

Renovação do passado para uma definição do presente – A abertura do Teatro de Marionetas à cena contemporânea

Renewal of the past for a definition of the present – the opening of puppet theatre to the contemporary scene

CARLA MAGALHÃES¹ & MARIA MANUEL BAPTISTA²

Resumo

O Teatro de Marionetas tradicional, ao associar-se a outras linguagens artísticas, abandona as suas características homogéneas, para criar novas estruturas nas quais se evidencia a pluralidade de práticas criativas e que o diferenciam do modo como historicamente era praticado. Subsiste fora das suas formas tradicionais, algo que ainda se pode chamar de TM com as suas linguagens e imaginários próprios? E se sim, a que necessidades particulares responde? Que pode a marioneta hoje que não pode um ator vivo ou que este não pode fazer sem recorrer à marioneta?

O presente artigo pretende compreender até que ponto o Teatro de Marionetas caminha para uma perda da sua identidade ou se se mantém um ramo autónomo e coerente do teatro, com linguagens e imaginários próprios.

Palavras-chave: Teatro de Marionetas; ator-marionetista; marioneta, identidade; tradição

Abstract

Through the association with other artistic languages, the Traditional Puppet Theater, leaves its homogeneous characteristics in order to create new structures, in which the plurality of creative practices comes to the surface, creating the differentiation in the way how traditionally and historically was practiced. It subsists outside their traditional ways, something that we can still call Puppet Theater, with their own languages and imaginary? And if so, to which particular needs respond? What can the puppet do today that can't be done by a living actor or what can this last one do without recurring to the puppet?

The present article seeks to understand if the Puppet Theater walks to a loss of identity or if it stands like a coherent and autonomous branch of the theater, with her own languages and imaginaries.

Keywords: Puppet Theatre; puppeteer; puppet; identity; tradition

¹ Doutoranda do Programa Doutoral em Estudos Culturais – Universidades de Aveiro e Universidade do Minho (CECS - UM) e bolsreira do IIM (França) / carlamagalhaes@ese.ipvc.pt

² Universidade de Aveiro – DLC-UA e CECS-UM. / mbaptista@ua.pt

1. BREVE TRAJETÓRIA DO TEATRO DE MARIONETAS TRADICIONAL

Data de 1852 a primeira publicação sobre a história do Teatro de Marionetas (TM) na Europa, de autoria de Charles Magnin (1793-1862) intitulada «Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours». Este autor foi o primeiro a desenvolver uma investigação científica sobre o TM e a trata-lo como uma arte digna de merecer tal feito.

Magnin, nesta sua publicação, acredita que a marioneta tenha surgido da escultura móvel, e esta, do desejo de representação do poder divino através do movimento. Ao introduzir o movimento às esculturas, introduziu-se o poder de dar vida aos simulacros dos deuses e, portanto, o fascínio sobre os mesmos.

Segundo Magnin (1981 [1852]), existem registos desta escultura móvel no Antigo Egipto, utilizados em cerimónias de culto, nas festas de Osíris. Esses cultos eram destinados a reverenciar a virilidade da terra, estando eles intimamente ligados às cheias do rio Nilo, as quais faziam o cultivo da terra renascer na primavera, depois de morto no inverno.

Bil Baird cita os escritos de Heródoto, que datam do século V a.C., onde se encontram registos que nesses cultos eram transportadas figuras que moviam os seus falos por meio de fios, ritualizando a fertilidade que homenageava o triunfo da vida sobre a morte. Esta figura, a primeira escultura móvel de que há conhecimento, media aproximadamente 50 centímetros, com um falo do mesmo comprimento, controlado por um fio (Baird, 1965: 37).

Também na Roma Imperial eram conhecidos artistas que faziam representações com pequenas estátuas movidas por fios em festins e a quem era dado o nome de *neurospastes* (Magnin 1981).

Já na Idade Média, a Igreja Católica para divulgar a sua doutrina, também recorreu a figuras animadas. Presume-se que tenha surgido nessa época o termo *marionnette* no vocabulário francês, que designava as pequenas imagens da Virgem Maria usadas como objeto de adoração nas igrejas (Magnin, 1981 [1852]).

Mas a irreverência das marionetas, o seu espírito crítico e a sua natural tendência para a representação burlesca, determinariam, mais tarde, a sua definitiva irradiação dos locais de culto, como justifica Baird, “As marionetas foram expulsas da igreja porque eram demasiado vulgares” (Baird, 1965: 68).

