

## A encenação – criar e ensinar<sup>1</sup>

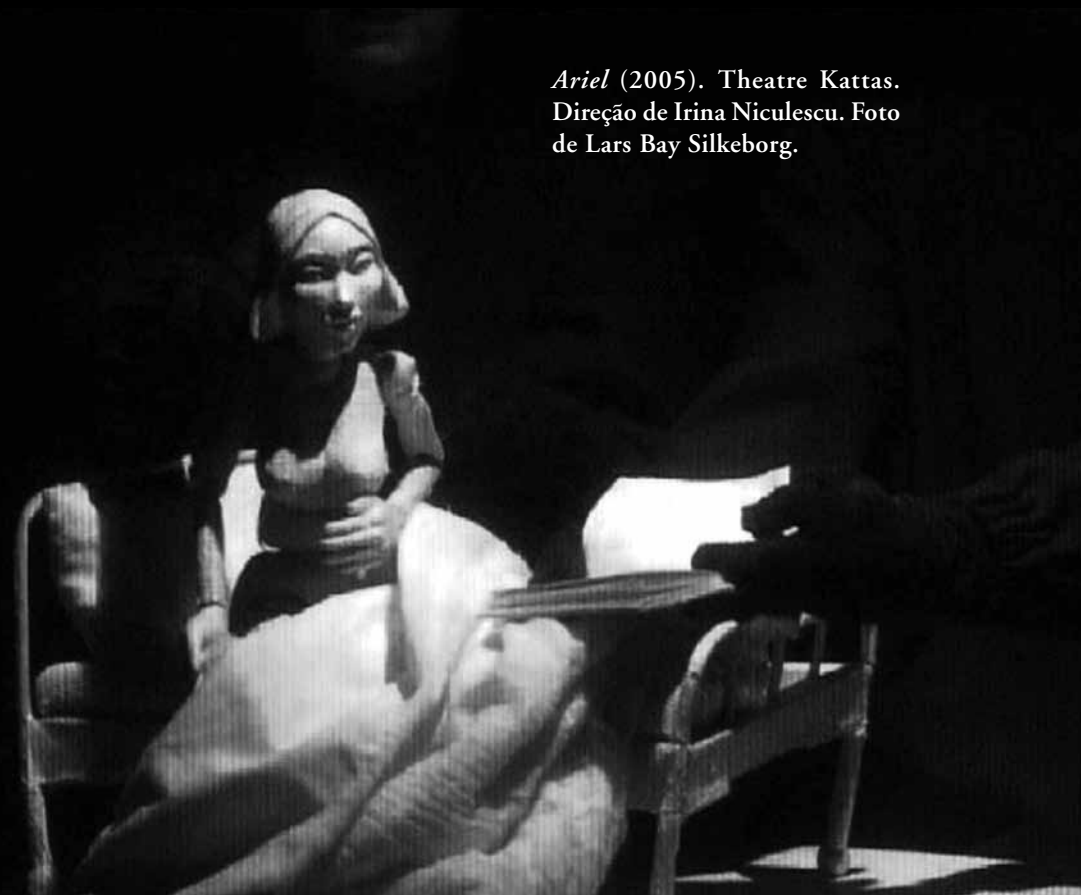
Irina Niculescu  
(EUA)



*The dragon* (2011). Know Theatre of Cincinnati and Madcap Puppets. Direção de Irina Niculescu. Foto de Deogracias Lerma.



*The pursuit* (2010). Master Peter's Puppet Show. Direção de Irina Niculescu. Foto de Irina Niculescu.



*Ariel* (2005). Theatre Kattas. Direção de Irina Niculescu. Foto de Lars Bay Silkeborg.

<sup>1</sup> Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na UDESC.

Sou diretora de teatro. Para mim, a dimensão do teatro de marionetes é total.

Conto histórias que falam da alma humana. Os meus espetáculos expressam e compartilham com o público as minhas reflexões sobre a vida, a minha alegria, os meus questionamentos, os meus temores e as minhas utopias. Para isso, eu me cerco de poetas, de escritores, de pintores e de escultores. A marionete possui para mim uma essência tragicômica, pois sempre se vincula às mãos visíveis ou invisíveis do manipulador. É a metáfora da condição humana. O ato da manipulação, assim como a interdependência do marionetista e da marionete, contribui para o efeito duplo de inocência e de irreverência que a marionete exerce sobre nós com tanto fascínio.

