

Do Antigo ao Moderno Percepções de uma espectadora

Penny Francis
Central School of Speech and Drama (Londres)



Tradução de Marisa Napolini, Mestre em Teatro e professora do Departamento de Artes Cênicas no Centro de Artes da UDESC; Juliet Attwater, Mestre em tradução, doutoranda em Teoria Literária; e Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social.



Página 146: espetáculo “Houdini’s Suitcase”, Cia Pickled Image, com direção de Emma Lloyd. Foto de Renato Gama.

Página 147: espetáculo “Horsehead”, Company Faulty Optic. Acervo da companhia.

Apresento aqui um panorama da evolução do teatro de bonecos europeu contemporâneo, com a esperança de que o leitor o considere instigante para observar as similaridades e contrastes entre este e o teatro de bonecos no Brasil. Na minha parca familiaridade com o teatro, e com o teatro de bonecos brasileiros, me sinto intimidada não apenas pela minha ignorância da língua portuguesa, mas também pela imensidão territorial e a diversidade da herança cultural brasileiras. É certamente tão difícil falar sobre e comparar as diversas estéticas e estilos do teatro de bonecos brasileiro quanto o seria comparar a produção dos diversos países europeus entre si. No entanto, através da minha descrição desta última – com forte enfoque na produção britânica – o leitor certamente poderá encontrar o prazer de reconhecer algumas características compartilhadas pelos nossos mundos.

Na Europa, o verdadeiro *modus vivendi* das apresentações de teatro de bonecos é ainda praticado com maior frequência em um contexto tradicional. Os padrinhos e heróis seculares e vulgares do teatro de bonecos europeu, tais como a extensa família de Punch, Pulcinella, Polichinelle, Petrouchka, o alemão Kasper, o tcheco

Casperle, o húngaro Vitez Laszlo, o português Dom Roberto e muitos outros, são perenemente populares porque seu “heroísmo” consiste em seu antiautoritarismo, sua luta por individualidade e independência (da tirania do matrimônio e da paternidade, da profissão de médico, da Igreja e da Lei). A maioria de nós pode se identificar com seu espírito rebelde, em maior ou menor extensão. Eles intercedem a favor do Homem Comum, e terminam sua apresentação confrontando o Diabo, algumas vezes sob a aparência de um fantasma, um crocodilo ou um touro ou, mais raramente, um esqueleto, que surge para levar o herói cômico para o inferno. Nas apresentações populares mais interessantes, a Morte e o Diabo também são derrotados.⁸⁷

Existe uma quantidade significativa de “mestres” de Punch na Grã-Bretanha, e certamente existe mais de um herói popular no Brasil, apesar de eu só conhecer o do Mamulengo. Ali também o “herói” representa o oprimido, o explorado e o pobre. Todos eles ainda exercem seu poder para nos fazer rir (chamamos isto de *slapstick humour*⁸⁸ — trata-se de uma ação violenta e caótica, que envolve pancadaria e trapaça contra o oponente: o *slapstick*, devo lembrá-lo, é uma vara de madeira com um corte vertical no meio, de forma que faz um barulhão quando usada, mas que quase não machuca). Uma razão mais profunda para a capacidade de resistência destas personagens grosseiras, mesmo nos países mais ricos, é uma necessidade contínua por parte de espectadores impotentes de testemunhar uma revanche que eles mesmos não ousam praticar, uma catarse humorística, se pudermos chamar assim. Com seu bastão, Punch mata os “tiranos”, por sua vez (imperdoavelmente), usando seu poder em nome de todos nós, vítimas da autoridade. A mensagem é comicamente cruel, abertamente violenta e normalmente sexista, o que faz com que as

⁸⁷ SPEAIGHT, George. *Punch and Judy, a History*. Plays Inc. USA pp.139-1440.

