagem “invadindo” a sala de determinada maneira desconcertante que daí resultasse um redireccionamento massivo da atenção do público. Não tendo acontecido nada neste sentido, não me surpreendeu que o espectáculo fosse subitamente interrompido ao primeiro aparecimento das marionetas, com as crianças invadindo o espaço cénico, tornando-se impossível finalizar.

 Sem dúvida, esta manifestação genuína das crianças constitui uma excelente oportunidade de aprendizagem. Não sei se obteve da equipa de trabalho a devida atenção. De modo semelhante, penso que este episódio deveria conduzir a uma reformulação das estratégias de divulgação do trabalho da Escola, já que parecia esse o objectivo da nossa passagem por aquele organismo estatal.

**6.6. Outros aspectos materiais do espectáculo**

Creio que a polivalência do escadote resultou atractiva, um mesmo objecto cumpre diversas funções semióticas: árvore de Natal, aquário, casa dos ratos, gruta do presépio.

Por sua vez, o figurino do actor parece-me manifestamente incoerente: calças castanhas, blusa verde, boina vermelha de Pai Natal. Receio que a única justificação para tal esteja associada ao descarrilamento generalizado a que se sujeitou a criação, faltando tempo e energia para equacionar questões entretanto secundárias.

**7. Conclusões**

O objecto artístico que vimos analisando acusa uma presença residual da marioneta devido a um conjunto de circunstâncias inscritas no mais lato plano da organização do processo. Em termos da orgânica criativa estavam estabelecidas boas condições à criação de um espectáculo para crianças. Tínhamos uma equipa de cenógrafos, outra de dramaturgos/encenadores, outra de actores-marionetistas, todos sob a orientação de docentes qualificados nas áreas homónimas, um dos quais autor de livros infantis. Tínhamos tempo, espaços e material manipulável[[32]](#footnote-32). Sou levado a concluir que a responsabilidade do sucedido recai nos respectivos gestores da equipa criativa e não na insipiência dramatúrgica das redacções dos alunos de Encenação e Dramaturgia, conforme enfatizado nas derradeiras semanas de trabalho. De facto, tais redacções revelavam-se pouco adequadas a um teatro de marionetas ao não veicularem uma dramaturgia em que a imagem, e não a palavra, fosse matriz da acção em devir. Não obstante, essa circunstância não alcançou resolução ao longo do percurso criativo.

Questiono as condições pré-estabelecidas para essa redacção/criação. Escrever um conto de natal é já tarefa difícil, quanto mais fazê-lo a pensar num palco para marionetas. Talvez a melhor prova disso resida na ineficácia da intervenção omnipotente do Director-encenador que não logrou uma reconfiguração do objecto artístico no sentido de uma estética marionetística. Seria certamente mais pedagógico, nesta fase inicial de um curso de bacharelato, delegar para o aluno a escolha do tema, ou então promover exercícios dramatúrgicos a partir de textos de autor, adiando para outro período da formação a tarefa de redigir um texto dramático.

Questiono também a actuação do Director enquanto encenador, quanto a mim factor decisivo do desvio de uma estética marionetística. Exerceu uma encenação tecnocrata – o que não estaria mal se vigorasse algum sentido pedagógico - penalizando a componente visual em favor do diálogo verbal e de um teatro de actor em que, por acaso e pontualmente, surgiam marionetas. Rejeitou parte significativa do trabalho forjado durante um período inicial de experimentação livre, característica intrínseca do teatro de marionetas contemporâneo:

“When I have gathered my early ideas, I call my co-workers together with sticks, cardboard boxes, cloth, tape and odd assortments of instruments to brainstorm in action according to the working threads of the core images.” [Depois de esboçar algumas ideias, reúno com a equipa recorrendo a paus, cartão, fita-cola e outros utensílios, a fim de experimentar, explorar, o material de acordo com as principais imagens forjadas]. (Spieler *in* Francis, 2012: 76).

“J’improvisais devant la glace sans aucune idée particuliere.” [Imrpoviso em frente ao espelho sem me ater a uma ideia em particular]. (Feike Bochma, *in* Jurkowski, 2000: 196).

The necessity of letting the object tell the story, determine the action. [A necessidade deixar que o objecto conte a história]. (Bell, 2008: 6).

