

Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figuras¹

Cristina Grazioli
Università di Padova² (Itália)



Maurizio Nannucci, *All Art has been contemporary*, Berlim: Altes Museum, 2005.

¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

² Em agosto de 2015, Miguel Vellinho, professor da Unirio e membro do Conselho Editorial da *Revista Móin-Móin*, convidou a profa. dra. Cristina Grazioli para escrever o presente artigo. Na oportunidade, a professora ministrava o Seminário “Dramaturgia da Luz” no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, no âmbito do Acordo de Cooperação Acadêmica Internacional, firmado em 2013, entre a Universidade de Pádua (UNIPD) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), cujos Aditivos em Artes Cênicas/Teatro são coordenados pela profa. dra. Beti Rabetti desde o final de 2013. Informações detalhadas sobre a missão da profa. Grazioli no Brasil, incluídas ementas e bibliografia das aulas/conferências, podem ser acessadas em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/esteticateoriateatro/eventos>.

Ou escrever para riopadova@gmail.com. Destacamos a importância das relações interacadêmicas, sistemáticas e de longa duração entre grupos de pesquisadores brasileiros e italianos do teatro para o aprofundamento de estudos e a realização de pesquisas. (Nota dos editores elaborada com dados fornecidos pela profa. dra. Beti Rabetti).



Giorgio De Chirico, Tábulas para *Siepe a Nordovest* de Massimo Bontempelli, desenho a lápis reproduzido em fototípia (edições de “Valori Plastici”, 1922), extraído de Massimo Bontempelli, *Siepe a nordovest*. Roma: Stock, 1924.



Giorgio De Chirico, Tábulas para *Siepe a Nordovest* de Massimo Bontempelli, desenho a lápis reproduzido em fototípia (edições de “Valori Plastici”, 1922), extraído de Massimo Bontempelli, *Siepe a nordovest*. Roma: Stock, 1924.

Resumo: Estas notas propõem algumas reflexões sobre problemas e modalidades que a pesquisa no âmbito dos Teatros de Figuras comporta. Longe de esgotar o assunto, o artigo pretende oferecer uma contribuição parcial com foco nas peculiaridades desses estudos, mas também afirmar a necessidade de uma maior contextualização no panorama da historiografia teatral. Sendo obviamente impossível afirmar princípios válidos acima das especificidades nacionais, tentei extrapolar de minha experiência pessoal considerações úteis para serem confrontadas com outros contextos, reafirmando a exigência de pôr em relação os sujeitos que atuam nesses setores, sejam eles acadêmicos, sejam artísticos ou, de modo geral, envolvidos na gestão do patrimônio cultural.

Palavras-chave: Teatro de Figuras. Historiografia teatral. Pesquisa. Memória.

Abstract: These notes propose some reflections on issues and modalities that the research on Puppet Theatre entails. Far from exhausting the subject, this article aims to provide a partial contribution focused on the peculiarities of these studies, but also to affirm the need for greater contextualization in the panorama of theater historiography. Although it is obviously impossible to state valid principles beyond national circumstances, I tried to bring from my personal experience helpful considerations to be confronted to other contexts, reaffirming the requirement to relate the subjects who work in these sectors, whether academic, artistic or generally involved in the management of cultural heritage.

Keywords: Puppet Theatre. Theatrical historiography. Research. Memory.

All art has been contemporary.
(Maurizio Nannucci, 1999)

Histórias do teatro ou História dos teatros?³

Partamos de um pressuposto aparentemente óbvio: ocupar-se da História do Teatro de Figuras significa ocupar-se de História do Teatro. Ou seja, em grande parte, implica enfrentar de modo rigoroso as mesmas questões historiográficas e metodológicas. Há, depois, como para todo objeto de pesquisa, determinadas peculiaridades relacionadas às especificidades daquele território particular. É preciso, então, distinguir entre as problemáticas que investem o teatro como um todo e as específicas, que se põem diante do Teatro de Figuras. Assim, o estudo e a pesquisa (e o nosso discurso) se articularão numa passagem contínua entre as reflexões que “constituem” o fenômeno espetáculo (e, necessariamente, *também* as figuras) e as reflexões que são peculiares de tal âmbito. Tentaremos aqui ter em mente esse duplo percurso e não confundir pressupostos com implicações.

Múltiplos e complexos são os problemas ligados às questões de pesquisa, estudo e didática dedicados ao teatro de marionetes (ou melhor, aos teatros de marionetes). Oferecemos aqui apenas alguns aspectos emblemáticos para exemplificar uma série de questionamentos. As categorias envolvidas, que devemos levar em consideração nestas notas – mesmo quando não explicitamente analisadas –, são os estudiosos (inclusive no papel de docentes que se dirigem a estudantes), os artistas, os críticos e os espectadores.

Uma questão que deve ser analisada, desde já, é evocada pela própria expressão “Teatro de Figuras”: apesar de ter histórias diversas nos diferentes contextos nacionais e culturais, um dado co-

³ As considerações que seguem não têm pretensão alguma de esgotar o assunto, mas sim de propor alguns pontos de partida para analisar questões de caráter geral. Enfrentando um tema tão amplo como este, por motivos compreensíveis, irei me referir principalmente ao contexto italiano, com algumas referências mais amplas às realidades que pude examinar diretamente.

mum é o fato de ser uma expressão relativamente recente, adotada, em geral, na segunda metade do século XX (na Itália, foi cunhada em 1979⁴). Indica, portanto, um objeto de pesquisa que, entendido em sentido estrito, não existe nos séculos anteriores. Como objetivo de estudo, entretanto, contém em seu interior motivos que podem ser considerados em sua relação com fenômenos gerais e episódios que ocorreram através dos tempos ou, em certos casos, podem ser sua “evolução” natural. Para dar um exemplo vistoso, a ópera de Mimmo Cuticchio (e a sua reinvenção da tradição) certamente pode ser inserida no panorama das “Figuras”, mas não é possível estudá-la sem levar em conta a história da *Opera dei pupi* sicilianos⁵.