⁸⁸ No original, *slapstick humour* seria um tipo de humor feito a partir de tiradas muito simples e práticas, quase ingênuas (N. T.).

autoridades de hoje, ou pelo menos seus representantes mais puritanos e triviais, freqüentemente, expressem sua indignação em nome do politicamente correto e retirem a licença do *Punchman*⁸⁹. Acontece com freqüência, pelo menos na Inglaterra.

Se você visitasse alguns festivais de teatro de bonecos na Europa, perceberia a influência de Punch e seus primos, a maioria deles descendente da *Commedia dell'Arte*, que por sua vez descende de uma tradição de entretenimento popular que remonta à Roma clássica, à Grécia antiga e às civilizações ainda anteriores. Em cada país, este tipo de representação absorveu as características nacionais e as tradições locais: o herói popular é mais ou menos grosseiro (na Inglaterra, ele é particularmente violento, sinto em dizer), mais ou menos refinado.

Punch e seus primos são uma manifestação da irreverência profundamente enraizada do homem moderno, manifestada já no século XVII e provavelmente muito antes. Punch pode ser considerado um exemplo do homem iluminista nos seguintes aspectos: ele pensa para si mesmo, defende sua individualidade, zomba da hipocrisia de seu patrão (incluindo a do padre) e da sua riqueza adquirida de forma desonesta. Na pessoa de Guignol, no século XIX, na França, o anti-herói foi “elevado” a um novo papel, tornando-se o servo da burguesia, um malandro amável das classes trabalhadoras industriais, muito menos violento do que Punch. Mas a linhagem hereditária é clara, e todos, incluindo Guignol, permanecem populares.

A tradição de 3000 anos está suficientemente difundida para tornar fácil imaginar como a maioria dos teatros de bonecos ainda lhe deve, no que diz respeito à sua vitalidade e às suas histórias. A herança é perceptível até no trabalho de alguns dos grupos modernos mais altamente considerados. Tome como exemplo Green Ginger do país de Gales e Faulty Optic de Yorkshire (no norte da Inglaterra). A dramaturgia do Green Ginger é ampla,

⁹⁰ *Punchman* é o artista que apresenta o número de Punch (N. T.).

tolerante, barulhenta, cômica, assim como o desenho dos bonecos de luva e cenários: a influência de Punch é forte. Com *Faulty Optic*, a influência é mais sutil, a dramaturgia muito mais enrolada, a cenografia é uma justaposição primorosa de objetos descartados, uma celebração de detritos (incluindo as personagens). As personagens grotescas são manipuladas do fundo, com as mãos ou com pequenas varetas. A alta tecnologia, na forma de uma câmera pequena segura pela mão, rastreia uma parte da ação para ampliar e focar a atenção. Uma de suas últimas produções, *Horsehead*⁹¹, utilizou uma animação *stop-frame* de fotos que criou um efeito perturbador (insetos comendo as vísceras de uma cabeça decapitada de um cavalo de circo), aumentando o tom grotesco. Apesar da tecnologia, as suas apresentações incorporam ação repetitiva e violenta; o humor é mais pesado do que no teatro de Punch, mas a dívida é óbvia. Ambas as companhias escondem os bonequeiros, como nas apresentações tradicionais.

Durante os anos 80 e 90, havia na televisão a série *Spitting Image*⁹², uma sátira cruel sobre os famosos e poderosos na Grã-Bretanha, que, por sua vez, também devia sua vitalidade à tradição de Punch. O conceito foi adotado por outros países e ainda existe na França. Surpreendentemente, obteve popularidade até na Rússia - na era pós-glasnost, é claro. A caricatura do boneco voltou ao seu modo legítimo, ou um deles. O teatro de bonecos na televisão, antes de *Spitting Image*, havia ganhado um caráter suave, encantador e, sobretudo, infantil. Foi um alívio vê-lo adotar novamente um papel satírico agudo.

Em um nível mais radical de protesto, quase não restam mais propostas de um teatro de bonecos político, pelo menos na Grã-Bretanha. Não existe nenhum equivalente do Bread and Puppet aqui, apesar de já ter havido vários grupos derivantes do trabalho vigoroso de Peter Schumann. Já foi assim na Grã-Bretanha, mas é difícil encontrar este tipo de trabalho hoje em dia, por duas razões:

⁹¹ Cabeça de cavalo (N. T.).