Eu me recordo de um acontecimento cuja poesia me acompanhou ao longo de toda a minha caminhada. Eu devia ter cinco anos. Acabava de assistir a um espetáculo de marionetes de fio no Teatro Tandarica de Bucarest. Tratava-se de um conto popular, *Peau de cochon* [Pele de porco], uma história de amor. A história tinha me enfeitiçado. O que mais me impressionara, porém, fora uma ponte de ouro que o herói havia construído em uma noite. Depois do espetáculo, entrei nos bastidores e procurei a ponte de ouro. As marionetes estavam suspensas em suas cruzetas, alinhadas e inertes, guardadas em sacos de algodão, de onde saíam as suas cabeças. Um cemitério de pássaros mortos! E a ponte de ouro? Um pedaço de pano coberto de lantejoulas. A decepção deixou uma marca profunda em minha memória. Naquela época, porém, tornei a ver várias vezes o espetáculo e novamente me deixei arrebatar.

Talvez tenha sido naquele momento que eu tenha descoberto, sem saber, o poder extraordinário de evocação da marionete e o equilíbrio frágil entre o animado e o inanimado. A marionete nos arrasta para uma ficção que se torna mais real do que a realidade. Mais tarde, fazendo teatro, sempre busquei, explorei e desenvolvi tal força emocional.

**Resumo:** A diretora de teatro de origem romena Irina Niculescu reflete sobre o seu trabalho de encenação, de pesquisa, de ensino e sobre o teatro de marionetes contemporâneo na diversidade de suas formas. Fundamentada em suas inúmeras montagens teatrais realizadas em diferentes países da Europa, nos Estados Unidos da América, no Canadá, na Argentina e em Taiwan (Formosa), ela compartilha o seu pensamento pedagógico e os seus questionamentos buscando responder a questão: será que se ensina a encenação teatral?

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos. Encenação teatral. Pedagogia do teatro.

**Abstract:** Romanian theater director Irina Niculescu reflects on her work of staging, research, teaching and on contemporary puppet theater in its various forms. Based on countless theater productions in various European countries, the United States, Canada, Argentina and Taiwan [Formosa], she shares her pedagogical thinking and her questionings, in an attempt to respond to the questions: is it possible to teach theatrical staging?

**Keywords:** Puppet theater. Theatrical staging. Pedagogy of theater.

### A encenação teatral, meu caminho de vida

*A encenação teatral é um giro de mão, um giro de cabeça e um giro de coração, uma função de tamanha sensibilidade que pode conter tudo o que é humano. O método corresponde à teoria somente depois dos fatos.* Louis Jouvet.

### Pensamento e prática

Faço parte da geração dos criadores que levaram a marionete a sair da empanada, a descobrir o espaço aberto e a encontrar o marionetista. Essa mudança foi essencial na renovação do teatro: gerou uma energia criadora exuberante. Outra concepção do espaço e, conseqüentemente, da iluminação, outro olhar sobre a relação das proporções. A matéria bruta e os materiais de construção foram redescobertos, sendo escolhidos por seu potencial dramático. As formas de teatro de marionetes tradicionais se tornaram um campo de pesquisa. Estudamos os seus vocabulários do movimento, as estruturas dramatúrgicas, o impacto sobre o público, e transgredimos os seus limites. Tal sopro criador estimulou o imaginário e enriqueceu a paleta dos meios de expressão. Outra abordagem da escrita cênica, outro olhar sobre a encenação teatral. O resultado foi o nascimento de grande diversidade de formas teatrais.

Para enfrentar as novas exigências, mudamos o estatuto do marionetista, que se tornou um intérprete, um ator capaz de praticar várias formas de teatro, conhecendo as técnicas tradicionais e aplicando uma abertura para técnicas novas.

### Encenação teatral e dramaturgia — uma relação de cumplicidade

O teatro de marionetes tradicional — como as sombras indonésias, indianas e chinesas, a marionete de luva chinesa, o teatro Bunraku, a família de Pulcinella, os *puppi siciliani*, a marionete de vara tcheca (para mencionar apenas uma parte desse vasto território) — apresenta formas fixas, adaptadas ao gênero, com uma estrutura dramatúrgica fixa e um código de movimentos bem definido. As histórias e as personagens mudam, enquanto a estética e o impacto no público permanecem os mesmos. O tipo de marionetes — sua fisionomia, sua paleta de cores e sua dinâmica — está em harmonia perfeita com o tipo de dramaturgia. Os marionetistas se empenham por atingir o virtuosismo tão apreciado pelo público. As diferenças entre artistas se expressam nos finos matizes da atuação e do aspecto plástico. A função do encenador

não existe, pois a encenação não é um ato criador; segue as regras de cada uma das formas, sempre as mesmas. O saber se transmite por uma aprendizagem do mestre para o aluno.

