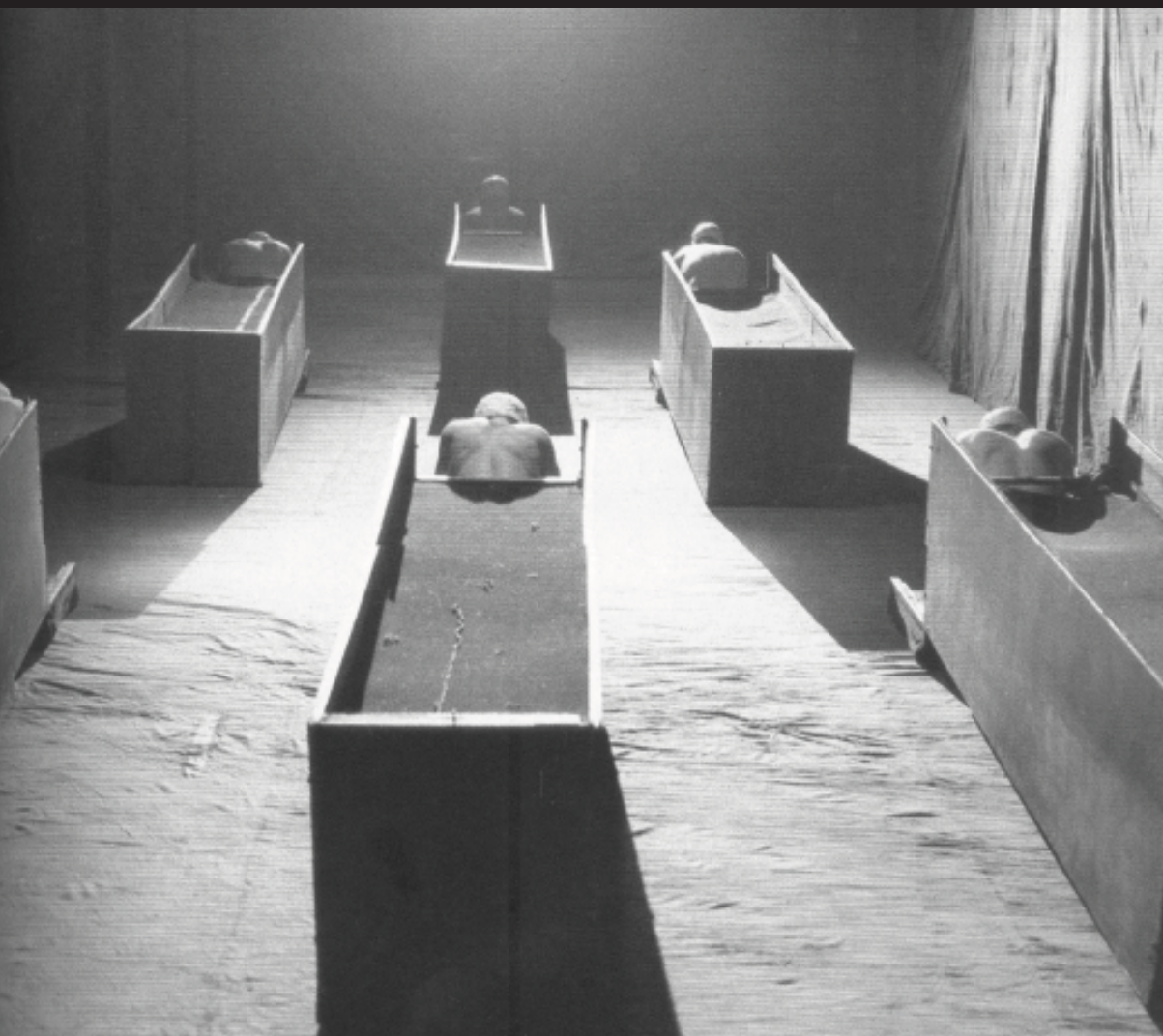


**O futuro do teatro pode nascer
também nos canteiros de obras de
uma escola**

Margareta Niculescu

Union International de la Marionnette – UNIMA /França





Página 13: Espetáculo Kir (Pall). Direção Leszek Madzik. Foto de Stefan Ciechan.

Página 14: Espetáculo Petanie (Fettering). Direção Leszek Madzik. Foto de Stefan Ciechan.