⁹² Semelhança perfeita (N. T.).

primeiro, porque os espetáculos de Punch & Judy, aquela fonte de protesto social satírico no século XIX, já não encontra mais razões suficientes para protestar em nosso cenário político relativamente insípido. As companhias de teatro de bonecos profissionais são cada vez mais subvencionadas pelos conselhos de artes⁹³ e pelas autoridades municipais. Pode haver muitos grupos que discordem, mas os dentes políticos do teatro de bonecos foram extraídos pelas demandas sufocantes das políticas de fundos oficiais, sem os quais é impossível garantir a sobrevivência das companhias. Duas das nossas companhias mais polêmicas, que costumavam criar um teatro alternativo de forma brilhante, ganharam prédios, e a sua própria sede. Um cínico poderia concluir que a tática dos patrocinadores — consciente ou não — é de conceder dinheiro e mesmo um espaço físico permanente aos grupos rebeldes e, então, impor-lhes condições impossíveis: preenchimento de formulários, contabilidade, exigências de saúde e segurança (incluindo os mais caros e exigentes regulamentos contra incêndio), produção de dados minuciosos de assistência e outros. O vigor dos artistas que deu origem aos protestos rapidamente se esgota, e neste momento a Grã-Bretanha possui apenas um ou dois grupos preparados para expor alguns dos excessos contemporâneos e injustiças do poder. O grupo Welfare State International, inspirado no Bread and Puppet, durante anos debochou do governo, através de manifestações em escala gigantesca de um teatro de rua esplêndido, com belos bonecos e uma pirotecnia de tirar o fôlego⁹⁴.

A companhia encerrou suas atividades no ano passado. Seu líder John Fox colocou a responsabilidade pelo fim da companhia nas demandas exigidas pelo novo prédio recentemente doado ao grupo; a razão, disse ele, é que “fundamentalmente os tesoureiros das artes estavam nos institucionalizando”.

⁹³ Os *Arts Councils* são instituições públicas voltadas para o fomento das artes e promoção de políticas culturais. Entre outros, promovem o repasse de recursos, através de fundo direto, para projetos que de outra forma não conseguiriam ser concretizados (N. T.).

⁹⁴ Ver *Animated Encounters*, Puppet Centre Trust, UK. 2007, p.20 et seq.. Inclui-se o site do WSI, e *Eyes on Stalks*, A and C Black, UK. 2002.

No entanto, a ditadura dos fundos para as artes, paradoxalmente, propiciou o surgimento de uma crescente generosidade e uma apreciação do teatro de bonecos como uma contribuição valiosa para o teatro nacional, e isto deve ser reconhecido.

Uma clara ruptura com o passado ocorreu nos anos 70 quando as escolas de teatro de marionetes européias produziram o “ator-bonequeiro”, profissional da representação enquanto indivíduo, no mínimo tão ator quanto bonequeiro. Desde então poucas produções têm consistido em bonecos animados inteiramente por manipuladores e por atores⁹⁵ escondidos. Um desejo brechtiano de suprimir a ilusão, de revelar os truques da cena, juntamente com o ego liberado do ator-bonequeiro, mudou a estética da *performance* com bonecos, provavelmente para sempre.

Apesar disso, é possível assistir ocasionalmente a uma apresentação de bonecos sem a presença humana visível (como é o caso das duas companhias que citei anteriormente). Para os fãs como eu, elas surgem como um sopro de ar fresco, uma sedução trazida de volta à memória, renovando meu amor pelo teatro de bonecos, e minha crença nele como uma disciplina de teatro singular e emocionante que tem sua própria linguagem.