O teatro de marionetes contemporâneo se situa no outro polo da criação. Inspirados pelo potencial desses novos meios expressivos, artistas provenientes do mundo da dança, do mimo, das artes plásticas se voltaram para a marionete. Tal encontro deu origem a formas inéditas e espetaculares, que conjugam marionete e corpo do ator, que recria novas formas e usos da máscara<sup>2</sup> e o corpo fictício, e converge para a intersecção do jogo da marionete com o do ator e com o do mimo corporal. O imaginário invade o palco. A encenação muda de estatuto, torna-se um ato conceitual; o encenador, um criador.

Que dramaturgia precisa ser inventada para um teatro que busca permanentemente a sua forma e que se modifica continuamente? Quais serão os pontos de referência do escritor, do dramaturgo, do encenador? Será preciso criar regras e abecedários? Seria sequer possível? Sabemos muito bem que não existe verdade definitiva.

O teatro contemporâneo parte mais raramente de um texto escrito para a cena. Frequentemente, suas fontes são um texto literário, uma peça musical, um tema, uma ideia, uma vontade de questionar a realidade. A base dramatúrgica é criada para o espetáculo; a escrita e a encenação teatral devem trabalhar numa relação de cumplicidade, evoluindo conjuntamente até o final do processo de criação.

### O espetáculo, um cerimonial complexo

É difícil definir o encenador, pois suas funções diferem e não são definitivas. De certo modo, ser profissional significa ser autêntico, ser honesto, ir buscar as suas fontes no que é humano.

No cerne do meu trabalho, se situa a escolha da história que quero contar e dos meios expressivos que lhe darão vida. Trata-se

<sup>2</sup> A autora usa a expressão *masque porté*, cuja tradução literal é “máscara portada” [Nota dos Tradutores]

sempre do desejo de partilhar uma reflexão ou um questionamento sobre a vida. Imagino a linguagem estética que expressará do melhor modo possível o que quero contar. Construo o universo do espetáculo: defino o espaço, a matéria, o tipo de marionetes, e decido quais serão as suas funções dramáticas. Busco uma matéria que vibre, que se dirija aos sentidos. Idealmente, imagino uma encenação que comece na entrada do local de espetáculo e acabe com a saída dos espectadores. Mais tarde, no processo dos ensaios, realizo um trabalho metódico sobre a animação, sobre os meios pelos quais o ator se dedica ao objeto. Como o faria um virtuose, é importante dominar as técnicas de manipulação, pois elas são os instrumentos de base da animação. Mas as técnicas por si só nunca bastarão para criar “os momentos de magia” em que a marionete se torna “mais real que a realidade”. A relação entre o marionetista e a marionete é essencial para que esta última viva e transmita uma emoção. Se eu conseguir dar sentido e tornar essa relação necessária e, assim, legítima, ela vai gerar grande força dramática.

No início da minha carreira como encenadora, acompanhada por atores marionetistas apaixonados, dediquei-me a um trabalho de pesquisa exigente e rigoroso, para construir tal relação. A animação tem uma faceta misteriosa; procuramos estabelecer uma técnica, técnicas. Como chegar a se projetar na marionete, ocupá-la? Como fazer com que fale? O que é a presença do marionetista? Como pode ele desaparecer permanecendo visível? Exploramos a linguagem gestual da marionete, a sua imobilidade, o seu silêncio, o seu desajeitamento. O seu equilíbrio frágil. Testamos as fronteiras entre animado e inanimado. Sem abandonar a personagem figurativa, tentamos atuar com formas abstratas, abrimos alas para o objeto, ao qual demos identidade teatral.

