

donde los sueños toman vida. Colaborar en un espectáculo con un “conceptual” como él, sería la cuadratura del círculo, la entrada en una nueva estancia del amplio castillo de los misterios.

*Recuerdo una imagen del escritor brasileño Guimarães Rosa, que aparece en una novela corta llamada “A terceira margem do rio”, una cosa que no está aquí ni al otro lado sino que es una tercera cosa. Es la historia de un hombre que se va en una canoa pero nunca llega a la otra orilla y se queda en el medio del rio (MEIRELES, 1995).*

¿Y no es el medio del rio el lugar del objeto animado?

Y ahora estoy en el tren, llegando a Madrid donde, dentro de un par de horas, voy a conocer a Cildo Meireles y le voy a proponer compartir un espectáculo, veremos que dice. (Continuará)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Catálogo: IVAM-Centre de Carne, 1995.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio. Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

## Sobre a direção no teatro de figuras – uma utopia<sup>1</sup>

Frank Soehnle

Figuren Theater Tübingen (Alemanha)



*Nachtgesichter* (1991).  
Figuren Theater Tübingen.  
Direção de Frank Soehnle.  
Foto de Manuela Seeber.

<sup>1</sup> Tradução de Stephan Arnulf Baumgärtel, diretor teatral e doutor em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina.



Salto lamento (2006). Figuren Theater Tübingen. Direção de Enno Podehl, Frank Soehnle e Karin Ersching. Foto de Klaus Kühn.



Salto lamento (2006). Figuren Theater Tübingen. Direção de Enno Podehl, Frank Soehnle e Karin Ersching. Foto de Pierre Borasci.

**Resumo:** O estudo analisa o percurso do Figuren Theater Tübingen e alguns procedimentos criativos utilizados pelo seu diretor, Frank Soehnle, em suas recentes encenações. O texto se atém principalmente a aspectos como interpretação e inspiração; texto literário e texto cênico; as possibilidades expressivas dos objetos; as relações entre artes cênicas e artes visuais; e o papel do diretor.

**Palavras-chave:** Figuren Theater Tübingen. Encenação teatral. Processo de criação.

**Abstract:** The study analyzes the route taken by the Figuren Theater Tübingen and some creative procedures used by its director Frank Soehnle, in their recent stagings. The text focuses mainly on aspects such as interpretation and inspiration; literary text and scenic text; the expressive possibilities of objects; the relationships between dramatic arts and visual arts; and the role of the director.

**Keywords:** Figuren Theater Tübingen. Theatrical staging. Creative process.

*O que está suspenso, ainda não decidido; o que pode relatar apenas posteriormente aonde desejava ir, este é o signo secreto do poema. O bom poeta sabe manter as coisas em suspensão. A verdade sobre o mundo não é uma parada final. É um processo. Lars Gustafsson.*

### O específico – inspiração em vez de interpretação

Contrário ao teatro com atores, o teatro de figuras<sup>2</sup> é limitado em suas possibilidades. Pode emular o teatro com atores e interpretar textos ou seguir caminhos próprios. Sob esse aspecto, quero confrontar os conceitos de interpretação e inspiração. No teatro da interpretação, interpreta-se um texto existente ou um motivo com meios teatrais, e ele se torna sensorialmente perceptível no espaço. Todos os meios teatrais servem para a comunicação do conteúdo. Todas as línguas falam de uma realidade que pode ser sentida após existir<sup>3</sup>.

No teatro de inspiração, não se narra algo acontecido. Antes, se antecipa narrando. O específico da forma teatro torna-se programa, pois conteúdo e forma não conhecem limites.

Conheço o processo de encenação a partir da visão do construtor de figuras, do manipulador de figuras e do diretor. Nunca executo mais do que duas funções em uma encenação. No trabalho com o meu grupo Figuren Theater Tübingen [Teatro de Figuras Tübingen], dois modelos de trabalho tomaram forma nos últimos vinte anos. Primeiramente, o modelo mais clássico, que toma um texto literário como ponto de partida e o torna perceptível sensorial e espacialmente. Segundo, a criação partindo do material, eventualmente da figura, é uma negação inicial da narrativa. Trata-se de uma busca pela maior liberdade possível para a

<sup>2</sup> A expressão Teatro de Figuras surgiu no princípio dos anos 1960 em países europeus como Alemanha, Holanda, Itália e Suíça. Trata-se de um teatro que busca romper com o teatro de texto, o uso da palavra e as diversas manifestações do teatro de bonecos tradicional; recorre ao uso de imagens, à expressividade dos materiais, formas e objetos. Por isso, as expressões Teatro de Imagens, Teatro Visual e Teatro de Figuras estão associadas. No Brasil, tal manifestação ainda é pouco estudada. Destaca-se o texto de Teotônio Sobrinho, Reflexões sobre o ator no teatro de imagens, publicado na *Revista Móin-Móin* nº 1, 2005. [Nota do Tradutor]

<sup>3</sup> *Nachempfindbare Realität* em alemão. O adjetivo *nachempfindbar* oscila em suas conotações entre *compreensível*, *passível de ser sentido*, *passível de suscitar empatia*. O prefixo *nach* significa *posteriormente*, *após*. O verbo *empfinden* significa *sentir*, *perceber sensorialmente*. No que segue, o autor se baseia também na diferença entre *nacherzählen* e *vorerzählen*, relatar e antecipar, respectivamente. [N. do T.]

figura, por um desdobramento de seu potencial teatral, sem limitações realizadas por um texto de partida. Os resultados devem ser descritos, antes de mais nada, com conceitos como composição (teatro de imagens ou teatro visual) ou como coreografia.