Não há dúvida de que a historiografia sobre o Teatro de Figuras seja um terreno espinhoso. E, apesar de a História do Teatro ser uma disciplina academicamente jovem (tem menos de um século nos países de língua alemã e pouco mais de meio século na maior parte dos outros países europeus), mostrou certa abertura no momento de sua afirmação. Entre os anos cinquenta e sessenta do século XX, os estudos ainda são raros⁶, mas a *Enciclopedia dello Spettacolo* (1954–1962), um verdadeiro “monumento” (italiano, com indubitável valor internacional) às novas disciplinas do espetáculo, não transcura o universo de bonecos, marionetes, sombras e *pupi*. Não faltam aproximações, mas no contexto daquele empreendimento monumental e, consideradas

⁴ No contexto de uma mostra curada por Fiorenza Bendini, *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione*. Firenze, 1979; ver A. Attisani, Teatri possibili, in “Quaderni di Teatro” (Fingere figure), 31, 1986, p. 17-37 : 27, nota 12. Em 1981, foi fundado o Centro Teatro di Figura de Ravenna.

⁵ Vejam-se, em especial, os acurados estudos de Valentina Venturini (entre outros, *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*. Roma: Dino Audino, 2003).

⁶ Limitamo-nos a assinalar um ponto de referência nesse tema: Roberto Leydi; Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*. Milano: Avanti, 1958.

as devidas proporções, é notável a atenção dada pela enciclopédia a esse universo, se comparada à de hoje⁷.

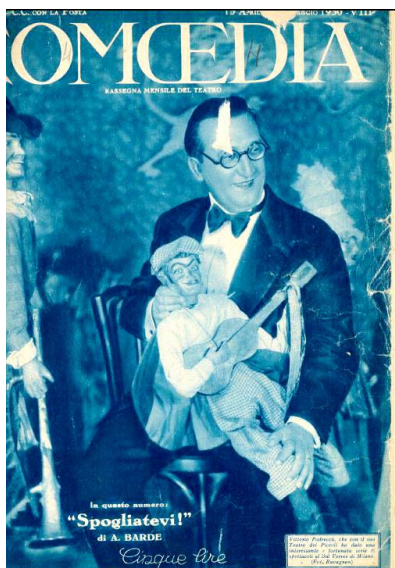
Mas, depois dessa gloriosa aventura enciclopédica, o interesse parece não se manter alimentado, e a historiografia teatral continua a marginalizar os gêneros ditos “menores”, “parateatrais”, “populares”; adjetivos que, embora encontrem justificativas em contextos específicos, parecem ter sido cunhados para evitar definir esses gêneros como “teatro”. Isto não é justo nem com eles nem com os outros gêneros de espetáculo. Pelo contrário, o teatro, posto como um vaso comunicante entre essas formas, disposto a oferecer e a acolher instrumentos e poéticas, só pode se beneficiar dessa interação (assim como o Teatro de Figuras). E também a historiografia.

O momento de maior interesse em âmbito italiano é o da experimentação entre os anos setenta e oitenta do século XX: algumas revistas de estudos dedicaram números específicos a Marionetes e Figuras, ampliando o olhar para a compreensão de gêneros e técnicas diversas; difunde-se a concepção da Marionete como paradigma para o ator, já antecipada no início do século XX. Mas, mesmo depois dessa abertura, os estudos voltaram a limitar o acesso a esses fenômenos complexos. Em relação ao enorme impulso dos estudos teatrais das últimas décadas, são poucos os aprofundamentos científicos dedicados a esses territórios⁸; muito mais que em outros âmbitos, reina ainda uma con-

⁷ Silvio D’Amico (org.). *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: Sansoni-Le Maschere, 1954–1962; fundada por Silvio D’Amico, mas confiada a uma equipe extraordinária de responsáveis e colaboradores. O tema *Burattino*, assinado pela redação, e tratado também em *Cecoslovacchia, Francia, Germania, Austria, Gran Bretagna, Italia, Russia*; o tema *Marionetta* (de Alessandro Brissoni) também em *Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia e URSS; Ombre* (redação; para a França, Daniel Bernet; para a Alemanha, Hans Knudsen; além disso, nos itens *Cina e Indonésia*; o tema *Karagöz*, assinado por Ettore Rossi; *Fantocci* (cinema) assinado pela redação; *Opera dei Pupi* (Alessandro Brissoni); além de muitos itens dedicados aos artistas (por exemplo, *Podrecca* ou *Signorelli*).

⁸ Recentemente, na Itália, algumas iniciativas buscaram trazer a atenção para os nossos temas, relacionando artistas, estudiosos e operadores: ver S. Brunetti, N. Pasqualicchio (org.). *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*. Bari: Edizioni di Pagina, 2014; L. Allegri, S. Bambozzi (org.). *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*. Roma: Carocci, 2012.

fusão, que não pode ser ignorada, quando nos aproximamos de textos de divulgação, manuais, ensaios de estética, autobiografias, obras de reconstrução histórica.



Capa da Revista *Comœdia* dedicada a Vittorio Podrecca, n. 4, 1930.