Esse trabalho de pesquisa originou os seguintes espetáculos: *Les Saisons du Poulain* [As estações do potro] e *Belles Passions Électriques* [Belas paixões elétricas], escritos por Vladimir Simon e Philippe Cohen, a ópera *Renard* [Raposa], de Ígor Stravinski, e *Le Joueur de Flûte* [O flautista], em Bucareste, *Petrouchka* [Petrúchka], de

Stravinski, em Charleville-Mézières, *L'Oiseau de Feu* [O pássaro de fogo], de Stravinski, *Montagne de Riz* [Montanha de arroz], de Gerald Chevrolet, *Juan Darién*, inspirado em Horacio Quiroga, *La Princesse et l'Écho* [A princesa e o eco], *Les Maîtres de la Forêt* [Os mestres da floresta], em Genebra, *Gilgamesh*, inspirado em Jean Bottero, e *Ariel*, inspirado em Goran Tunstrom, na Noruega, *L'Histoire du Soldat* [A história do soldado], de Stravinski, com um texto escrito por Cathy Cevoli, e *Le Dragon* [O dragão], inspirado em Evgueni Schwarz, a ópera *Les Tréteaux de Maître Pierre* [O retábulo de mestre Pedro], de Manuel de Falla, nos Estados Unidos.

Eu poderia supor que tenho um método particular de trabalho, mas seria apenas parcialmente verdade. Tal método deve certamente existir; serve de apoio para os meus parceiros escritores, cenógrafos, compositores, atores e para mim mesma, no começo de um novo projeto. Evolui, porém, durante o processo de ensaio. Os meus instrumentos são verdades observadas, roubadas, praticadas e “verificadas” por uma longa prática, mas é sempre a intuição que me guia.

### Ensinar a encenação teatral

Será que se ensina a dirigir teatro? Que encenação? Para que teatro?

Estudei encenação para teatro de marionetes e fiz mestrado na Faculdade de Teatro de Praga. Deixei a escola carregando na mala uma sólida cultura teatral — história, estética, dramaturgia, escrita —, certa prática em encenação teatral, enriquecida pelos meus encontros com encenadores inovadores na época. Eu sabia muito bem o que NÃO queria fazer e sentia a urgência de começar a criar espetáculos. Existe o pensamento de que a encenação teatral se aprende praticando. Em parte, é verdade. Aprendi muito “praticando”. A escola me ofereceu uma compreensão do fenômeno teatral, da evolução das artes da marionete intimamente ligadas ao movimento da sociedade, o tempo de experimentar e de me descobrir, de aprender a trabalhar em equipe, de experimentar na direção de atores marionetistas.

Sempre privilegiei a criação, sou uma professora nômade. Adapto as minhas aulas ao nível do programa, à duração, ao nível de conhecimento dos estudantes, à sua experiência prática. Tento aproximar-me o mais possível da realidade deles. As oficinas sempre são intensivas, pois sigo dois caminhos que se alimentam reciprocamente, um concentrado em noções conceituais e dramaturgicas; outro, prático. Na realidade, porém, o conjunto faz parte dos instrumentos de trabalho do encenador de teatro.

Poucas escolas ou programas superiores de formação profissional em teatro de marionetes incluem a encenação em seu currículo. Um desses programas é o DESS (diploma superior especializado) em Teatro de Marionetes Contemporâneo da Universidade de Quebec, em Montréal.

Em 2008, no meu primeiro encontro com os estudantes do DESS, uma aluna me perguntou: “O que é uma marionete nos dias de hoje?”. Questão essencial, pois aponta para a profusão das formas contemporâneas, produzidas por uma inventividade transbordante, quase obsessiva, que às vezes esquece a qualidade de metáfora da marionete e a subtrai da sua substância: “Imaginemos que cada um de nós é uma máquina animada, saída da mão dos deuses... As paixões que nos agitam são como cordas ou fios que nos puxam cada um para o seu lado, e que, pela oposição de seus movimentos, nos arrastam para ações opostas...” (PLATÃO, *As leis*).

Gosto de pensar que o encenador é um arquiteto e, ao mesmo tempo, um poeta.

Ser encenador é algo pessoal, cada artista deve encontrar o seu próprio caminho.

A minha finalidade principal é trabalhar com o desenvolvimento do conceito de encenação. Trata-se menos de ensinar uma verdade do que transmitir os meios que permitam afirmar uma. O importante é iniciar os estudantes nos recursos que permitirão que expressem a sua subjetividade no âmbito da arte teatral.

Desenvolver os conhecimentos estéticos do aluno, o seu espírito analítico, o seu discernimento dramaturgico, o seu traquejo.