Questiono ainda a pretensão de criar um espectáculo visando o público infantil naquela fase inicial do percurso formativo, requisito incontornável para os alunos do 2.º ano do curso de bacharelato em Actor-marionetista. Parece-me pouco coerente visto tratar-se de um desafio e responsabilidade enormes, o de criar para crianças, público astuto e excepcionalmente assíduo ao teatro de marionetas. Seria, porventura, mais sensato projectar tal tarefa para as últimas etapas do caminho formativo, quando os alunos já estivessem mais descontraídos no plano técnico, podendo então dedicar-se a um estudo do desenvolvimento infantil em função da criação de espectáculos. Aliás, a vigência da unidade curricular “Psicologia do Público Infantil” se, por um lado, revela uma preocupação por estas questões, por outro descobre uma organização curricular pouco coerente, tendo em conta que a sua leccionação acontece no 1.º ano do grau de Mestrado, ou seja, dois anos depois do projecto-espectáculo dirigido a crianças no âmbito da cadeira de Criação em TM.

Por fim, o objecto forjado carece de uma ideia valida, uma pertinência, pessoal, social, política, moral. Veicula uma imitação da realidade ausente de conflito, a reprodução inócua de determinadas vivências, o que não é de todo representativo da arte da marioneta.

**Parte II**

**1. Aspectos externos ao espectáculo relevantes para a experiência**

**1.1. Unidades curriculares paralelas**

A aprendizagem decorrente das demais disciplinas surge paradoxalmente diversa da que se pode apurar da de Projecto. Deparei-me com outra tipologia de actor ao frequentar certas disciplinas tais como a de Teatro de Actor, Criação em Teatro de Marionetas I, Poética do discurso, Poética do Teatro de Marionetas. Em retrospectiva, teria sido mais proveitosa a inscrição activa nessas unidades curriculares. Por exemplo, em Projecto I privilegiava-se um discurso escrupulosamente visual através de pantomima e técnicas circenses. De modo semelhante, na disciplina de Teatro de actor procurava-se a metáfora através do corpo em movimento e num uso da voz dissociado da acção. Por sua vez, em Poética do discurso decorriam exercícios dramatúrgicos a partir de poemas de autoria eslovaca, os quais textos eram lidos colectivamente, numa disposição circular dos alunos, jogando com variáveis musicais e visuais, numa exibição evocadora de um qualquer ritual tribal que deveras me impressionou, sendo vantajosa ainda a circunstância de não compreender o idioma. Uma composição que, em rigor, revejo na afirmação de Patrice Pavis (1996): “desconectada de qualquer mimetismo e organizada em um sistema fonológico, retórico, prosódico, que possui suas próprias regras e não busca produzir efeitos de realidade ao copiar maneiras autênticas de falar.” (p. 53). Por fim, em Poética do Teatro de Marionetas, o objecto pobre seria tema recorrente constituindo mesmo matéria de cena em exercício para a comunidade escolar, no final do trimestre.

**1.2. Espectáculos**

Nos 4 espectáculos a que assisti da autoria de alunos do Departamento surgia como um vulto outro tipo de actor que não o de um teatro dramático, o actor que “não imita necessariamente uma pessoa real”, que “pode sugerir acções por meio de algumas convenções ou por um relato verbal ou gestual”, o dito actor-performer, presente de modo físico e psíquico diante do espectador. (*idem*, 51). Era evidente a procura de outras linguagens, mobilizando jogos de luz, jogos sonoros, música ao vivo, sombras, marionetas não convencionais tais como a *humanete*. Não obstante, de uma maneira geral, pareceu-me reinar uma necessidade exagerada de contar a história de forma ilustrativa, em lugar de a problematizar. Ou seja, a história parece comandar não da melhor maneira o acto dramatúrgico e a encenação. Trata-se aqui claramente de um *teatro de linha recta[[33]](#footnote-33)*, na acepção de Maeterlink: autor » encenador » actores » público. Num caso particular, recorria-se a sombras para figurar um embrião humano, com a actriz deitada sob uma maca movendo-se discretamente de modo a não rivalizar com aquela imagem, escutando-se um tema musical instrumental, em harmonia com a cena; composição interessante porque a imagem prevalece e por um discurso que supera a ilustração directa do que se quer dizer, pela atitude de um actor que se anula ou obscurece em função de algo, um actor, portanto, marionetista. O quadro seguinte, todavia, choca drasticamente com o até então proposto: uma cena trivial na discoteca, miúdas maquiando-se na casa de banho, palrando, discurso ilustrativo directo, brejeiro, música pop, enfim, uma linguagem quanto a mim impossível de conciliar com a anterior.