Em 1538, as marionetas viriam a ser destruídas e queimadas em praça pública sob a ordem das autoridades eclesiásticas mas seria após o Concílio de Trento (1545), quando se reiterou a proibição de representar “as ações de Cristo, as da Virgem Maria e a vida dos santos por meio de figuras móveis” (Passos, 1999: 35), que acabaria o reinado religioso das marionetas.

Observamos que na sua relação com o sagrado, o teatro de marionetas procurava ocultar os mecanismos de manipulação e o seu manipulador, por forma a criar uma perfeita ilusão, digna de forças divinas. Ao sair dos templos, as marionetas encontram o seu carácter popular, satírico e contestatário. A ilusão serve agora para divertimento público.

Nascem então as pequenas companhias representando autos religiosos de caráter popular e os solitários marionetistas que percorrem cidades e aldeias à procura do seu sustento.

É a partir desta época, como consequência dos fatos históricos referidos e impulsionados pelo aparecimento da *Commedia dell'Arte*, forma de teatro popular de origem italiana, que o TM começou verdadeiramente a existir em contexto teatral (Cardoso, 2004)¹. As marionetas italianas de inspiração nesta *Commedia dell'Arte* fizeram grande sucesso por onde passaram.

É neste quadro de mudança que se supõe que a partir dos finais do séc. XVI começam a chegar ao nosso país, em grande número, os artistas itinerantes estrangeiros, sobretudo franceses e italianos, que encontram público certo e generoso nas grandes cidades. E deste modo chega também *Pulcinella* que veio dar origem ao *Dom Roberto* em Portugal².

Por toda a Europa o teatro de marionetas é um teatro do povo próximo dos seus anseios, apresentado nas ruas e nas feiras através de um teatro ambulante que representava caricaturas do quotidiano em situações cómicas, assente num teatro irreverente e crítico (Amaral, 2004). E assim se manterá durante muito tempo.

2. TRANSFORMAÇÕES NO TEATRO DE MARIONETAS TRADICIONAL

Até à primeira metade do século XX, nos países ocidentais, o Teatro de Marionetas apresentava-se como uma linguagem com características homogéneas na medida em que não se encontrava “contaminado por outros meios de expressão” (Jurkowski, 2008: 83), ou seja, as fronteiras com as demais artes estavam bem delimitadas. A grande maioria dos espetáculos de TM produzidos nesta altura, apresentavam a marioneta como o elemento essencial do espetáculo onde todos os elementos da cena, incluindo o marionetista, estavam ao serviço dela. Nestas formas, representadas pelos preceitos clássicos, pela marioneta popular, o ator procurava ocultar-se do público criando a ilusão de vida da marioneta.

Segundo Jurkowski (2008) alguns teóricos partilhavam a ideia de que a expressividade da marioneta seria imutável e, por isso, os espetáculos deveriam ser adaptados à capacidade de expressão de cada tipo de marioneta, que até este período eram: as marionetas de luva, de fios, de vara e as silhuetas para sombras.

¹ In <http://www.marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/71-teatro-de-marionetas-tradicao-e-modernidade> (acesso feito em 20/05/2012)

² Esta viagem das marionetas a partir de Itália foi feita com uma figura chamada Pulcinella, que foi deixando a sua marca pelos diversos locais por onde passava e criando até uma espécie de herdeiros. Nestas viagens as personagens foram adaptando-se à língua e cultura de cada povo, que por sua vez foram criando nela uma nova maneira de ser, novos defeitos e novas virtudes. Para além disso o personagem foi sendo enriquecido pelo marionetista que o anima tendo em conta a época e a situação histórica concreta. Pulcinella foi adquirindo, assim, de país para país, algumas especificidades próprias. Alexandre Passos (1999), mostra-nos esta viagem e suas transformações, que começaram em França, onde Pulcinella assume duas novas identidades: em Paris, o Polichinelle e em Lyon, o Guignol. Destas duas novas identidades saíram ramificações distintas: a partir do Guignol Lionês, encontram-se nos países Catalães, em Alcoi, o Tirisites; nas Ilhas Baleares, o Teresetes e na Catalunha, o Cristofal ou Tofal; do Polichinelle Parisiense avançamos para Inglaterra onde encontramos o Punch. A esta figura junta-se uma parceira, formando a dupla Punch e Judy. O também chamado Mr. Punch continua viagem para a Alemanha onde ficou conhecido como Hanswurst ou Kasper e desce à Península Ibérica, onde encontramos na Galiza, o Barriga Verde; em Castela, o Don Cristobal; na Andaluzia (Cadiz), a Tia Norica e em Portugal, o Dom Roberto.