A formação profissional em teatro de bonecos é acessível na maioria dos países europeus e, em muitos deles, é oferecida em nível universitário. Nestas escolas, o alto padrão de habilidade necessário à manipulação de bonecos “puros” é pouco ensinado, com exceção talvez dos cursos de quatro anos oferecidos no Leste Europeu. A maioria dos bonequeiros ainda é auto-didata ou trabalha como aprendiz de outro bonequeiro, para aprender as técnicas de manipulação tradicionais. As escolas concentram a atenção dos estudantes em fazer um teatro interessante e original: eles estudam teoria e dramaturgia, tecnologia de novas mídias, a encenação de

⁹⁵ No original, a autora se refere a *speakers*, ou seja, aquele que fala. Neste caso, seria o ator-bonequeiro que, escondido do público atrás da empanada, anima uma personagem boneco apoiado em seus recursos vocais e no texto falado.

produções sob a orientação de profissionais experientes. Em resumo, o teatro de bonecos é ensinado como um elemento e instrumento do teatro moderno.

Na *Central School of Speech and Drama*, em Londres, onde sou orientadora de teatro de bonecos desde 1993, uma abordagem inter-disciplinar de prática teatral prosperou em dois programas de nível universitário (Bacharelado e Mestrado). O espírito é baseado em uma criatividade não-hierarquizada, colaborativa, na qual escritores, atores, diretores, dramaturgos, produtores, bonequeiros, sonoplastas, iluminadores, cenógrafos e estudantes de novas “mídias visuais” desenvolvem uma compreensão do teatro moderno e da localização de cada disciplina neste contexto. O teatro de bonecos é só uma parte do todo.

Os bonequeiros experimentam a integração das linguagens de bonecos e animação de objetos no laboratório. O resultado tem sido surpreendente: a maioria dos estudantes dos dois programas ganha a compreensão de uma forma artística pouco conhecida até então e, muitos dos formados que não se auto-denominam bonequeiros, guardam este conhecimento e a técnica em sua “caixa de ferramentas”, e integram o jogo com bonecos e objetos ao seu trabalho profissional.

Se tomada como uma forma artística singular e isolada com seus próprios profissionais especializados, com suas habilidades específicas, o que seria então esta linguagem? O que este meio de expressão pode transmitir, em termos de dramaturgia, para atrair um público pagante? Sendo a Europa secular no que diz respeito à política e aos costumes sociais no século XXI, histórias e lendas bíblicas raramente são retratadas em produções recentes. A Igreja Cristã tem comparativamente pouco poder ou influência, de forma que antigos contos de santos e histórias do Evangelho dificilmente permanecem no consciente coletivo, apesar de eu ter visto muitos na Polônia, o que faz sentido. Este desprezo pelas fontes religiosas é verdadeiro na Grã-Bretanha e torna-se cada vez mais real em todos os países da Europa.

Desde os anos 20, o público de teatro na Grã-Bretanha transformou-se em uma minoria conservadora, educada, do tipo que lê livros, recebe em casa, cuida do jardim e da família — e busca na arte a reafirmação de tudo que lhe é familiar. O Animismo — crença na vida espiritual de todas as coisas⁹⁵ — é visto com suspeita e ridicularização; ele foi reprimido na sociedade burguesa e na sala de aula. Como o sabemos, animismo é a essência do teatro de bonecos. Nós temos que aceitar a marginalização dos sistemas de crença religiosa, das referências transcendentais, do subnatural e do “não-científico”; e juntamente com o já observado desaparecimento da polêmica, paródia e sátira, as fontes primárias do teatro de bonecos estão bloqueadas. Uma dramaturgia que surgiu de uma afinidade natural do meio, tanto com as questões espirituais quanto com o protesto cômico, foi quase extinta. Se alguma delas for encontrada no teatro de bonecos europeu do século XXI, será através do nosso fascínio pelas questões exóticas e desconhecidas, tais como o “realismo mágico”, que procede da literatura sul-americana. Através desse fascínio, nós permitimos que uma parte de nossas velhas crenças irracionais, não-científicas, no espírito e na magia, borbulhe até a superfície como a nascente do Nilo, bloqueada, mas não seca⁹⁶.