Em âmbito internacional, a historiografia recente interrogou-se sobre o olhar necessário para ler, interpretar e decodificar a cena das figuras⁹. Um momento de reflexão importante, nesse sentido, foi o número monográfico da revista *Puck. La Marionnette et les autres arts*, de 2010, dedicado a *Le point critique*, e mais em geral, todo o projeto da revista. Não se trata de um acaso, considerando que, dos contextos que conheço, a França é o país onde essas formas espetaculares receberam maior atenção e reconhecimento, ao menos na Europa. Teve e continua a ter um papel fundamental o Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières. Assim como o instituto abriga uma escola de formação e um centro de documentação, além de promover projetos de pesquisa e de arquivamento, também a revis-

⁹ Na Itália, permanece o fechamento; nos últimos anos, houve algumas tentativas tímidas (um pouco ingênuas) de ler a cena contemporânea apoiada nesses modelos. Entre os êxitos convincentes, destaco *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, organizado por Fernando Marchiori. Pisa: Titivillus, 2007.

ta *Puck*, desde a sua fundação, em 1998, se coloca como uma ponte entre estudiosos, críticos, artistas, escritores e filósofos. Outras revistas no mundo têm um papel importante, entre as quais a *Móin-Móin*¹⁰; devemos reconhecer, porém, que infelizmente muitas delas são conhecidas e difundidas somente entre adeptos “marionetófilos”: tem-se a impressão de que não entram em diálogo com uma esfera mais ampla (de leitores, de espectadores, de estudiosos especialistas de teatro, que não necessariamente trabalham com figuras). Por isso, nesse contexto, penso que valha a pena ressaltar a importância de casos de revistas de teatro, que acolhem aprofundamentos sobre o Teatro de Figuras¹¹.

Com isso, não queremos afirmar que não existam ou não tenham existido estudos sobre teatros de marionete (pensemos, inclusive, na importante atividade editorial promovida pelo IIM ou pela Unima¹²); quis salientar essas considerações gerais – provavelmente óbvias para os especialistas – para afirmar que, a meu ver, é urgente hoje fazer com que esses estudos e essas reflexões críticas entrem no contexto mais amplo do pensamento e da historiografia teatral; exatamente como acontece na cena, onde atores e marionetes não podem mais ser movidos nem pensados separadamente. Numa época em que imperam as palavras “rede”, “interdisciplinaridade”, “diálogo” – mais proclamadas do que vividas de fato –, seria profícuo transfundir substâncias “fer-

¹⁰ Por ocasião de um ciclo de aulas sobre *Luz e Sombra* na Unirio (2015), para as indicações bibliográficas, pude me valer do número monográfico da *Móin-Móin*, 9, 2012, dedicado aos Teatros de Sombras, por falta de um instrumento similar em âmbito italiano.

¹¹ Na Itália, por exemplo, nos anos noventa do século XX, saíram dois importantes números monográficos dos *Quaderni di Teatro*; em 1994, a “Sipario” hospedou a “Unima”, dedicando dois números às marionetes (nº 1, março-junho de 1994, um número monográfico “Unima”, nº 2, 1994); sempre nos anos noventa deram atenção ao tema “Linea teatrale” e “Baubo”; “Hystrio”, em 1999, dedicou um dossiê em dois números ao Teatro de Figuras (1999). Trata-se de episódios raros hoje em dia. Em âmbito internacional, limito-me a destacar “The Drama Review”, *Puppets, Masks and Performing Objects* (ed. John Bell), 43, 1999 (mas a revista, durante a sua história, sempre dedicou atenção a esses gêneros; ver *The Puppet Issue* (16, 1972, por ex., com intervenções de Mario Ricci e Dario Fo).

¹² Na seção italiana, permanece uma lacuna. Para uma síntese da história e das finalidades da atividade editorial da Unima em âmbito mundial, veja o sítio <https://www.unima.org/fr/projets-et-realizations/autres-publications/#.V5cWnzcQP-Q>.

tilizantes” de um vaso a outro das pesquisas histórico-críticas¹³. Uma exigência em comum, que o presente, de certo modo, nos ensina, é estudar a História das Marionetes (inclusive a do passado) não separada, mas em estrita relação com a História do Teatro de atores¹⁴.

Armazem-se de lentes para interrogar as fontes

Entrando mais especificamente nos problemas metodológicos da pesquisa histórica, sem a pretensão de que possa valer em termos absolutos, talvez seja útil propor um esquema, que consiste numa tripartição dos âmbitos de estudo: a história dos séculos passados até a “fatídica” passagem entre os séculos XIX e XX; o período das vanguardas históricas (dos anos noventa do século XIX aos anos trinta do século XX); a segunda metade do século XX e a cena contemporânea. Ou seja, a tradição (as tradições), de um lado, a cena contemporânea, de outro, e, entre as duas, um momento fundamental, verdadeiro elo entre os dois âmbitos, representado pelo início do século XX, com as vanguardas que fundaram uma “tradição do novo”. Proponho este esquema, pois me parece que as perspectivas a utilizar sejam diversas em cada um dos três casos.

Para trabalhar com os fenômenos dos séculos passados, são necessários a contextualização e o emprego dos instrumentos críticos e metodológicos da teatrologia. É desejável fazer com que a história fale com a voz do presente, mas, assim como outra disciplina qualquer, a “ciência do teatro” (*Theaterwissenschaft*, como a batizaram os países de língua alemã um século atrás) impõe, além dos instrumentos que se revelarão necessários para cada objeto de estudo, uma série de critérios inevitáveis: fundamentalmente, a leitura das fontes (direta,

¹³ Alfonso Cipolla insiste sobre a necessidade de “estudar a Marionete no interior do sistema teatral italiano”. In: *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*. Torino: SEB, 2004, p. 36.