Assim, nos anos 30, os próprios teóricos, sem falar dos marionetistas, partem da ideia de que a marioneta é o elemento essencial e que o repertório não é mais do que o resultado das suas capacidades de expressão. Os teóricos são incapazes de imaginar a situação inversa, ou seja, que o tema escolhido pelo artista possa determinar a escolha dos modos de expressão (Jurkowski, 2008: 29).

Ainda que tenha havido algumas tentativas de mudança nas linguagens do TM homogéneo, no período entre guerras, não houve grandes alterações no modo de produzir estes espetáculos. Contudo, sob o impulso de escritores, pintores mas também homens do teatro, a arte da marioneta vai conhecer uma transformação que se vai afirmar no pós Segunda Guerra Mundial (Jurkowski, 2008; Lefort-Auchère, 2003).

Neste período de reestruturação económica, social, política e cultural de muitas nações, os antigos valores começaram a ser fortemente questionados e o TM, predominante até então, começou a ser também discutido e outras formas foram experimentadas.

No meio dessas novas experimentações surge um TM mais heterogéneo, no qual a marioneta deixa de ser o elemento dominante e onde várias mudanças se operam:

A mais importante foi o abandono do teatro ilusionista e o caminho escolhido para uma criação autónoma, onde o artista não esconde a artificialidade da obra criada, e, longe disso, revela os segredos da criação. As tentativas de transformar a linguagem teatral, pelo abandono das descrições diretas (da ilustração do mundo representado), foram, também elas, capitais. Os artistas concebem a linguagem teatral como uma linguagem especificamente composta, exprimindo assim o seu desejo de abandonar a linguagem descritiva, tanto no plano plástico como no plano verbal, em favor de uma linguagem poética fundada sobre figuras de retórica que, ainda que emprestadas à literatura, funcionam perfeitamente no plano visual (Jurkowski, 2008: 80).

Muitos inovadores da cena teatral do início do século XX, procuravam um ator novo, afastado da representação ilusionista: “uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção linguística” (Eruli, 2008: 19). Ora a marioneta, privada de movimento autónomo, mas representativa de matéria viva e matéria inanimada, torna-se no corpo teatral ideal. Um corpo que não entra na convenção da ilusão da realidade, mas capaz de mostrar “um corpo real que fala de identidade virtual” (Eruli, 2008: 20).

Estes artistas viram na marioneta potencialidades capazes de irem ao encontro das suas teorias. Tal interesse aparece de forma visível em duas direcções: a marioneta como referência para o comportamento do ator em cena e pelo teatro de marionetas como género artístico.

As metamorfoses do TM no séc. XX resultam de uma série de ações e compromissos iniciados por artistas de grande qualidade: todos têm em comum serem portadores de ideias inovadoras e únicas segundo as suas convicções e talentos, de enriquecerem a arte da marioneta e, de chamarem a atenção para os seus valores essenciais (Jurkowski, 2008: 10).

Se percorrermos o cerne da questão que alimentou as suas ideias e a de todos os grandes pensadores do teatro do século passado vemos a questão da estética da representação, determinada pela forma pela qual o ator e as convenções da cena se aproximam mais ou menos da realidade que se pretende representar, ideias base que induziram a reflexão, os conceitos e a prática do teatro de marionetas contemporâneo.

Tais propostas passaram a exigir do ator a procura permanente de novos conhecimentos para o exercício da profissão. A incorporação de elementos da linguagem do TM vai provocar consideráveis mudanças, tanto no trabalho do ator quanto no do marionetista. Enquanto o ator se desafia a aprender a usar a máscara, animar bonecos, usar acessórios adequadamente na cena, o marionetista vai se enriquecer do trabalho do ator.

Essa nova visão começa a contagiar os praticantes do TM e provoca iniciativas na produção de espetáculos com outras características. Aparecem espetáculos que se diferenciam das práticas comuns das praças e feiras. Marionetistas vão “deixando de lado o diletantismo, e estimulando o desejo da profissionalização, de se enriquecerem de outras experiências, de aperfeiçoarem o seu ofício e de se inscreverem na história” (Jurkowski, 2008: 36).

Neste período de transformação do TM estas formas heterogêneas são as que mais tomam consistência na produção do século XX, marcadas pelo experimentalismo, desenvolvimento de novas tecnologias e o aparecimento do ator ao lado das marionetas.