Resumo: O estudo analisa a experiência da autora como pedagoga teatral e diretora do teatro de bonecos em dois momentos importantes de sua trajetória profissional e artística. O primeiro quando fundou e dirigiu o Estúdio do Marionetista em Bucareste — Romênia entre os anos de 1972-1976. O segundo momento se refere às suas atividades como criadora e diretora da Escola Nacional Superior das Artes da Marionete — ENSAM — em Charleville — Mézières, França, em 1987. O texto destaca distintos caminhos a serem trilhados para a formação do ator animador. Reflete sobre o ensino pautado em princípios da transmissão de saberes herdados; o ensino centrado na experimentação e opções pessoais do aluno; e a escola superior. Mais do que dar respostas prontas e definitivas o estudo objetiva questionar, instigar e fazer perguntas sobre a formação profissional no campo complexo da arte do teatro de animação.

Palavras-chave: Formação Profissional; Escola de Teatro; Teatro de Animação.

Abstract: This study analyses the experiences of the author as a theatre teacher and puppet theatre director at two important moments in her professional and artistic trajectory. The first, when she founded and was director of the Puppeteer's Studio in Bucharest, Romania, between the years of 1972 and 1976. The second moment relates to her activities as the creator and director of the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette — ENSAM — [National Higher School for Puppet Arts], in Charleville-Mézières, France, 1987. The text highlights the distinct paths that are taken in the development of the actor-puppeteer. The article reflects on teaching organized into principles of the transmission of inherited knowledge; teaching centred on experimentation and the personal choices of the student; and the tertiary

education institution. Rather than giving definitive and ready-made answers, the study aims to question, instigate and create questions about professional development in the complex field of the art of puppet theatre.

Keywords: Professional development, theatre schools, puppet theatre.

Que escola? Para que teatro? Para que teatros?

Como definir um teatro em plena ascensão, em permanente e dinâmica transformação?

Como designar aqueles que o praticam? Pouco importa o nome que eles reivindicam: teatro de objeto, teatro de figura, teatro de animação, teatro de imagem, teatro de formas animadas, teatro de marionetes (sim, isso ainda se diz! Ainda bem!). Vou empregá-lo nestas linhas como palavra genérica para designar todas as estéticas do campo dessa arte teatral. Percorrendo o caminho da sua renovação, a arte da marionete anda em busca de uma nova identidade, de múltiplas identidades.

Vivemos em pleno período de transgressão de fronteiras estéticas, de abolição dos códigos. Desafiando, com razão, as definições por gêneros e por categorias, a marionete olha de esguelha, com admiração, para as descobertas de artistas plásticos, de mimos, de músicos, de coreógrafos, do teatro, e as incorpora no seu próprio universo poético. Nas suas precipitações 'adotativas', ela deixa os seus próprios campos por cultivar, e por vezes não concede a si própria o tempo necessário para ir até o fim de suas habilidades.

No altar das novas crenças se acendem as velas de outros mitos sedutores: 'a renovação', 'a maquinaria', 'as tecnologias', 'as naturezas mortas', acionadas por uma relojoaria que range.

Será que nessa fuga para diante não se abandona o espectador e o sentido profundo do teatro, lugar da inteligência e da emoção, lugar daquela outra e estranha disponibilidade do homem para viver outra existência, a da ficção?

A marionete não está sozinha em suas pesquisas. O mundo

das artes da cena olha com aumento de interesse para a marionete, cujas proezas abrem perspectivas, sugerem o questionamento da rotina e do que está excessivamente instalado. Nas respostas que o teatro dá a si mesmo, a marionete pode se reconhecer. E nós a encontramos na cena da ópera, da dança, do teatro dramático. Autores e poetas reatam os vínculos com os grandes nomes da escrita dos séculos XIX e XX. Membro cem por cento integrante do mundo do espetáculo, reconhecido, aceito, o teatro de marionetes nutre o pensamento dos historiadores e dos teóricos das artes.

Novas mutações ocorrem desde os anos de 1950-60 e eu me contentarei com enunciar as que, a meu ver, desempenharam um papel fundamental.

A evasão para fora da empanada libera a marionete e muda os seus parâmetros expressivos quase totalmente. Livre das limitações do espaço exíguo do Teatro Tradicional, e, assim, do respeito devido a todos os códigos característicos dos jogos arquetípicos (gestos, movimentos, personagem, dramaturgia), a imaginação escolhe e compõe a área de atuação, apropria-se tanto do palco grande quanto da superfície limitada de uma simples mesa, evolui no corpo-cena do marionetista ou num espaço vazio, delimitado pela iluminação.