¹⁴ Um exemplo confortante vem do estudo sobre os *pupi* de Bernadette Majorana, que, já no título, destaca o tema: Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*. Roma: Bulzoni, 2008.



Le Carnaval de Venise
Sagoma articolata in zinco
34 x 21 x 3 cm
Francia, 1896 post

***Le Carnaval de Venise*, silhueta articulada de zinco, França pós 1896, Pádua: Museo del Precinema – Collezione Minici Zotti.**

se possível) e a sua confiabilidade, coerência hermenêutica, competências específicas do contexto histórico-cultural, muita cautela no uso de fontes iconográficas, coisas óbvias para um estudioso, mas não necessariamente para um crítico e muito menos – justamente – para um artista que pode utilizar a pesquisa histórica como fonte de inspiração criativa.

Um problema importante que se coloca é o da disponibilidade das fontes de arquivo: diferentemente de outros gêneros que tiveram maior reconhecimento pela história “oficial”, os gêneros que nos interessam se moveram por percursos menos conhecidos, alternativos, quando não subterrâneos¹⁵ em relação ao teatro de atores. Só para exemplificar, pensemos na correspondência das cortes do Antigo Regime, verdadeira mina para os historiadores do teatro: os raros vestígios de espetáculos de marionetes e afins¹⁶ constituem referências vagas; ao contrário do que felizmente

¹⁵ Pensemos nas experiências de sombras e marionetes nos cabarés (alemães) do início do século XX; ver C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*. Padova: Esedra, 1999, p. 205-293.

acontece com os mais famosos da *Commedia dell'Arte*, os nomes dos artistas não aparecem; seu estatuto é “espúrio” (podem ser vendedores ou exercer ofícios diversos); em suma, a pesquisa é objetivamente mais árdua. Mas é uma passagem necessária. Frequentemente, os estudos neste setor utilizam fontes de segunda mão, e quem faz história (que também é sempre história da historiografia) sabe quantos erros são passados adiante e perpetuados; grande parte das importantes pesquisas dos historiadores positivistas, entre o final do século XIX e o início do XX, não é submetida a verificações filológicas; que eu saiba, não se costuma realizar o trabalho de verificação que vem sendo feito, nas últimas décadas, por atores e profissionais do espetáculo¹⁷.

Quais instrumentos historiográficos tem à disposição, hoje, um estudioso desses gêneros? Como no caso de outros fenômenos da História do Teatro, mas de forma mais impelente, podemos nos valer de disciplinas como a Antropologia, a Etnografia, a Etnomusicologia e a História das Tradições Populares, âmbitos certamente privilegiados. Mas, na variedade de fenômenos existentes, ligados à grande família das Marionetes, deve-se tratar de identificar quais disciplinas interperlar de caso a caso. Se houver pouco material conservado, o estudioso

¹⁶ Um exemplo concreto (embora se refira a uma época que sabemos ter poucos documentos sobre marionetes e bonecos): no arquivo Herla (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>, projeto de pesquisa das fontes para o espetáculo do período renascentista e barroco, ligado à Corte dos Gonzagas, com o qual colaborei ativamente) entre as 12.000 gravações arquivadas até hoje, duas referem-se a bonequeiros [*burattinai*] (1688 e 1689), e uma, a marionetistas (1628): o documento que fala de bonequeiros cita companhias de cômicos que podem ser identificadas (por documentos relacionados ao mesmo evento), mas dos bonequeiros não sobrou nada além da definição genérica; por isso, não é possível, nem de longe, deduzir a identidade do artista.

¹⁷ Com relação aos séculos XVI e XVII, cito novamente o exemplo do projeto Herla, no qual é realizada sistematicamente a verificação do arquivo de documentos citados pela bibliografia à disposição (não são poucas as correções; às vezes, são reencontrados documentos considerados destruídos por incêndios ou algo semelhante). Sem limites cronológicos, por sua vez, é inigualável o projeto A.M.At.I (Arquivo Multimeios de Atores Italianos); entretanto, devemos notar que infelizmente marionetistas e bonequeiros [*burattinai*] não foram considerados no interior da grande família dos “atores” (ativos no teatro de prosa, na ópera, no cinema, no rádio e na televisão).

pode se valer de roteiros e enredos (quando previstos nos gêneros), às vezes, de cartazes. Mais do que ocorre no teatro de atores (talvez com exceção da *Commedia dell'Arte*), é provável que haja uma desproporção enorme entre os trabalhos baseados em fontes documentais e os construídos a partir de fontes literárias, nas quais entram evidentemente em ação a reelaboração do escritor e a influência do “mito” que se cria em torno desses gêneros. Outra estrada que pode ser percorrida (quando cronologicamente possível) é a da memória histórica dos artistas; neste caso, o empréstimo metodológico virá da Antropologia, da História das Tradições Populares, das pesquisas sobre memória oral.

Mas é impossível generalizar: arquivos e bibliotecas, em papel e digitais, são locais de pesquisa para todos os objetos de estudo; para territórios menos frequentados pela historiografia como este, só a tenacidade do pesquisador pode compensar. São necessárias averiguações pontuais e sistemáticas, equipes de trabalho focadas em cada contexto individual e suas relações¹⁸. Devemos lembrar que, nos últimos anos, a atenção à organização do patrimônio documental específico atingiu etapas importantes. Não poderia deixar de mencionar uma realidade que é referência internacional: o Centro de documentação do Institut International de la Marionnette e o recente Portail Pam, Portail des Arts de la Marionnette¹⁹; mas a necessidade de mapeamentos e catalogações é sempre grande.