* 1. **O actor-marionetista em contexto formativo**

“No teatro de actores o actor é em certa medida o boneco do encenador ao passo que muito frequentemente no teatro de marionetas (encenador, escritor, régisseur, iluminador, músico) se reúnem numa só pessoa e isso, evidentemente, é um dos grandes desafios do teatro de marionetas e muitas vezes é também a sua servidão.” (Brunela Eruli, in Zurbach, 2002: 250).

Um aspecto a ter em conta na formação do actor-marionetista no contexto formativo do DTM diz respeito à tipologia de profissional preconizada, matéria que encontramos devidamente tratada na citada obra de Penny Francis. Não se trata aqui, claramente, do marionetista polivalente que domina múltiplos saberes da arte da marioneta, quantas vezes motivado por constrangimentos económicos ou o desejo de autonomia laboral, e o qual associamos inevitavelmente ao teatro tradicional e clássico. Estamos, antes, nas antípodas desse homem-orquestra. Diria estarmos diante o marionetista-actor, fruto de formação especializante no que se refere ao aspecto dramático e performativo do teatro de marionetas, delegando para segundo plano (ou mesmo excluindo) os demais componentes do teatro de marionetas. De resto, uma característica do leste europeu por contraste com o ocidente:

Si, a l’est, les théâtres nationaux peuvent introduir une especialization théâtrale, à l’ouest, le marionnettiste reste un artiste artisan qui crée seul son théâtre (parfois avec un ou deux assistants). [Enquanto que no leste os teatros nacionais introduziram uma especialização teatral, no ocidente o marionetista permaneceu um artesão que cria sozinho o seu teatro (por vezes com a ajuda de um ou dois assistentes). (Jurkowski, 2088: 47).

Com efeito, até onde pude apurar, tendo por indicadores o plano curricular dos graus de bacharel e mestre, e o testemunho dos respectivos alunos do curso de Actor-marionetista, não está contemplada naquele bloco formativo qualquer abordagem às dimensões cenográfica (design de cena, construção, figurinos, luminotecnica, sonoplastia) e corporativa (produção). Já para os alunos-cenógrafos bem como para os alunos-encenadores, para além das disciplinas “endémicas” das suas áreas, está prevista a frequência de outras que preveem trabalhos dramáticos. Portanto, há aqui uma evidente cisão entre disciplinas marionetísticas, com uma sobrevalorização do trabalho do actor-marionetista.

A questão a colocar é a seguinte: nos dias que correm tem sentido a formação especializante do actor-marionetista tendo em conta a utilidade, histórica, do carácter polivalente desse profissional do teatro? Por um lado, diria que sim na medida em que o trabalho de equipa bem coordenado apresenta resultados únicos, de outro modo inalcançáveis. Por outro lado, deixar que o aluno abandone a instituição formativa sem uma noção alargada da arte da marioneta parece-me pouco coerente. O ideal, seria então o meio-termo, entre a predominância do trabalho do actor e uma abordagem menor mas efectiva às demais disciplinas do teatro de marionetas, em jeito de precaução relativamente a um mercado incerto e por uma questão lógica assentes no princípio da transversalidade das aprendizagens.

**2. Processo criativo**

Ao longo das aulas de Projecto recordava os espectáculos concebidos nos semestres anteriores, na Universidade de Évora. Verifico que o processo criativo em *Christmas Surprise* se aproxima ao do espectáculo “Bonecos de Santo Aleixo, Auto da (nova) criação do mundo”[[34]](#footnote-34), nomeadamente pela inexistência de uma etapa exploratória de relação com a matéria enquanto força dramatúrgica. Em ambos casos, a marioneta surge em segundo lugar relativamente à fábula, debaixo de uma encenação morosa, por vezes caótica, que trouxe cansaço e desânimo à equipa criativa. Por outro lado, se em ambos se verifica uma presença importante, decisiva, do diálogo verbal na construção do sentido, no âmbito de uma estética ilustrativa, em CS, todavia, esse diálogo vem, amiúde, rivalizar de modo inestético com a marioneta, essencialmente porque a imagem e a acção sucumbem diante a palavra. Ao contrário, no “Auto da (nova) criação” é a imagem e a acção que prevalecem, não tanto por se encontrarem ocultos os manipuladores mas por um conjunto de factores tomados de empréstimos aos “verdadeiros” BSA: marionetas grotescas, manipulação económica/caricata, superando o real, texto tendencialmente universal (a partir de textos bíblicos, A Criação do Mundo), aparato luminoso, sonoro e material que corrobora os demais elementos da representação.