As relações das personagens com o espaço se declinam de múltiplas maneiras: a mudança de dimensões e de volumes, a exploração das fontes dramáticas das rupturas de escalas e o fascínio das metamorfoses, em pleno espetáculo. Geralmente o processo cênico invoca o espectador como testemunha.

A intrusão de novas formas, de novos materiais e de novas tecnologias encontra aí seu lugar.

Um novo espaço virtual é oferecido à dramaturgia, suscitando a vontade de uma escrita diferente.

O criador de espetáculos e o intérprete-marionetista, sensíveis às mudanças das circunstâncias cênicas, adotam uma atitude diversificada a fim de enriquecer o campo expressivo, a fim de tornar críveis a ficção e o seu sentido, a fim de amplificar o universo poético e emocional.

Atualmente o marionetista permanece a única e constante fonte motriz e sonora da personagem (ou da imagem). Ele é chamado para escolher a natureza física da personagem e as técnicas postas à sua disposição. Ele influencia a presença teatral, dramaturgicamente, do corpo da personagem, diferente do seu próprio corpo e exterior a ele.

Encontra-se nessas particularidades uma das definições fundamentais do teatro de marionetes.

O ideal interpretativo do marionetista não se dirige mais para a imitação ‘como virtuose’ dos feitos e dos gestos do ator, nem para a cópia do humano. A linguagem dos gestos e dos movimentos pretende ser lacônica, essencial e significativa.

A marionete, objeto real ou forma abstrata, afirma a sua pertença ao teatro, assim como a sua identidade de metáfora.

A descoberto, no espaço cênico que se tornou, por sua vez, signo teatral, em relação cúmplice, antagônica, ou neutra, com a marionete, o intérprete deve provar o seu potencial como ator, sem esquecer, por isso, e em instante algum, a sua vigilância de animador do outro corpo, seu duplo papel.

Constitui em si uma arte expressar um destino dramático, uma emoção intensa de natureza cômica ou trágica, através da vivificação do inanimado. Arte que pode alcançar o mais alto grau graças à mestria de uma técnica pela qual a energia vital do marionetista se transmite para a matéria.

As práticas do teatro de marionetes se profissionalizam e se diversificam.

Uma necessidade de formação se afirma.

A renovação da abordagem teatral, as novidades estéticas que se revelam, as tendências — expressas em todos os sentidos e, portanto, desconcertantes — exigem rediscussão da pedagogia que não se deseja que fique estagnada. Reinventar, remodelar constantemente o ensino, manter o ritmo, é uma tarefa árdua e utópica.

Surgem distinções na filosofia e no sentido do ensino. Distinções entre aqueles que defendem um ensino fiel aos princípios da transmissão dos saberes herdados e que pode articular-se com

o direito à experimentação, e aqueles que se interessam por uma estética induzida por um material ou por uma técnica a fim de transformá-los no essencial da pedagogia e traçar, através disso, as opções do aluno, a fim de transformar isso no teatro feito por ele.

Parece que o teatro de marionetes tem idade suficiente para ir, finalmente, à escola. Mas que escola?

Sujeito à polêmica entre adeptos da formação na comunidade duma companhia e aqueles que defendem a formação numa escola, superior, de preferência. Os ‘clássicos’ e os ‘modernos’ se defrontam, contrapondo: especificidade e globalidade, aprendizagem e ensino, ofício e criação, saber como fazer e saber expressar-se no campo complexo da arte da marionete.

O Estúdio do Marionetista, Bucareste (1972-1976)

Dizem que ‘a necessidade é o melhor dos mestres’. Nos meus primeiros anos de atividade como diretora e encenadora do Teatro de Marionetes de Bucareste, eu me deparei com a necessidade de formar os jovens marionetistas do meu teatro, companhia permanente que reunia várias corporações profissionais: encenadores, cenógrafos, marionetistas, artesãos de ateliê e técnicos de palco. Uma equipe unida que forjou durante anos um ideal ético e estético, um teatro de repertório em torno da encenadora, fundadora do teatro. Não havia escola na Romênia, naquela época. Criei, portanto, uma estrutura de formação, a primeira da minha vida, que chamei ‘estúdio do marionetista’. Imediatamente, impôs-se a mim certas questões: que é o marionetista? É o ator? As particularidades da marionete solicitam a ele mais qualidades de artista plástico, ou de músico, ou de homem-orquestra a serviço de um instrumento? Será ele escultor-construtor? Estará mais próximo da habilidade artesanal do que da arte? Será mais homo-faber?