Com mais frequência do que ocorre no teatro “de atores”, os centros de documentação muitas vezes nascem do contexto da prática cênica (assim como as escolas de formação). Isto produz maior permeabilidade entre estudos e criação; por outro lado, porém, para preencher

¹⁸ O enorme projeto da *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* (org. por Henryk Jurkowski, Thieri Foulc. Paris: Unima/L'Entretemps, 2009), com o qual colaborei, precisaria ser estendido e convertido em um instrumento informático flexível e implementável.

¹⁹ Gostaríamos de salientar que se falou do projeto no último congresso da Sibmas, ou seja, no contexto de todos os projetos de arquivamento e documentação do patrimônio nas Artes Performativas. Na Itália, é recente a notícia da apresentação à Unesco do dossiê *Memoria Viva* por parte da Unima Itália; ver “Teatri della Diversità”, n. 72, 2016, p. 56-57.

as lacunas da historiografia “acadêmica”, os profissionais acabam assumindo várias funções; grande parte da bibliografia hoje à disposição é assinada por curadores de coleções, manipuladores, artistas²⁰.

As realidades de pesquisa sobre Teatro de Figuras fundam-se no pressuposto de que a tradição deva ser reinventada, como se fez a partir dos anos setenta do século XX. Entretanto, é compartilhada por muitos a convicção de que se deva, ao mesmo tempo, “reencontrar” os fios cortados da marionete (*Os fios reencontrados* era o título de um congresso ocorrido em Gorizia no ano de 2003), isto é, que se deva restituir às figuras a sua especificidade diante do risco da pasteurização sempre à espreita, aguardando uma “brecha”. Estas importantes reflexões acontecem em larga medida nos contextos de criação e produção. Estamos, portanto, ainda distantes de encontrar os fios da pesquisa no interior da tradição dos estudos, mais raros do que “cortados” neste caso. As situações são diversas nos diferentes países, e seria impensável oferecer uma síntese geral válida. Certamente, há países em que a situação do debate crítico é mais viva, mais reconhecida e dialoga com o âmbito acadêmico (dos contextos conhecidos, menciono os já citados França e Brasil).

Um aspecto que não deve ser menosprezado é o do patrimônio dos museus, que, por motivos óbvios, são únicos no tocante às fontes disponíveis para o teatro de atores. Mesmo neste caso, está sendo feito um grande trabalho de valorização, que irá melhorar as condições de pesquisa²¹. Os colecionadores, os curadores de exposições e as contribuições contidas nos catálogos de mostras constituem uma parte relevante do atual “estado da arte”. Gostaríamos de lembrar um pre-

²⁰ A bibliografia mais citada ainda é a assinada pelos artistas: Obrazov, Signorelli, Chesnais...

²¹ Além das numerosas instituições específicas do setor (entre as quais, recordamos o Museo Antonio Pasqualino, em Palermo, e o Istituto per i beni marionettistici e teatro popolare, de Turim, que também promoveram estudos e publicações), é útil, às vezes, voltar-se para coleções não específicas; somente no território em que trabalho, por exemplo, o Museo della Maschera Amleto e Donato Sartori, de Abano Terme (Pádua), o Museo della Lanterna Magica (Pádua), o Museo Correr ou Casa Goldoni (Veneza).

cedente importante neste sentido: o catálogo da mostra ocorrida no Palazzo Reale de Milão em 1980. Na *Nota ao catálogo*, lemos que ele pretende ser “[...] uma contribuição para o conhecimento menos empírico e menos ‘mítico’ do riquíssimo patrimônio italiano de bonecos, marionetes, cenas, roteiros, equipamentos, vestuário, em grande parte ainda desconhecido”; ao advertir sobre a dificuldade de estabelecer datações precisas e sobre a escassez de documentação, a nota afirma que,

[...] entre os bonequeiros e os atores animadores (e, infelizmente, também entre os colecionadores), é bem mais frequente o prazer de atribuições ‘míticas’ do que a responsabilidade de uma classificação verificável. Isso acontece tanto pela fragilidade dos estudos específicos quanto pela ainda romântica aura literária que circunda esse teatro, isso quando não ocorre por falta de responsabilidade crítica. Aconteceu conosco de revermos certas peças depois de anos, cujas datas e referências haviam sido modificadas por seus proprietários. São situações que ocorrem sempre no mundo do colecionamento, mas que neste campo específico se dão com uma leveza mais ingênua e sem culpa²².

O patrimônio dos museus levanta outras questões à pesquisa; com frequência, justamente, nos posicionamos em defesa da “vida” das figuras, pois o objeto marionete é muito diferente e redutivo se comparado à arte da marionete. Mas, do ponto de vista do estudo, este testemunho tem uma importância capital: as figuras constituem “documentos” tal como as fontes escritas²³.

Essa especificidade permite identificar outro problema. O historiador do teatro precisa sempre adotar um olhar “estrábico”,

²² [Doretta Cecchi], *Nota al catalogo*, in *Burattini Marionette Pupi*, projeto organizado por Roberto Leydi, Tinin Mantegazza, Eugenio Monti. Milão: Silvana Editoriale, 1980, catálogo da mostra (Milão, Palazzo Reale, 25 junho-2 novembro 1980), p. 20.