Proponho, portanto, uma introdução teórica sobre a história e a evolução da encenação, sobre os gêneros de teatro de marionetes, sobre as suas dramaturgias, sobre os vínculos entre a dramaturgia e a estética de cada gênero; observamos o que constitui a força e o fascínio do gênero.

Continuamos a aprender fazendo exercícios práticos. Os estudantes serão levados a desenvolver a sua própria concepção da encenação teatral, ao mesmo tempo em que se confrontam com a aprendizagem pela ação. Depois da primeira etapa de exposições teóricas, retomarei as discussões conceituais a partir de projetos concretos.

A base dramaturgica de cada projeto (conto, peça, poema, ato sem palavras, peça musical, etc.) — assim como a estética (marionetes inspiradas nas formas tradicionais, formas abstratas, objetos, sombras, teatro de papel, atores e marionetes, projeções de vídeo, imagens virtuais, ou a mistura de tudo isso) — fica à escolha dos alunos.

Será preciso definir o que se quer contar, inventar uma dramaturgia para a estética escolhida, jogar com os vínculos entre encenação e dramaturgia. Será preciso aceitar o desafio de estruturar o projeto, bem como cada cena, e descobrir a importância das articulações entre as cenas. Será necessário precisar o objetivo de cada cena, dar direções de ator, modificar, cortar, recomeçar. Será preciso conhecer algumas das questões do encenador. Depois, se podem utilizá-las ou inventar outras. A minha imagem é um triângulo que aponta para o céu. Quanto mais quisermos pensar grande, tanto mais precisaremos desenvolver e ampliar a base do saber.

Num curso intensivo, a etapa prática é, sem dúvida, a mais importante. Procuo compreender a personalidade dos estudantes, a sua sensibilidade. Faço um trabalho de acompanhamento, busco provocar o imaginário, estimular a capacidade de invenção. Vejo o meu trabalho de pedagoga como um diálogo entre professor e alunos. Obviamente, porém, ponho à disposição deles os ins-

trumentos que possuo, comprovados por anos de trabalho, que os ajudarão a estruturar, a serem rigorosos e coerentes. O importante é que cada um se descubra, chegue a formular as suas próprias questões, encontre a sua voz.

A encenação e a dramaturgia talvez sejam o maior desafio do teatro de marionetes contemporâneo, da *performance*, da instalação. Seja qual for a forma de teatro ou de acontecimento teatral que criemos, é preciso que ela narre o humano em sua busca existencial.

O teatro de marionetes está em movimento permanente e requer uma pedagogia que evolui. Antes de cada curso novo, re-discuto o meu ensino e o modifico. Eu me alimento do diálogo com os meus amigos artistas e pedagogos.

Gostaria de concluir a minha viagem pelo território da encenação teatral com as palavras de Giorgio Strehler, às quais me associo inteiramente:

O trabalho de teatro é um itinerário pelo mundo das sombras, do imaginário, da ficção que recria o real. Ainda hoje, na época dos meios de comunicação de massa, da confusão sempre maior da linguagem, da indiferença, do desvario, da horrível neurose da comunicação e do terror consciente ou inconsciente do nuclear, os espetáculos são bem frágeis... Como alguns dentre nós conseguiram e ainda conseguem contar às pessoas tantas histórias? [...] E às vezes fazer o coração dos homens vibrar com palavras que brilham, que os iluminam e os ajudam a viver? Um teatro que não fale dos problemas contemporâneos aos contemporâneos pode cair muito rapidamente no esteticismo e no formalismo [...]. Encenar quer dizer, antes de tudo, amar e compreender (STREHLER, 1980).

### Aperitivos

Aqui estão alguns dos qualificativos do encenador que encontrei durante uma pesquisa sobre a história da encenação: *jardineiro dos espíritos, doutor das sensações, parteiro, parteiro do não-dito, remendão das situações, cozinheiro dos discursos, rei do teatro e servidor*

*do palco, malabarista e mágico, diplomata, economista, enfermeiro, maestro, intérprete (tradutor), pintor e figurinista, guia no escuro.*

Escrito para a revista Móin-Móin, Cincinnati, 19 de março de 2013.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PLATÃO. *As leis*. São Paulo: Edipro, 1999. Tradução de Edson Bini.

STREHLER, Giorgio. *Un théâtre pour la vie*. Paris: Fayard, 1980.