Uma renovação no interesse pela animação teatral de personagens e objetos nos países mais ricos é surpreendente, mas incontestável. Muitos teatros influentes têm utilizado teatro de bonecos em todo tipo de produção, dos musicais comerciais à ópera, da dança ao teatro que envolve parcial ou totalmente outras mídias. Até agora, muitos têm usado estas técnicas de forma tímida, de forma descritiva próxima ao naturalismo: os bonecos são frequentemente substitutos de bebês, crianças e animais. Os vãos da imaginação e da invenção só são trazidos ao palco pelos

⁹⁵ O Animismo atribui alma a todas as coisas, inclusive a objetos inanimados (N. T.).

⁹⁶ NELSON, Victoria. *The Secret Life of Puppets*. Harvard Univ. Press, USA and England, 2001, p.xi.

verdadeiros bonequeiros, que compreendem como ninguém a singularidade do gênero e o potencial dramático da imagem animada. Somente eles (quer se rotulem bonequeiros ou não) podem trazer uma imaginação prodigiosa para a interpretação no campo da transformação e do encantamento, surrealismo e simbolismo. As companhias de teatro de bonecos ainda trabalham principalmente para crianças (que ainda têm contato com estas questões sobrenaturais), mas há fortes evidências que comprovam que uma platéia adulta jovem está desenvolvendo o gosto pelo teatro não-naturalista no qual o teatro de bonecos se encaixa perfeitamente. Nos festivais de que participei mais recentemente, os trabalhos adultos foram surpreendentemente mais interessantes do que aqueles oferecidos para as crianças.

Eu mencionei a enorme diferença entre a estética do teatro de bonecos tradicional e a do contemporâneo: nos séculos passados, o valor artístico, visual, da apresentação era visto como pouco mais do que um fundo necessário (na cenografia, nos figurinos, na coreografia). Hoje, a avaliação de um bom espetáculo está fundada tanto nos elementos visuais quanto no texto escrito, ou ainda mais. Os maiores bonequeiros são artistas visuais de formação, raramente atores de teatro. Matthew Cohen, no ensaio *The art of puppetry*⁹⁷, examinou a inclusão substancial de teatro de bonecos no trabalho de artistas plásticos contemporâneos, e concluiu que artistas contemporâneos trazem um novo olhar para velhas práticas e ajudam os bonequeiros a lembrar que seus instrumentos de representação espetacular são também escultura em movimento⁹⁸.

Os atores-bonequeiros mais talentosos devem colaborar com *designers*. O mais hábil artesão deve interpretar o trabalho de cenógrafos artísticos — mas na prática desta forma artística singular, é curioso como freqüentemente o ator e o artesão são, eles próprios, artistas plásticos.

⁹⁷ A arte do teatro de bonecos (N. T.).

⁹⁸ COHEN, Matthew Isaac. The Art of Puppetry. In: *Animated Encounters*. No.1, Puppet Centre Trust 2007. London, England.

Joan Baixas da Catalunha, que fundou a sua companhia *La Claca* nos anos 70, quando colaborou com o pintor Joan Miró, é um nome proeminente no mundo moderno da animação. Ele começou como um inovador, animando “objetos” mais do que usando bonecos figurativos, experimentou recentemente a transformação de pintura sobre tela. Pode-se chamar isso de pintura animada. A *performance* é ao vivo, com uma trilha musical, e o efeito na platéia pode ser — se não completamente hipnotizante — arrebatador, um prazer estético intenso, tanto sensual quanto espiritualmente. O fato de uma de suas produções ter sido denominada *Terra Prenyada* ou Terra Grávida e de os ingredientes primários de sua pintura, manualmente espalhados na tela, terem sido efetivamente terra e água, forçava os espectadores a contemplar uma era do passado quando estes elementos eram objetos de adoração.