²³ Um exemplo bem-sucedido, nesse sentido, sobretudo em relação à parte histórica, foi oferecido pela mostra sobre Teatros de Sombras ocorrida recentemente em Stuttgart, *Die Welt des Schattentheaters von Asien bis Europa*, organizado por Jasmin li Sabai Günther e Inés de Castro. Stuttgart, Hirmer, 2015, catálogo da mostra (Stuttgart, Lindenmuseum, 3 outubro 2015–10 abril 2016).

com um olho fixado no objeto de estudo e sua época e o outro no presente, entendido como dimensão em que convergem as estratificações dos olhares, das leituras, das interpretações, dos eventos que se depositaram sobre aquele objeto de estudo. A esse “estrabismo”, acrescenta-se um dado: como o teatro de marionetes pressupõe uma condição de ambivalência e multiplicidade (a identidade do ator e a do objeto/figura), quem o estuda deve sempre considerar as duas dimensões, dois atores, o manipulador e a figura. Com a diferença de que, em relação ao teatro de atores, a parte singular do ator que é a marionete, embora numa espécie de “passagem de estado”, *permanece* (por isso a importância de museus e coleções)²⁴.

Outra característica a recordar é a conotação de espetáculo “viajante”: marionetes, bonecos e sombras viajam muito, talvez mais que os atores. São doados, transmitidos de geração a geração, podem acabar inutilizados e depois renascer. Muitas vezes vivem “vidas” diversas (como no caso frequente de teatrinhos cedidos – pensemos no exemplo do Théâtre de Séraphin).

Um problema estritamente ligado ao da pesquisa histórica é o da didática no interior dos cursos universitários. Diferentemente de outros países, não há na Itália cátedras ou disciplinas especificamente dedicadas a estes gêneros. Caminha-se “lateralmente”, quando não subterraneamente; as Figuras são inseridas em cursos e disciplinas com outros nomes²⁵. Isto impede um reconhecimento (tanto da matéria quanto dos pesquisadores). Mas também podemos ver o valor da entrada das Figuras em

²⁴ Ver, nesse sentido, Puck. *La Marionnette et les autres arts, Collections et collectionneurs*, nº 19, 2012; ver também *La Marionnette: objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, organizado por Thierry Dufrêne et Joël Huthwohl. Paris: L'Entretemps, 2014.

²⁵ Até alguns anos atrás, havia a disciplina “*Teatro di Animazione*” lecionada por Alfonso Cipolla na Università di Torino. Valentina Venturini, na Università Roma 3, insere esses temas em “*Tradizioni, mestieri, teatro vivo*”, dentro do curso de “*Storia del teatro e dello spettacolo*”.

programas mais amplos: se trabalhada de modo responsável, essa condição pode contribuir para responder à exigência do que mencionávamos acima, isto é, de apresentá-las como parte integrante da História do Teatro.

Quem segue nessa direção nota sistematicamente a surpresa dos alunos, que, quando têm alguma ideia do que sejam esses gêneros, os relacionam a uma vaga memória de infância ou a algo abstrato. A visão de espetáculos de Teatro de Figuras, nesta perspectiva, se dá juntamente com informações históricas que façam compreender, ao longo da história, o caminho para chegar ao resultado atual: destacam-se as mudanças na concepção da dramaturgia e, sobretudo, do personagem. Pode-se partir da análise de textos que não constroem mais o personagem do modo tradicional, ler Beckett ou Pirandello como articulações-chave desses deslocamentos; ver *Einstein on the beach* para compreender o que significa a relação entre os sinais visuais e sonoros da escrita cênica, propor o Teatro de Sombras contemporâneo como demonstração da multiplicidade das relações entre ator e personagem e do valor dramatúrgico dos dispositivos cênicos, e assim por diante. A pesquisa em Teatro de Figuras, como fenômeno complexo, que recoloca sempre em jogo as relações entre os coeficientes cênicos, pode ser também um ótimo exercício para treinar o olhar crítico²⁶.

E, se quisermos ver o lado positivo, podemos também considerar que a exígua tradição historiográfica, no fundo, torna o âmbito de pesquisa menos enrijecido por estereótipos e por categorias fossilizadoras: uma ocasião para examinar novos paradigmas estéticos e críticos.

Um olhar móvel: o início do século XX

Um momento que deve ser visto isoladamente no nosso dis-

²⁶ Sobre esse motivo, ver a minha introdução ao belo volume de Fabrizio Montecchi, *Más allá de la pantalla* (no prelo, Buenos Aires: Unsam) (primeira ed. *Jenseits der Leinwand / Beyond the Screen*, Schwäbisch Gmünd: Einhorn Verlag, 2015).



La Marche à l'Etoile, silhueta de zinco, França pós 1890, Pádua: Museo del Precinema – Collezione Minici Zotti.

curso é aquele que definimos como o “elo” entre tradição e contemporaneidade. O grande laboratório representado pelas artes do fim do século XIX e início do XX foi quem estabeleceu as premissas, não somente artísticas, mas também histórico-críticas, estéticas e hermenêuticas para os nossos estudos atuais. As formulações teóricas dos grandes reformadores da “concepção” da Marionete (Maeterlinck e Craig, para citar dois nomes inesquecíveis, mas poderíamos mencionar tantos outros) representam a passagem através da qual despontam todas as propostas das Vanguardas. Sabemos que este tema é amplo e complexo demais para ser sintetizado; mas basta pensar no problema posto pela fratura criada entre atores animadores e bonequeiros tradicionais e os projetos (ou as utopias) – frequentemente elitistas – dos artistas das Vanguardas históricas. Dentro dessa complexidade, gostaríamos de destacar um aspecto, ou seja, o deslocamento de olhar na leitura dessas “figuras”. Nessa perspectiva, cito um artista ao qual me dedico há muito tempo: Rainer Maria Rilke, cuja atividade teatral ainda permanece muito pouco conhecida²⁷.