A rutura com o palco tradicional do TM e a presença visível do ator-marionetista na cena suscitou inicialmente grandes hesitações sobretudo nos marionetistas mais conservadores que temiam pelo futuro que estas mudanças poderiam trazer à sua arte, contudo, outros procuravam novas possibilidades para o desenvolvimento da linguagem da animação, como observa Jurkowski (2008):

Esse teatro de marionetas homogêneo não é nada mais do que um teatro de marionetas não contaminado por outros meios de expressão. Ele possui todas as condições para desenvolver o seu próprio estilo, sem medo de perder o seu público. O público, esse, aceita a presença da marioneta clássica, contrariamente a certos artistas. Aliás, engana-se quem imagina que o aparecimento do teatro de marionetas com meios de expressão variados resultou do esgotamento do teatro de bonecos homogêneo. [...] Eles coexistem com o teatro de marionetas heterogêneo e os dois polarizam o interesse de diferentes artistas. O desenvolvimento das artes, a estilização plástica e gestual oferecem as condições de uma profunda transformação para o teatro de bonecos clássico. Não é, portanto, de admirar, que este teatro tenha tido uma quantidade tão grande de adeptos (Jurkowski, 2008: 83-84).

Brunella Eruli (2008) confirma o interesse artístico em relação à marioneta justificando-o pela tendência à hibridizade e pluralidade no uso de linguagens: “o teatro olha para o cinema, torna-se lugar de projeções e imagens; as artes plásticas saem da bidimensionalidade do quadro através de instalações de materiais e objectos tridimensionais ou por meio de performances que integram as acções de corpos

vivos, humanos ou animais, a um espaço definido pela variável temporal; a linguagem corpórea da dança engloba as sonoridades verbais” (Eruli, 2008: 14). A autora refere que o denominador comum de união destes fenómenos é a nova presença do ator em cena, com o corpo cada vez mais desmaterializado e misturado por imagens virtuais, projetadas na cena e com uma plasticidade de movimentos ou vocalidade distorcida, tudo características que são perfeitamente similares à marioneta.

Estas influências transformaram a marioneta, que abandonando as formas mais tradicionais, tornou-se “o elemento essencial de um teatro abstrato que se manifesta por materiais concretos” (Eruli, 2008: 14).

A tendência, atualmente, como forma heterogénea, é “fugir do ilusionismo exagerado em que por muito tempo se encerrara, ao querer copiar o teatro de ator” (Amaral, 1997: 29) e isso deve-se ao uso de variados meios de expressão; ao abandono do boneco do tipo antropomorfo, para uma noção mais aberta de objetos animados; à rutura com o palco tradicional do TM e à presença visível do ator-marionetista na cena (Ramos, 2008).

2.1 A APROXIMAÇÃO DOS CORPOS

A história da marioneta ocidental, na segunda metade do século vinte, é para muitos a história de uma mudança de dispositivo visual. Tradicionalmente, na Europa, os marionetistas apenas recorriam a duas grandes categorias de manipulação: superior, onde manipulavam as marionetas por cima com recurso a varetas ou fios; ou inferior, por baixo, para as marionetas de luva. Quer num caso, quer no outro, os marionetistas nunca eram visíveis ao público e o dispositivo cénico apresentava-se como uma caixa reduzida. Escondido por cima ou por baixo da marioneta, o marionetista mantinha com ela uma relação que Plassard designou de “chamamento da alma para o seu criador”, uma relação de dependência quase divina, que nos permite ver nela uma alusão metafórica da condição humana, ou seja, o marionetista é capaz de “satisfazer o seu apetite, impor a sua vontade, sobreviver numa situação perigosa ou controlar uma situação embaraçosa” (Plassard, 2009) sempre que anima uma marioneta, representando os seus sonhos, as suas vontades e os seus medos, pois “as aflições do artista são, antes, aflições humanas” (Balardim, 2004: 38).

Outras formas teatrais tradicionais, particularmente na Ásia, assentam sobre dispositivos totalmente diferentes: o Bunraku, onde as figuras são manipuladas à vista, por marionetistas vestidos e encapuzados (alguns) de preto, colocados atrás delas, numa cena de dimensões humanas.

Podemos considerar, com a maioria dos historiadores, que é precisamente deste encontro com as tradições asiáticas, em particular a descoberta deste dispositivo cénico do teatro Bunraku japonês que, a partir de meados do séc. XX, na Europa, se vai operar uma transformação radical nas conceções tradicionais do fazer teatral, dando origem a uma nova forma de encarar o processo de representação

com marionetas, nomeadamente, o ator-marionetista passar a apresentar-se diante dos olhos do público, ou seja, sair da sua barraca para experimentar novas formas de relação espacial, aparecendo, assim, no mesmo campo visual que as figuras que anima. (Beltrame & Souza, 2008; Ramos, 2008; Plassard, 2009). Esta nova possibilidade vai libertar o TM de um modelo de representação que até então tentara esconder o intérprete, criando no espetador a ilusão de vida, própria da marioneta. E como constata Cardoso, “o mistério da vida das marionetas é revelado ao espetador” (Cardoso, 2004)³.