Shockheaded Peter, concebido e dirigido por Julian Crouch e Phelim McDermott, dois dos fundadores da Companhia Improbable Theatre, foi inicialmente apresentado em 1997 pela produtora Cultural Industry. Não seria exagero afirmar que o espetáculo foi um divisor de águas no teatro europeu moderno, introduzindo uma era de produções baseadas em uma rica tapeçaria de mídias entrelaçadas muito distantes de um trabalho naturalista baseado em texto. O trabalho mesclou recursos artísticos (bonecos, teatro de brinquedo, interpretação, música ao vivo, canções). O mais importante é que o espetáculo quebrou com as fronteiras rarefeitas do teatro “alternativo” ou “experimental” ao atrair enormes platéias de todas as idades. O espetáculo se apresentou nos principais teatros do West End, na Broadway e em todo o continente europeu ao longo de vários anos⁹⁹. O texto, em forma de letras de música, era uma série de versos de advertência contando as más ações das crianças e suas inevitáveis e fatais conseqüências — por exemplo,

⁹⁹Veja o site www.shockheadedpeter.com. O espetáculo foi produzido pela Cultural Industry.

não prestar atenção a onde estão pisando, recusar comida, chupar o dedo, brincar com fósforos e outras transgressões do gênero. O trabalho deu vazão a uma série de produções nas quais a imagem e a imaginação visual comandam, e re-enunciou a atração e a utilidade¹⁰⁰ do artificial e do fantástico. Em seu rastro vieram mais produções apresentando bonecos como fortes representações simbólicas do grotesco, da caricatura, do fantasmagórico, do horrendo, do sobrenatural. No cinema, isso já era conhecido, mas a grande maioria dos críticos de teatro e comentaristas achou o fenômeno do novo gênero difícil de lidar, difícil de definir critérios de avaliação crítica. Especialistas em literatura, eles eram treinados para peças baseadas na palavra e musicais. A maioria não conhecia o vocabulário das artes plásticas e do *design* em produções teatrais. A maior parte era incapaz de reconhecer as dimensões dramáticas de uma paisagem sonora integral em um teatro total. Muitos eram totalmente desconfiados do material imerso no não-naturalismo. É interessante que as mulheres críticas vieram apreciar a nova dramaturgia antes dos homens, ainda que os homens fossem maioria entre os críticos profissionais.

Outros exemplos: em 2006, uma companhia incipiente, Sketty, apresentou um espetáculo bem-sucedido sobre um pai que não consegue aceitar a morte do filho, que aparecia como fantasma na forma de um boneco falante, de tamanho humano, invisível à mãe. A mãe e o pai eram atores humanos. Apesar de ser canadense, Ronnie Burkett, incomparável artista plástico, dramaturgo e marionetista, foi muito aplaudido pelas platéias europeias com sua ambiciosa produção *Happy*. A história era localizada em uma “casa de passagem”, na qual várias personagens, mortas no sentido terreno, são presas, encarceradas, por aqueles que as amavam e não conseguiam deixá-las “partir”, deixarem seus espíritos descansar em paz. O National Theatre apresentou uma ambiciosa trilogia de peças nas quais cada personagem humana era ligada a e

¹⁰⁰ Em termos de potencial econômico (N. T.).

acompanhada de seu “demônio” animal, um retrato em forma de boneco do espírito de sua personagem. Burkett freqüentemente lota um grande teatro londrino em temporadas de 3 ou 4 semanas.

Pode-se perceber que o teatro de bonecos europeu está gradualmente, timidamente, olhando novamente para suas raízes, na paródia, na sátira, no bizarro e no espiritual, mais pelo seu potencial dramático do que por um reflexo de mudanças sociais, como eu gostaria que fosse.