Creio que Rilke é um ótimo exemplo para introduzir os elementos que considero importantes nas possíveis (certamente

não exclusivas) metodologias a adotar. Não por acaso, nos meus cursos universitários trabalho frequentemente com a sua poética para adentrar o mundo das figuras da cena contemporânea com os alunos. Em minha opinião, visto pelos olhos de hoje, Rilke já entende a Marionete com todo o potencial que reconhecemos nela atualmente; mas, ao mesmo tempo, é testemunha exemplar da riqueza e das mudanças de sua época. Sintetizando os elementos que se delinham a partir de sua reflexão, um aspecto fundamental é o olhar “móvel”, osmótico de Rilke como artista, crítico e teórico, que passa, sem rupturas, do território das artes figurativas ao teatral, da poesia à cena, do ator à marionete.

Seguir esse olhar ilumina a capacidade de perceber, nas várias expressões e linguagens da arte, indicações preciosas que remetem ao mundo da Marionete. É inevitável partir das observações de Rilke sobre Maeterlinck e do destaque dado ao fato de o dramaturgo belga definir seus textos “dramas para Marionete”, embora sejam previstos intérpretes em carne e osso (abrindo caminho para todos os novos modos de conceber a ação dramática e os personagens); ou, então, da relevância da tipologia das presenças cênicas: objetos, ruídos, clarões, sombras, qualquer forma existente no tempo e no espaço da cena possui estatuto de personagem. Isso corresponde exatamente à concepção do próprio Rilke. Mas o poeta alemão vai além: pensemos nas passagens de seus escritos sobre arte, nos quais

²⁷ Para todas as indicações que seguem, remeto a: GRAZIOLI, C. “Les acteurs sans visage dans la critique d’art de Rainer Maria Rilke”. In: *Puck. La marionnette et les autres arts. Le point critique*, n. 17, 2010, p. 15-24; Id., “Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l’altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer”. In: GUIDICELLI, C. (org.), *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Actes du Colloque, Charleville-Mézières 15-17 mars 2012. Paris: Ed. L’Entretemps, 2013, p. 153-172; Id., “Un lento divenir paesaggio del mondo. Il corpo-paesaggio e la scena negli scritti di Rainer Maria Rilke”. In: *La scena inospitale. Genere, natura polis*, organizado por Chemotti, S. *Atti del convegno 21-25 ottobre 2013*, Padova: Il Poligrafo, 2014, p. 71-100. Id., *Paysage avec Marionnettes : Rainer Maria Rilke et la scène*. In: *La scène philosophique du théâtre de marionnettes*, org. por H. Beauchamp et al. Paris: L’Entretemps, 2016 [no prelo]. Uma monografia minha sobre Rilke e o teatro está sendo preparada.

é sempre presente a sua experiência da cena (a atmosfera liga as figuras dos quadros, assim como o espaço da cena liga as figuras dramáticas, as árvores são vistas como personagens), ou na atenção dada ao tema do “relacionamento”; e, em especial, pensemos numa passagem iluminadora do magnífico escrito sobre Rodin, no qual, num contexto de aproximação entre a arte de Eleonora Duse e a arte do escultor, Rilke fala da possibilidade de um fragmento expressar o todo, o inteiro: o artista é capaz de criar um mundo a partir do minúsculo fragmento de uma coisa e, em sua obra, “[...] há mãos, pequenas mãos autônomas, que, sem pertencer a um corpo, têm vida”²⁸. Ou seja, deve ser levada em conta a relação com a “alma das coisas”. A expressão “teatro de animação”, na bela declinação brasileira, “teatro de formas animadas”, deveria, então, ser entendida no sentido dessas poéticas: para Rilke, as “coisas” têm alma, mas somente o olhar e o movimento afetivo de quem com elas se relaciona é capaz de lhes dar vida. São muitas as passagens do poeta em que este conceito é presente; o movimento do titeriteiro não é meramente mecânico, mas uma relação afetiva. Um exemplo disto é o ensaio *Puppen*, de 1914, em que Rilke sempre volta às relações que o menino instaura com bonecas, bonecos e objetos. É importante ressaltar que, para Rilke, estes temas não são *somente* imagens metafóricas e evocativas, mas temas que encontram suas raízes na experiência direta da cena e do teatro, transfigurada em poesia.

Em anos já distantes, conduzi uma análise da figura da Marionete no teatro alemão do início do século XX, partindo do ponto de vista da valência simbólica, emblemática da Figura como portadora de uma concepção de teatro. Logo me dei conta de que era necessário analisá-la, tentando inseri-la na cultura viva da história desses gêneros. As figuras pertencentes à família das Marionetes, que aparecem em Trakl, Rilke e Kokoschka, não podem

²⁸ RILKE, R. M. *Rodin*. Trad. italiana de C. Groff, posfácio de E. Potthof. Milão: SE, 1985, p. 33-34; ed. orig. *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Frankfurt am Main, Insel, 1955-1966, 12 vol., IX, p. 135-201: p. 164.

ser vistas somente de uma perspectiva literária ou como metáforas. Certamente, não devemos forçá-las a entrar em nossa perspectiva, mas proceder por hipóteses de trabalho e verificar se esses artistas possuíam uma experiência material do teatro nesses territórios. Na época, surpreendeu-me constatar que, em grande parte dos casos, não se dá valor à difusão de uma “cultura das marionetes” baseada na práxis. Sabemos, porém, que boa parte dos artistas de referência para a renovação da cena como um todo conhecia os teatrinhos de marionetes, bonecos, sombras²⁹. O que queremos dizer é que remeter tudo a “paradigmas”, metáforas e a (míticos) modelos pode se revelar reduutivo.