Esta é uma circunstância curiosa pois o TM asiático possibilitou uma espécie de atualização da Arte da Marioneta Europeia, ao mesmo tempo que é visto como o modelo mais antigo e tradicional de todos. Também o espaço teatral, até então restringido a um dispositivo que permitia esconder o ator e exibir a marioneta, a simples “barraca”, evolui para a cena aberta.

Contudo, esta evolução não pode ser explicada unicamente por esta influência externa: era necessário que este dispositivo respondesse às necessidades reais para que acabasse por se impor progressivamente.

Certo é que tais ruturas estéticas são sempre causadas por um conjunto de fatores. Mas aquele que nos parece ser importante referir, até por ter transformado radicalmente a forma de fazer tradicional da marioneta, é o abandono da manipulação vertical (seja por cima ou por baixo) em detrimento de uma manipulação horizontal, que veio revelar a ligação entre o visível e o invisível, entre o ser e as forças que o fazem agir, preservando, contudo, a parte do mistério e da inquietude metafísica (ao animar o inanimado). Ao longo do século XX vários foram os espetáculos que recorreram a esta relação revelada, esta relação de dependência, agora visível, entre marionetista e marioneta⁴.

Sair da barraca, aparecer aos olhos do público, não tem apenas impacto na estética dos espetáculos, obrigando a repensar a cenografia, a formação do marionetista que se aproxima cada vez mais à do ator, a luz, etc.. As implicações simbólicas de uma tal decisão conduzem o artista a construir uma relação de proximidade, de familiaridade com as figuras que anima. Usando varetas fixas nas costas da marioneta, ou como vem sendo cada vez mais comum, manipular diretamente os membros, a cabeça, o tronco da figura, o marionetista relaciona-se com ela de uma forma cada vez mais próxima, até a um relacionamento, por vezes, corpo a corpo com ela.

Se a desigualdade entre as duas presenças cénicas pode subsistir, ela tende, contudo, a desvanecer-se, e é sobretudo o vínculo inseparável que as une, a sua relação de dependência mútua, que destaca esta nova configuração espacial.

³ In <http://www.marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/71-teatro-de-marionetas-tradicao-e-modernidade> (acesso feito em 20/05/2012)

⁴ Veja-se a título de exemplo o espetáculo criado em 1951 pelo alemão Albrecht Roser “Gustaf”, um palhaço que se relacionava com o seu animador pedindo-lhe que lhe desenrole os fios emaranhados, ou o espetáculo de 1974, “Pierrot” de Philippe Genty, onde a marioneta percebe que é controlada por fios e pede ao seu animador que os corte. Com a liberdade vem o colapso e Pierrot sucumbe - http://www.youtube.com/watch?v=Uv-m3-_ArHE

O marionetista vê-se agora capaz de construir com a sua marioneta um espaço que pode ser de cumplicidade ou de estranheza e, ao mesmo tempo, íntimo e fantasmagórico, onde qualquer movimento de um ou outro, abre caminho para novas emoções.

2.2 ATOR-MARIONETISTA: O TORNAR-SE PERSONAGEM E A RESPONSABILIDADE DE PARTILHAR O MUNDO DA MARIONETA

No plano dramático, a co-presença da marioneta e do marionetista pode dar origem a múltiplas interações a partir do momento em que o artista começa a animação: isto é, desde que ele deixa de adotar uma presença retraída, unicamente instrumental, para fazer aparecer o poder que exerce sobre a marioneta e o seu mundo. Ele passa a representar no mesmo espaço cénico mas também no mesmo espaço dramático que as marionetas.

O papel do marionetista, mestre do jogo, é o de narrador que faz surgir os personagens tendo em conta as situações evocadas pela sua narração, o que constitui o pretexto para o marionetista aparecer, as primeiras justificações da sua nova visibilidade.

A relação entre a marioneta e o seu animador pode ser considerada como a mais relevante para a compreensão do TM. As mudanças pelas quais passou a arte da marioneta no século XX aumentaram bastante as possibilidades de expressão no teatro de marionetas, bem como o modo como o marionetista passou a se relacionar em cena com a marioneta.