Por sua vez, os espectáculos “A cantora*”* e “Paisagens interiores” demarcam-se por uma exploração progressiva do corpo do actor em relação de reciprocidade com a matéria, com o espaço e com o outro, por um percurso de aprendizagem dinâmico ao abrigo de uma encenação consistente. A componente visual é, também aqui, charneira do discurso. Paradoxalmente, a abundância de texto na “Cantora” não prejudica essa componente, antes a corrobora. Terá isto que ver com determinadas características do discurso kafkiano, objectivo, o texto enquanto matéria sonora, a literatura que transborda em acção. No trabalho com Eric de Sarria e Nancy Rusek, da Cie. Philipe Genty, a narrativa estritamente visual e onírica parece ir além da obra de arte pela arte: gratuita, espontânea, autónoma, neutra. Diria que esconde ou é veículo de uma vontade consciente, psicoterapêutica, por meio da manipulação de símbolos e metáforas susceptíveis de concretizarem um encontro inesperado e violento com o eu verdadeiro.

**3. Considerações finais**

Em suma, diria que a minha passagem pelo DTM da *Academy of Performing Arts* terá constituído um contributo teórico-prático e, porventura, metodológico para um possível aperfeiçoamento da capacidade de acolhimento de alunos internacionais. Com efeito, procurei sugerir modos de estar com a marioneta que me pareceram a dada altura alheios àquela realidade, partilhando nomeadamente saberes-fazer adquiridos na formação Paisagens Interiores, da Cie. Philipe Genty. Espero tenha sido útil tal partilha bem como o desafio decorrente do acordo bilateral que então se materializou com a minha presença. Não obstante essa circunstância, que de algum modo virá constituir indulgência, devo manifestar aqui o meu desagrado relativamente à maneira como a escola respondeu à tarefa. Na verdade, a inclusão nos trabalhos do aluno internacional tornou-se a dada altura perfeitamente secundária, porque a comunicação verbal assumia estatuto preponderante na representação e o tempo disponível escasseava, instalando-se um ambiente tenso no seio do grupo. Inclusivamente, dois dos alunos-encenadores excluíram-me do leque de actores, sem aviso prévio ou justificação posterior, certamente conscientes do que tal tarefa implicaria em termos de tradução, por um lado, e de inclusão cénica, por outro. Considero inadmissível a cumplicidade dos docentes da disciplina, que trataram de entrever para mim papéis periféricos em que a palavra não fosse requisito. Isto prova que não existia qualquer plano de inclusão formativa de um aluno internacional, pelo que não posso deixar de me sentir um pouco na pele de um rato de laboratório, lamento dizê-lo. Recordo que um desses docentes era o Director da Escola e meu co-orientador, o que agrava ainda mais a situação. Chegaram mesmo a propor, esses professores, a duas semanas da estreia, que construísse sozinho uma dramaturgia natalícia a incluir no espectáculo, o que recusei, reafirmando o desejo de integrar o trabalho da equipa. As aulas decorriam num ambiente de exacerbado frenesim. Os alunos-encenadores debitavam instruções a um ritmo assustador exigindo silêncio absoluto na sala. Diante tal cenário, assumidamente irreversível, entendi inviável qualquer tipo de reivindicação. Aguardei por um momento oportuno, não no intuito de sugerir uma reconfiguração dos trabalhos – tarefa verdadeiramente impossível - mas para manifestar a minha indignação, o que não resultou, como era de prever, em qualquer alteração substancial a meu favor.

 Outros factores, não de circunstância mas estruturais, concorreram para este estado de coisas. Designadamente, a docente da disciplina, para além de não falar inglês, não cuidou, em momento algum, que alguém se encarregasse de me pôr a par das decisões fundamentais que iam sendo tomadas, omissão que procurei compensar interpelando intermitentemente os colegas. Na verdade, e importa registá-lo, a docente não se dirigiu à minha pessoa para comunicar fosse o que fosse senão duas vezes ao longo do trimestre.

Não obstante, tenho a registar a grande amabilidade com que fui recebido em geral, pelo pessoal do Gabinete de Relações Internacionais, pelos docentes e, em particular, pelos colegas.