No que diz respeito à questão da encenação, quero focar o segundo modelo, no qual se articula o que tem de específico o teatro de figuras.

Se partimos da ideia de que se usa no teatro de figuras, para cada “papel cênico”, um objeto ou uma figura, seja com qualquer tipo de manipulação, o primeiro passo do trabalho na sala de ensaios será familiarizar-se com este papel cênico. Quem já trabalhou com materiais simples, como por exemplo, o papel, conhece a riqueza incrível dos resultados desse processo de pesquisa teatral. Neste ponto, revela-se a grande diferença com relação ao teatro com atores, cujas possibilidades se mantêm no contexto do humano. A figura, o objeto, o material podem ser destruídos, modificados, juntados novamente e transformados. Para intuir essas possibilidades e investigá-las, é preciso um diretor capaz de seguir essa inspiração.

### Quantas línguas falam os objetos?

Processos artísticos se desenvolvem de modos muito diferentes. Frequentemente, no final não se tem mais toda consciência do que inicialmente deu o impulso. Como no teatro de figuras todas as linguagens cênicas (movimento, material, forma, som, relação com o manipulador, texto) desempenham um papel de igual importância, os potenciais inspirativos são dos mais diversos. Um tipo de material pode criar uma peça; um movimento pode ser decisivo para uma coreografia, uma cor pode constituir o conteúdo de um teatro visual. Isso significa que o diretor deve compreender todas as linguagens.

### A relação entre Artes Visuais e Artes Cênicas

Há um grande potencial na sobreposição dos campos de confecção e animação das figuras, mas simultaneamente um grande risco. Se construtor e manipulador são a mesma pessoa, cria-se

uma compreensão intuitiva da mecânica, da forma, do material e do movimento. Se elas são duas pessoas, é preciso um interesse e um entendimento da área respectiva do outro.

Se eu parto da liberdade absoluta na construção das figuras teatrais, identifico o construtor de figuras com o autor da peça. Ele define com suas figuras o conteúdo, a estética, o direcionamento e o ritmo. Se ele também é o manipulador de suas figuras, o diretor se depara, personificado em uma única pessoa, com o autor, o construtor e o manipulador.

### O papel do diretor

Agora, torna-se claro que o peso que cai sobre o papel do diretor no teatro de figuras é diferente daquele do diretor no teatro de atores. Desde os anos 1960, muitos diretores no teatro falado ou no teatro-dança usam a improvisação para obter “material” pessoal dos atores-bailarinos, para com ele desenvolver sua peça. Esse modo de trabalho possui proximidade com o teatro de figuras. Mas também aqui o contexto precisa ser ampliado.

Em muitas montagens do teatro de figuras europeu, busca-se em vão o conceito de “direção”. Em vez disso, encontramos “olhar de fora”, “ajuda de direção”, “participação coreográfica”, “*coaching*” e termos parecidos. Como os campos visuais e cênicos se entrelaçam, é preciso redefinir a figura do diretor.

Gosto de comparar o processo de direção com o processo de animação no teatro de marionetes. É um tipo de condução que existe junto com um “seguir”. O diretor tem todos os fios na mão, mas ele segue todos os impulsos provenientes do conjunto de manipuladores, da técnica, da música, do texto. E às vezes é o movimento mínimo de um boneco pequeno que conduz toda a encenação.

Naturalmente, isso tem a ver com a sobreposição dos campos *conjunto de objetos*<sup>4</sup> – *direção* – *apresentação*. Do mesmo modo

<sup>4</sup> *Ausstattung* em alemão. A palavra alemã integra tanto elementos cenográficos quanto adereços. Diz respeito a todos os elementos que serão colocados no espaço cênico. [N. do T.]

como um campo intervém profundamente no outro, já nas etapas de desenvolvimento das figuras, dificilmente eles podem ser separados no processo de ensaio. Quando se modifica o conjunto de objetos, resultam novos movimentos e com isso um novo conteúdo, efetua-se uma nova relação entre manipulador e figura, etc.