Mesmo considerando o ator-marionetista como a fonte do movimento expressivo que anima a marioneta, não se pode deixar de observar que a sua atuação não determina um controle total sobre os resultados desta união que forma a personagem. A marioneta causa um determinado impacto no público, devido aos elementos que o compõe e podem ser lidos pela plateia assim que aparece em cena. Estes elementos são de ordem plástica e simbólica e estão presentes na própria constituição da marioneta, assim esta é capaz de produzir uma realidade ficcional, diferente da realidade quotidiana na qual estão inseridos os espetadores.

A marioneta ao ser animada pode ser considerada um símbolo na medida em que a animação procura dotá-la de características que esta não possui, evocando uma realidade diferente da realidade de objeto da marioneta. Segundo Amaral (1993: 296) “no palco, isolado de seu ambiente, sob as luzes cénicas, acrescido de movimentos, animado, o objeto adquire uma força que extrapola suas funções e sua matéria”.

Se considerarmos que os diversos elementos que constituem a imagem da figura que será animada são organizados de maneira a construir uma unidade significativa, percebemos que a própria marioneta é um signo que comunica a visão do artista de uma determinada realidade.

A marioneta apresenta-se, na maioria das vezes, com uma dimensão menor que a humana e, para viver sob os nossos olhos, necessita de mãos que a acompanhem. Os gestos mais simples, sobretudo se controlam diretamente os movimentos da

marioneta, parecem evocar, quase irresistivelmente, como refere Plassard (2009), a proteção e a solicitude do adulto face à criança: ajudar a levantar-se, a andar, a alcançar um objeto, a vestir ou despir uma peça de roupa (Plassard, 2009). Numerosos são os espetáculos, que usam esta alavanca emocional ao ponto de construir uma parte da sua dramaturgia sobre a relação entre um ser minúsculo, desmunido de autonomia, sem aprendizagens do mundo e o rosto ou o corpo desmesuradamente grande do marionetista, testemunho benevolente ou observador inquietante dos seus gestos⁵.

Aproximando-se do corpo do marionetista, a marioneta contemporânea entra precisamente neste espaço de responsabilidade, ela transforma-se, quase espontaneamente, porque pequena, frágil, dependente, numa figura particularmente impressionante da relação com o outro.

Esta dimensão manifesta-se com maior evidência assim que o marionetista assume o papel de ator, penetrando no interior da ficção onde evolui a figura que anima: assim que ambos começam a habitar o mesmo mundo e não apenas o mesmo espaço.

3. O TEATRO DE MARIONETAS E AS SUAS CARATERÍSTICAS ESPECÍFICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

O TM é uma arte cénica definida como uma linguagem de teatro que se centra na figura da marioneta, que por sua vez envolve todo o objeto cénico (bonecos, máscaras, sombras, utensílios, formas), que animado com intenções dramáticas, se transforma numa personagem. Apresenta, portanto, uma variedade que acompanhada por um conjunto de técnicas e mecanismos é capaz de servir diferentes propostas estéticas.

Neutra fora da esfera da animação, a marioneta adquire expressividade no movimento pois, “antes de mais, uma marioneta exige movimento” (Baird, 1965: 14). Ela distingue-se de qualquer outro objeto por esta característica que lhe dá o estatuto de marioneta, sendo, portanto, a presença do ator-marionetista que anima o objeto “o motor humano indispensável à representação” (Gilles, 1977: 9) e uma característica específica da marioneta.

Este processo de animar um objeto, com intenção dramática, perante um público, cria entre o espetador, o marionetista e a marioneta um sistema de comunicação muito particular onde, o marionetista é colocado como emissor do espetáculo em presença do espetador, seu destinatário, mas onde a marioneta desempenha o papel de intermediário entre ambos (Drouet, 2004). O espetador nesta relação, através da sua capacidade de imaginação e de transposição da realidade, permite à marioneta de evocar o real, de simbolizar uma realidade. Bensky (1971) explica-nos que nesta relação se efetua psicologicamente uma viagem de ida e volta entre o

⁵ Ver o trabalho da marionetista alemã Ilka Schönbein, considerada uma das artistas mais representativa da cena contemporânea europeia e da investigação no mundo da Arte da Marioneta.

fascínio projetado sobre a marioneta e a consciência que se trata apenas de um objeto inerte. O mesmo autor sublinha que também o marionetista vive esse fascínio na medida em que desenvolve com a marioneta uma relação afetiva intensa que o leva até a identificar-se com ela.