**Bibliografia**

* Bell, J. (2008). *Playing with stuff: the material world in performance*. USA: Palgrave Macmillan
* Carrignon, Christian/Mattéoli, Jean-Luc (2009). A la rescherche du théâtre d’objet. Encyclopédie fragmentée de la marionette (vol.2). Paris: THEMA
* Danan, J. (2010). *O que é a dramaturgia?.* Ed. Licorne
* Francis, P. (2012). *Puppetry. A reader in theatre practice*. London: Palgrave Macmillan
* Gaudé, L. (1999). *Le théâtre dedouble*. Alternatives théâtrales 65-66. Institut international de la marionnnette.
* Jurkowski, H. (1988). *Aspects of puppet theatre: a collection of essays*. London: Penny Francis
* Jurkowski, H. (2000). *Metámorphoses, La marionnette au XX Siécle*. Charleville mézièrs: Institut International de la marionnette
* Pavis, P. (1996). *A análise dos espectáculos*. Paris: Editions Nathan
* Zurbach, C. (coord.). *Teatro de marionetes, tradição e modernidade*. Casa do sul, 2002
1. Este relatório inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri. [↑](#footnote-ref-1)
2. Este relatório inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri. [↑](#footnote-ref-2)
3. Francis, (2012): 10-13. [↑](#footnote-ref-3)
4. Período de elaboração do Plano de Estudos: de 25 de Setembro a 1 de Outubro, ver cronograma. [↑](#footnote-ref-4)
5. No Anexo I esquematiza-se informação genérica sobre a organização curricular. [↑](#footnote-ref-5)
6. DTM: Departamento de Teatro de Marionetas; CS: *Christmas Surprise* [↑](#footnote-ref-6)
7. Jan Uliciansky, tutor. [↑](#footnote-ref-7)
8. 2.º ano do grau de bacharelato do Curso de Actor-marionetista. [↑](#footnote-ref-8)
9. Anexo I. [↑](#footnote-ref-9)
10. Surpresa de Natal. [↑](#footnote-ref-10)
11. Anexo I. [↑](#footnote-ref-11)
12. Três aulas: 2, 3 e 9 de Outubro. [↑](#footnote-ref-12)
13. Afirmação do aluno cujo trabalho o relato enfatiza. (nome fictício). [↑](#footnote-ref-13)
14. 3 Semanas de aulas, num total de 16 horas. [↑](#footnote-ref-14)
15. Era recorrente o *peixe*, dada a necessidade incontornável de trazer à cena a carpa, iguaria tipicamente natalícia. [↑](#footnote-ref-15)
16. O manipulador associa-se à marioneta, anulando a própria personalidade, ao contrário da *dissociação* em que surgem duas entidade animadas aparentemente autónomas. A gestualidade do actor funciona como reflexo da marioneta. [↑](#footnote-ref-16)
17. [↑](#footnote-ref-17)
18. Interrupção a favor do espectáculo “Sweet Leonardo”, ver cronograma. [↑](#footnote-ref-18)
19. A carpa constitui o prato típico do Natal na Eslováquia. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ver anexo IV, foto n.º 2, em particular, o manipulador no topo do escadote. [↑](#footnote-ref-20)
21. 2.º ano do curso de Cenografia e Figurinos em Teatro de Marionetas (bacharelato). [↑](#footnote-ref-21)
22. Anexo V, foto n.º 2. [↑](#footnote-ref-22)
23. Anexo V, fotos n.º 1 e 2. [↑](#footnote-ref-23)
24. Espectáculo em que a marioneta, imbuída de um “estatuto de ídolo”, permanece imóvel ao longo de toda a representação com os actores em movimento ao seu redor. (Jurkowski,1988). [↑](#footnote-ref-24)
25. Anexo II, fotos n.º 2,3,4. [↑](#footnote-ref-25)
26. Anexo VI, fotos n.º 1 e 2. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cazú e triângulo. [↑](#footnote-ref-27)
28. Zurbach, 2002: 245. [↑](#footnote-ref-28)
29. Retábulo, construção em janela comum aos teatros de marionetas tradicionais. [↑](#footnote-ref-29)
30. Anexo III, fotografia n.º 6. [↑](#footnote-ref-30)
31. O livro que encerra o trabalho de uma competência ou conteúdo, por exemplo o livro que trabalha as cores. [↑](#footnote-ref-31)
32. Material não estruturado e marionetas de projectos anteriores. [↑](#footnote-ref-32)
33. Bell, J. (2008). [↑](#footnote-ref-33)
34. Terceiro semestre. [↑](#footnote-ref-34)