O teatro feito para crianças sempre foi muito mais corajoso nesta investida no mundo sobrenatural, em histórias de magia, espiritualidade e folclore, cheias de seres do outro mundo, bons e maus. Para as crianças, as produções de teatro de bonecos funcionam como introdução às artes plásticas, ao teatro, à poesia, à música e à própria vida. O melhor teatro infantil, incluindo aquele que se dirige às necessidades especiais de crianças em hospitais, lares, centros de refugiados e afins, tem recebido bom apoio financeiro nos dias atuais, e grupos como Theatre-rites e Oily Cart se concentram em temas nos quais eles podem explorar sua extraordinária criação visual, geralmente em espaços não-teatrais. O trabalho em locais específicos envolve as crianças em experiências sensoriais e em ambientes que se tornam irreconhecíveis, através da instalação de objetos transformados e animados, reflexões poéticas dos sonhos e aventuras infantis. Este tipo de trabalho recebe subvenções animadoras, se o trabalho for excepcional.

Falando em termos práticos, a balança pesa positivamente a favor do boneco e do objeto como mídia teatral. No cinema, a animação tem sido largamente utilizada quase há tanto tempo quanto o filme, e eu me surpreenderia se não se desse o mesmo no Brasil. Nos programas de televisão, era de se esperar que a incidência fosse muito menor, obviamente, uma vez que atualmente, pelo menos, a TV é o veículo do naturalismo, da novela, da história de detetive, estrelando pessoas “comuns” que espelham seus espectadores. Claro que isso não se aplica aos programas infantis, onde a fantasia reina. Se a televisão está refletindo a realidade adulta,

o que dizer da realidade das crianças? Elas parecem se regozijar na irrealidade, na cor, na caricatura. No atual estágio da civilização européia, o adulto deixa a infância para trás, deixando o amor pelo irreal, e adotando (frequentemente com grande dificuldade) o amor pelo literal, o científico, o racional. No teatro, isto significa a crença de que o texto é o meio de comunicação supremo, talvez especialmente na Grã-Bretanha, terra de Shakespeare.

Uma advertência — em produções feitas por companhias não-especialistas como o National Theatre — o emprego do bonequeiro e o respeito dedicado a ele não são os mesmos dedicados aos bonecos. Há pelo menos duas razões para isso: até recentemente o teatro de bonecos era visto como uma especialidade fechada, quase secreta, por isso persiste o medo de que o bonequeiro seja um profissional insular, inflexível, com pouca compreensão de um universo teatral mais abrangente. A segunda razão é a percepção dos produtores de que outros intérpretes — atores, dançarinos, cantores — podem manipular bonecos tão bem quanto um especialista. Novas formas de treinamento, como as que eu descrevi anteriormente, nas quais candidatos a bonequeiros aprendem juntamente com outras disciplinas ligadas à representação estão, eu espero, gradualmente expandindo horizontes e eliminando esta percepção.

O quadro europeu não estaria completo sem uma referência ao rápido e crescente reconhecimento do valor dos bonecos na educação, terapia, reabilitação adulta e psicologia infantil, mas este não é o meu campo.

A infra-estrutura, ainda frágil, está se fortalecendo o tempo todo (oportunidades de formação, publicações, análises, crítica, associações como a *Union Internationale de la Marionnette* ou UNIMA, agências para o desenvolvimento da arte como o *Puppet Centre Trust*, agora com 33 anos); os valores estão sendo constante e mensuravelmente melhorados, os festivais internacionais revelam sempre novos caminhos. O futuro parece residir em experimentos com novas tecnologias, maior sofisticação no uso da iluminação,

música e som ao vivo, atraindo jovens compositores entusiasmados e instigantes. Assim como a cenografia moderna, os projetos estonteantes de alguns artistas, que compreendem perfeitamente o meio, ampliaram enormemente o reconhecimento e o respeito a esta arte como parte de um novo teatro criativo. O teatro de bonecos é parte de um gênero de teatro que está crescendo com mais força do que qualquer outro – na falta de um nome melhor, vou chamá-lo de teatro total (nós publicamos uma revista com este nome). Em toda a Europa, há milhares de profissionais provocando esta revolução industrial, e entre eles há centenas de bonequeiros. Já é tempo de eles receberem apoio como o teatro baseado em texto, com uma infra-estrutura similar e recursos públicos e publicidade de nível.

O trem já está andando e ganhando velocidade.