Portanto, a marioneta no seio de uma ação dramática, vive pela mão do ator que o anima e representa uma realidade, graças ao espetador que a criou.

Estas relações psicológicas que aqui apresentamos em relação ao marionetista e ao espetador são complexas mas permitem revelar mais uma característica da marioneta, a sua dimensão simbólica.

Qualquer objeto pode ser animado na medida em que todos possuem potencial cinético. Mas é através do movimento que o marionetista impele no objeto que este se transforma em sujeito teatral. É o movimento o princípio organizador através do qual se reúnem os vários elementos que compõem o espetáculo de TM. O movimento produzido na marioneta pelo marionetista frente a um público faz com que este expresse vida e se torne numa personagem dramática (Amaral, 1997; Souza, 2006).

Mas a animação não se constitui apenas de movimentos. Também se estabelece da relação entre o marionetista e a marioneta, uma vez que “durante a animação o objeto não apenas executa os movimentos propostos pelo animador, mas também envia estímulos ao animador” (Parente, 2007: 31). Tanto marionetista quanto marioneta, beneficiam da interação que se estabelece entre ambos. É como se se estabelecesse “um circuito que vai dele até ao boneco e retorna do boneco para ele” (Gervais, 1947: 34). Ou seja, a animação não se restringe ao movimento do objeto em si, nela está inserida a relação entre as qualidades intrínsecas da matéria com a capacidade do marionetista de captá-las e dar-lhes significado.

Animar é mais que transferir movimento a um objeto. É também estar aberto, interagir com ele, deixar-se contaminar, perceber que o objecto tem forma, cor, peso, espessura, e que esses elementos são estímulos que geram respostas corporais, que, por sua vez, retornam ao objeto (Parente, 2007: 31).

Durante a representação, o marionetista passa para a marioneta, através da sua energia, uma “impressão de vida” ao mesmo tempo que pelas suas qualidades materiais ela é desprovida dela. O objeto inanimado apresenta uma condição de uma espécie de morte que ao ser animado, por força do movimento e da energia impelida pelo marionetista, ganha a expressão máxima da vida humana. Estamos perante a maior qualidade que a marioneta possui: a possibilidade de ser e não ser, a de vida e morte (Balardim, 2004), a de animado e inanimado ou a de parecer real e irreal (Amaral, 1997).

O TM possui infinitas possibilidades de expressar-se e legitima-se sempre que utiliza essas possibilidades, pois a marioneta continua a trazer para a cena aquilo que atores de carne e osso não poderiam trazer, como exemplifica Balardim (2004: 59-60):

- Podem realizar acções impossíveis, transgredindo as leis da física (velocidade, tempo, peso);

- Pela sua função simbólica, podem aludir a muito mais do que são;
- Podem transgredir as proporções e, com isso, construir um discurso;
- Não necessitam transformar-se, “são” em si mesmos;
- São mais aptos para as convenções, pois “são” convenções. Dessa forma, a permissividade do público é muito maior;
- Não necessitam ter fisicalidade antropomórfica, embora a eles se atribuam qualidades antropomórficas nos traços psicológicos;
- Exigem a cumplicidade do público na aceitação das convenções;
- Podem voar, multiplicar-se, transformar-se, explodir, desaparecer imediatamente, com uma velocidade que nenhum ser humano possui;
- Têm dificuldade em desdobrarem-se em diversos personagens, pois necessitam de transformação física. Não interpretam os personagens como o ator: eles são os personagens;
- Dizem algo pela significância do material que os constituem.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do exposto, parece-nos claro que ideias e tendências antigas, não são ultrapassadas de imediato, mas convivem e cruzam-se aos poucos às ideias novas, provocando alterações e transformações. Não há, portanto, entre o antigo e o contemporâneo uma linha divisória explícita, mas uma mudança no sentido de soma e continuidade.

Na verdade, o tempo produziu duas formas de TM: uma tradicional, que descende do italiano *Pulcinella* e outra contemporânea, nascida no seio das revoluções estéticas do século XX. O teatro de marionetas na cena contemporânea encontra-se dividido entre a sua identidade anterior tradicional e as novas linguagens de teatro.

As transformações que os anos trouxeram à Arte da Marioneta, não afetam a marioneta tradicional e os seus valores intrínsecos, como confirma Jurkowski (2008), pois todos os sistemas culturais podem legitimar o seu funcionamento de forma paralela e não contraditória, tendo em conta a forma de fazer contemporânea do TM.