### Aproximação pessoal

Durante a minha primeira montagem com meu grupo de teatro Figuren Theater Tübingen, ocorreu um deslocamento interessante no processo de criação. Estávamos criando um trabalho solo para um manipulador e treze demônios (figuras de látex a serem manipuladas com diversas técnicas), intitulado *Visões noturnas* e baseado em poemas e acontecimentos biográficos do autor francês Max Jacob<sup>5</sup>. Em nosso trabalho, referíamos principalmente à coletânea de poemas *Visões do inferno*; poemas curtos, como se fossem fotografias instantâneas, a partir dos quais desenvolvíamos cenas e imagens com movimentos mínimos. Para que pudéssemos avaliar essas imagens e cenas também de fora, começamos muito cedo a trocar posições. Manipulador, diretor e a pessoa da técnica logo iniciaram trocas rápidas. Na estreia, mantivemos a distribuição inicial, mas o efeito de aprendizagem sobre cada um foi enorme e fez com que todos se tornassem conscientes sobre o quanto são entrelaçadas todas as áreas neste tipo de teatro de figuras.

O manipulador precisa de uma sensação clara da imagem total para poder avaliar tanto de dentro quanto de fora se uma imagem está certa. Este tipo de direção coletiva continuava nas montagens seguintes. Desse modo, consegui a parceria do diretor e manipulador Enno Podehl<sup>6</sup> para várias montagens.

Para esse tipo de colaboração, é decisivo que haja uma compreensão profunda da estética e uma semelhança das escritas.

<sup>5</sup> Poeta, pintor, escritor e crítico francês (1876-1944). [N. do T.]

<sup>6</sup> Importante personalidade no teatro de marionetes na Europa. Nasceu em Masuren (antiga Alemanha, hoje Polônia) no ano de 1944. Publicou diversos estudos sobre a linguagem do teatro de marionetes. É professor conferencista nas Universidades de Braunschwig e Oldenburg. [N. do T.]

Como também a consciência compartilhada de deixar-se guiar pelos objetos, ouvi-los e não impor-lhes ideias. Isso exige repetidamente um máximo de abertura, um repensar e muitas vezes até jogar fora planos que no início prometeram bastante segurança.

Conseguir essa habilidade, abertura e responsabilidade em todos os envolvidos em uma produção do teatro de figuras é uma utopia desejável.

### Hôtel de Rive

Em nossa montagem “Hôtel de Rive – o tempo horizontal de Giacometti”, conseguimos pela primeira vez uma junção dos modelos de encenação explicados no início do texto. Pode ser que isso tenha acontecido devido à abertura do texto literário para este projeto. Foram quatro textos surrealistas do escultor Alberto Giacometti<sup>7</sup>. Quatro textos bem distintos, que oscilam entre lembrança da infância, poesia, anotações de um diário e características narrativas. Em todos os textos, Giacometti descreve sua própria realidade. Busca palavras para comunicar ao leitor como ele vê o mundo. O ponto central é a dissolução do tempo e uma diluição das fronteiras entre objeto e sujeito.

O que acabei de vivenciar foi o contrário daquilo que me ocorreu alguns meses antes com os seres vivos. Naquela época, comecei a ver cabeças no vazio, no espaço que as cerca. Quando percebi pela primeira vez nitidamente como a cabeça que observei congelou, comecei a tremer de horror, como nunca antes na minha vida. Suor frio desceu pelas minhas costas. Isso não era mais uma cabeça viva, mas um objeto que contemplei como se fosse qualquer objeto; como algo que era morto e vivo ao mesmo tempo. Soltei um grito de terror, como se houvesse atravessado uma soleira; como se entrasse em um mundo nunca visto anteriormente. Todos os vivos eram mortos e essa visão se repetia muitas vezes.

<sup>7</sup> Alberto Giacometti (Suíça, 1901-1966). Em 2012, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Pinacoteca de São Paulo trouxeram ao Brasil a exposição retrospectiva de suas esculturas, pinturas, desenhos e objetos decorativos. [N. do T.]

Entretanto, junto com os seres humanos, os objetos também se transformavam, mesas, cadeiras, roupas, até árvores e paisagens (GIACOMETTI, 1990).

Essa diluição das fronteiras entre objeto e sujeito, entre vida e morte, acerta no coração do teatro de figuras. Isso possibilitou à direção encenar próximo ao texto literário e simultaneamente ceder uma grande liberdade às figuras.

Podia surgir uma encenação na qual a palavra escrita e falada se encontrasse em situação de igual direito com o som e a música, com imagem e movimento. Músicos, manipuladores e atores são simultaneamente diretores e intérpretes. Os impulsos entre os diferentes meios correm em todas as direções e combinações possíveis.

Tudo isso não significa muito,  
toda a pintura, a escultura, o desenho,  
escrever ou antes,  
a literatura.  
Tudo possui seu lugar,  
nada mais.  
A tentativa é tudo.  
Que maravilhoso!

(Alberto Giacometti, *Nota de diário*)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIACOMETTI, Alberto. *Der Traum, das Sphinx und der Tod von T.* Paris: Hermann, 1990.
- GUSTAFSSON, Lars. *Was ist ein Gedicht.* Tübingen: Poetik Dozentur, 2005.