A minha experiência de encenadora conjugada com os conhecimentos adquiridos no Instituto de Teatro e de Cinema de Bucareste, onde estudei encenação durante quatro anos (teatro dramático), me ajudaram a articular o programa, me ajudaram

a evitar o empirismo. Quem lecionava? Os ‘veteranos’ da companhia, aqueles que possuíam não só a mestria da manipulação, mas também a vocação da transmissão. Experimentávamos então o que mais tarde se denominaria ‘formação por meio da transmissão e por meio da experiência pessoal’.

O objetivo era: a formação do marionetista-intérprete, com todas as técnicas misturadas. Ensinar o ofício a ele para torná-lo um instrumentista virtuoso da marionete. Suprema audácia para a época: querer distanciar-nos da imitação, do humano, ou da cópia do ator. O novo ideal era a personagem estilizada, tanto no seu aspecto visual quanto na sua atuação e nos seus gestos.

Outra disciplina do programa era a construção e o seu corolário: os diversos tipos de articulação das marionetes, respondendo às exigências do movimento.

Vinham completar esse programa conferências sobre a história e sobre a teoria estética da marionete, destinadas a formar a consciência e a cultura do jovem artista.

Em suma, o programa de formação era uma síntese entre o ensino do ator dispensado pelos professores do Instituto de Teatro e Cinema - a voz, o corpo, o movimento, a palavra — e a arte do marionetista. Os alunos eram incentivados a manifestar uma forte disponibilidade de invenção, primeiras evasões para os novos caminhos da criação contemporânea.

Tal experiência durou quatro anos. Tornou possível a formação de um grupo de jovens que integraram a companhia do teatro. Descobri e compreendi o essencial: as vantagens e os limites da profissionalização numa companhia teatral.

As vantagens: contato imediato e direto com o processo de criação; aprendizagem do trabalho em equipe sob a direção de um encenador; descoberta dos pontos de partida para abordar a interpretação da personagem; relações de jogo com os outros intérpretes e com as suas personagens; desenvolvimento da ação e conclusão, para encontrar o público.

Os limites: ‘o aspirante’ é ‘absorvido’ pelo projeto artístico. A formação é feita em mão única, para não dizer conforme um

‘modelo imposto’, e responde ao conceito e às necessidades do teatro. O recém-chegado entrava no tecido, a sua vida artística se inscrevia num perímetro marcado. Como administrar, assim, as suas próprias vontades?

Essa experiência deixou também marcas nas minhas reflexões sobre o ensino das artes da marionete. É claro, tornei a discutir muitas vezes, como convém, essas primeiras verdades. Com a paulatina evolução das artes em geral e das artes da cena, experimentei outras modalidades cênicas nos meus próprios espetáculos. E depois desenvolvi um verdadeiro fascínio em relação a essa outra atividade: a formação. Os cursos, os estágios que eu ministrava através do mundo me trouxeram dados teóricos e práticos fundamentais — os Encontros Internacionais entre Escolas, os intercâmbios e confrontos, com formadores e alunos de culturas e práticas teatrais diferentes.

Tudo isso constituiu o patrimônio, meu capital, quando abri, em 1987, a École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette [Escola Nacional Superior das Artes da Marionete], em Charleville-Mézières.

A Escola

Confio totalmente na Escola. Consciente de que se trata de uma instituição. Deve-se ter medo da palavra? Tudo depende das pessoas que a habitam e das idéias que nela circulam.

A Escola permanece aquele lugar único que mantém as marcas das passagens dos mestres reformadores, aqueles que fizeram com que o teatro evoluísse, mudasse os seus conceitos, as suas práticas, as suas relações com a sociedade. Eles fizeram com que o espírito de contestação, de dúvida, entrasse na casa-teatro e, portanto, na casa-escola.

A Escola lugar de memória, da excelência, das negações e das afirmações, de uma vivência de que se nutre o teatro contemporâneo em seus conhecimentos adquiridos e em suas recusas.

Já que nada pode construir-se a partir do nada, os conhecimentos culturais, os savoir-faire, as respostas por encontrar são o

que nos permite desfazer para fazer disso algo novo.

Depositária de documentos e de escritos, a Escola privilegia o acesso à história e aos homens da história, sem submissão à autoridade magistral.

A Escola, lugar de confluência entre artes ocidentais e artes orientais.

A Escola cadinho, a Escola laboratório do pensamento e do ir para adiante; a Escola fonte regeneradora do teatro.

O mestre e o discípulo.

O programa, a filosofia de uma escola, longe de se instalar no sistema fechado do imobilismo acadêmico, tem interesse em ficar em contato constante com a cultura, com as artes da cena, com a sociedade e com a época em que se inscreve.