O mesmo autor, no prefácio do livro de Ana Maria Amaral, “O ator e seus duplos”, diz que as formas de expressão como aquelas que são “transmitidas por meio das coisas e dos objetos” (Amaral, 2004: 10), hoje manifestam-se com uma renovada energia e permitem um “contato com as origens da nossa cultura, com todos os estágios do seu desenvolvimento e com a sua diacronia” (Amaral, 2004: 11).

Ainda a este respeito, Christine Zurbach afirma: “ao lado do experimentalismo criativo que conota e fundamenta em grande parte a vitalidade desta forma de teatro, hoje o teatro de marionetas surge, na vida teatral do nosso tempo, como sobrevivência no presente de formas oriundas de tradições, enraizadas num passado mais ou menos distante” (Zurbach, 2002: 182).

Pelas suas qualidades plásticas e cinéticas, qualquer que sejam os materiais e técnicas usadas, também pelas suas qualidades expressivas, a marioneta continua

a trazer para a cena, outras imagens do movimento, da corporeidade, uma inscrição no mundo visível ou invisível, logo da vida, que não as que produzem atores ou bailarinos.

Por outro lado, o jogo do marionetista com a sua marioneta pode ser sempre lido como uma alegoria de relações de poder, dimensão simbólica que as diferentes propostas artísticas nunca foram deixadas de levar à cena. A saída das marionetas da sua barraca não conduz necessariamente ao abandono das suas qualidades primárias. Muito provavelmente, ela conduz, pelo contrário, a manifestá-las de uma forma mais evidente e à frente de um público diversificado.

REFERÊNCIAS

- Amaral, A. M. (1993) *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo: Edusp.
- Amaral, A. M. (1997) *Teatro de Animação. Da Teoria à Prática*, São Caetano do Sul: Ateliê Editorial.
- Amaral, A. M. (2004) *O Ator e seus Duplos: Máscaras, Bonecos, Objectos*, São Paulo: Senac.
- Baird, B. (1965) *L'art des Marionnettes*, Paris: Hachette
- Balardim, P. (2004) *Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação*, Porto Alegre: Edição do Autor.
- Beltrame, V., & Souza, A. (2008) 'Teatro de Bonecos e a animação à vista do público' in Beltrame, V. (org.) (2008) *Teatro de Bonecos: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática*, Florianópolis: UDESC.
- Bensky, R.-D. (1971) *Recherches sur les Structures et le Symbolique de la Marionnette*, Paris: Editions A.-G. Nizet.
- Cardoso, J. P. S. (2004) 'Teatro de Marionetas: Tradição e Modernidade', [disponível em www.marionetas-doporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/71-teatro-de-marionetas-tradicao-e-modernidade , acedido em 20/05/2012].
- Drouet, E. (2004) *Institut International de la Marionnette et Festival Mondial de Charleville-Mézières*, DSAA communication visuelle.
- Eruli, B. (2008) 'O Ator Desencarnado. Marionete e Vanguarda', *Móin-Móin*, 5: 11-25.
- Gervais, A.-C. (1947) *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Paris: Bordas.
- Gilles, A. (1977) *La Marionnette et l'enfant spectateur*, Charleville-Mézières: Centre Départemental de Documentation Pédagogique
- Jurkowski, H. (2008) *Métamorphoses: la marionnette au XX siècle*, Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette.
- Lefort-Auchère, S. (2003) *L'art et la matière, les paradoxes de la marionette*, Lyon: Université de Lyon.
- Magnin, C. (1981[1852]) *Histoire des Marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris-Genève: Slatkine Ressources.
- Parente, J. (2007) *Preparação corporal do ator para o teatro de animação: uma experiência*, São Paulo: ECA – Universidade de S. Paulo.
- Passos, A. (1999) *Bonecos de Santo Aleixo, A sua (Im)possível História*, Évora: CENDREV.

- Plassard, D. (2009) 'Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine', *Théâtre/Public*, 193 : 23-25.
- Ramos, L. F. (2008) 'Territórios e Fronteiras da Teatralidade Contemporânea', *Móin-Móin*, 5: 36-50.
- Souza, M. (2006) 'Tradição, Modernidade, Teatro, Animação e Kuruma Ningyo', *Móin-Móin*, 2: 12-29.
- Varey, J. E. (1957) *Historia de los Títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid: Revista de Occidente.
- Zurbach, C. (2002) 'Erudito e Popular: a recepção teatral dos Bonecos de Santo Aleixo (Algumas notas para a sua investigação)' in Zurbach, C. (org.) (2002) *Teatro de marionetas, tradição e modernidade*, Évora: Casa do Sul.