Eu tinha diante de mim o modelo dos conservatórios, na maioria dos quais um corpo docente rotineiro, permanente, ensinava ano após ano o mesmo saber, imutável. Tenho dificuldades em imaginar — ou, mais do que isso: eu me recuso a acreditar — que tal programa, que rompe com o teatro vivo, possa despertar a personalidade criativa do aluno.

Há, sobretudo, certa desconfiança pudica: será que se aprende teatro? E quem o ensina? Será que um mestre - no sentido contemporâneo do termo —, marcado pela originalidade da sua própria abordagem, pode ensinar generalidades? Será que a característica do criador não é seguir o próprio caminho, as suas posições estéticas preconcebidas, as suas visões poéticas?

E principalmente, e mais uma vez: quem é o aluno? Que ocorre com o novato submetido ao 'carisma' do seu mestre?

Como fazer para expressar as suas idéias de teatro, as suas convicções, a sua fé também, sem perturbar, sem oprimir a personalidade do aluno, pergunta-se o professor.

Como escapar à dominação, ainda que involuntária, deste, sem nada perder do seu saber e da sua experiência, inquieta-se o aluno.

Será que o marionetista é dotado de uma sensualidade que o torna disponível às particularidades desse teatro com faces múlti-

plas, em que o gesto, antes de ser feito para expressar, está aí ‘para conferir vida’? Toda matéria carrega consigo uma energia, uma densidade, graus de maleabilidade, uma sonoridade a cuja escuta, a cuja espera, a cuja espreita o marionetista fica, para administrar a resistência e as oposições, concentrado em fazer uma leitura sensível, até que o impacto em seu imaginário tire a matéria da inércia.

Além disso, que escola para preparar o corpo do marionetista, torná-lo disponível para se relacionar com o corpo fictício e lhe permitir ao mesmo tempo o real e o imaginário? É até que ponto, na pesquisa da personagem dramática, o ator e o marionetista percorrem o mesmo caminho, e em que encruzilhada se separam?

Se há mestria, se o marionetista sente quase que no próprio corpo o corpo da marionete, as suas articulações — a que ponto essenciais! — o seu peso, o seu volume, a sua matéria, um vínculo orgânico se estabelece. Tal vínculo faz com que o marionetista visualize a imagem da marionete no seu imaginário. O corpo da marionete define o espaço. Ela se apodera do tempo, do ritmo, da palavra, da respiração. Ela sabe manter o silêncio, fonte de tensão, assim como a imobilidade, o que intriga e cria o suspense. Trata-se de um arsenal inteiro de meios, para afirmar, dramaticamente falando, a sua independência, a sua autonomia de personagem que pensa por si mesma.

Se, como no ator, o seu corpo, a sua voz, a sua abordagem personalizada do texto são requisitados, estão a serviço do papel, o exercício teatral do marionetista é diferente, implica outros saberes, a mobilização de outras energias. Outros recursos são acionados. Eu me contentarei em chamar a atenção para o que denomino os 3D: Distanciamento — Dissociação — Desdobramento. A referência ao acessório, elemento cênico ao qual o ator recorre para as suas necessidades de caracterização, é algo totalmente diferente do ‘objeto-metáfora’ constituído pela marionete.

Seria excessivo falar também do ‘centro de gravidade’ dos diferentes tipos de marionete e das particularidades da evolução delas no espaço.

O ensino das artes da marionete é complexo, requer uma elaboração matizada e rigorosa, requer mais tempo, meios maiores também, eu me atreveria a dizer.

Seria um erro imaginá-lo pequeno, miniatura do ensino da arte dramática.

Nas minhas reflexões sobre o ensino das artes da marionete - título que escolhi em referência à complexidade das suas disciplinas - e nas minhas opções pedagógicas, eu me deixei levar pelas considerações que descrevi acima, consciente de que será difícil implantar certo número de escolhas e de que estas não obterão necessariamente unanimidade.

Eu mesma abandonei no meio do caminho muitas idéias e ideais utópicos: Escola —Laboratório, Escola — Manifesto — a sombra da Bauhaus não estava longe.

Voltemos para a terra.

Encenadora, eu tinha vontade de viver a escola com a mesma intensidade que a de uma equipe de teatro. Reunir num espírito criativo, aberto ao intercâmbio e à pesquisa, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, marionetistas, atores, coreógrafos, músicos, iluminadores, desejosos de se empenhar na pesquisa, desejosos de transmitir a sua experiência no meio da efervescência e da dúvida.