Mas o olhar aberto e entrecruzado que os críticos-poetas como Rilke nos ensinam pode ser aplicado à pesquisa dos séculos passados? À parte em críticas revolucionárias excepcionais para casos muito singulares, creio que deva ser usado com muita cautela, e, em particular, creio que essa visão pode ser aplicada com êxitos convincentes exatamente a partir do elo de época citado, validada por testemunhos dos próprios protagonistas daquele importante momento.

Passarelas: pensar e estudar as Figuras da cena contemporânea
Passerelles era o título de um editorial de Brunella Eruli no se-



Gino Gori, Capa do fascículo
Il Pulcinella turco (Karagoz),
 1912, extraído de “Noi e il
 mondo”, junho, 1912.

²⁹ Basta pensar em alguns nomes (muito pouco estudados) do teatro italiano do início do século XX, como Gino Gori ou Massimo Bontempelli.

gundo número da revista *Puck*, de 1989, *La marionnette et les arts plastiques*. Proceder atravessando confins parece-me um elemento essencial da pesquisa sobre Figuras em âmbito contemporâneo: fazê-lo através de pontes sutis, fortalezas de sua precariedade e relatividade, sem construir pontes maciças que pretendam estabelecer relações indiscutíveis.

Os objetos de estudo tirados da cena contemporânea revelam-se heterogêneos; os parâmetros de referência mais frequentemente utilizados para a análise das artes contemporâneas são múltiplos, e os saberes do presente põem-se diante de outra paisagem; estão à disposição instrumentos provenientes de outras disciplinas, categorias estéticas diferentes, que hoje se afirmaram (liquidez, permanência, mistura), particularmente oportunas para pensar as Figuras. Filosofia e Estética, Neurociências e Antropologia são cada vez mais chamadas em causa pela reflexão crítica teatral³⁰. Prova disso é o interessante projeto de pesquisa em torno das “filosofias da Marionete”, conduzido por um grupo de jovens pesquisadores em Filosofia que colaboram com o IIM³¹.

Se hoje esses “empréstimos” são naturais não somente no teatro como também nas artes em geral, são particularmente adequados ao caso das Figuras, devido à sua natureza “heterogênea”. A prova mais evidente dessa heterogeneidade é a própria peculiaridade de seus atores.

Embora seja difícil arriscar hipóteses para tentar explicar a falta de abertura e, em certo momento, os obstáculos postos pela História do Teatro aos atores de madeira, além dos preconceitos relativos aos ditos gêneros menores, parece claro que parte da “culpa” pode ser atribuída ao fato de não se considerar a figura como

³⁰ Pensemos nas sugestões que podem surgir de reflexões de pensadores como Hans Belting (sobre a relação entre presença e ausência na imagem e na imagem como lugar privilegiado do corpo – e do humano – in *Antropologia delle immagini*), ou como Didi Hubermann, Deleuze e sua aceção de “Figurativo”.

³¹ Responsáveis: Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; ver <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/>

parte integrante do ator (ou seja: não considerar o titeriteiro-bonequeiro-sombrista um verdadeiro ator). É inevitável relembrar a amiga e colega Brunella Eruli, que partia exatamente desse ponto em suas primeiras intervenções (em torno de 1980), chamando a atenção para as relações entre ator e figura, e propondo o que na época parecia provocativo: o ator, com a sua humanidade, como eixo central de toda reflexão sobre a Marionete³².

Este horizonte se delineia a partir do momento em que a cena dos registros e dos atores interpela a marionete e seus recursos. E talvez não seja por acaso que o primeiro número desta importante revista seja dedicado ao ator³³.

Mas podemos nos perguntar: atualmente, quem “faz” a História do Teatro? Apesar de óbvio, é importante lembrar que, no caso do teatro contemporâneo, o estudioso tem um objeto de estudo vivo. Do ponto de vista da análise, portanto, aproxima-se do crítico. Pouco tempo é dedicado a pensar as relações que podem ser instauradas entre estudiosos e críticos, que têm posições e finalidades diversas: os dois territórios podem aprender a estabelecer relações profícuas, desde que bem conscientes das diferenças³⁴. Mas, no panorama contemporâneo, podemos dizer que inclusive os artistas contribuem para registrar sua história (além da atividade de escrita, é cada vez mais comum companhias criarem arquivos e catalogarem o próprio trabalho, beneficiando muito os estudiosos, e não só estes).

³² Já naquela época, Brunella reconhecia o interesse de ver sob esta ótica não só os atores de Kantor, como também os bailarinos de Pina Bausch, por exemplo, ou os personagens de Tardieu. Para facilitar a síntese, remeto à minha homenagem em “*Une histoire d’amour*”: la rivista “Puck” e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli. In: BRUNETTI, S.; PASQUALICCHIO, N. (org.). *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, cit., p. 119-135. O Centro de documentação do IIM adquiriu a doação do Fondo Eruli; decidiu conservar um *corpus* de volumes constituídos por materiais aparentemente heterogêneos: os fios que os unem revelam conexões férteis que alimentavam o pensamento da estudiosa.

³³ *Móin-Móin* n° 1 – *O ator no teatro de formas animadas*, 2005.

³⁴ Diversamente de outros países, na Itália ainda é raro que artistas sejam também docentes universitários.

São ainda escassos os projetos que aproximam historiadores do teatro e artistas. Se, de um lado, há certa resistência por parte dos estudiosos, de outro, pode-se compreender por que, pois colocar uma obra contemporânea, em que a vida ainda pulsa – inclusive de imperfeições –, numa diretriz da História do Teatro (ou da História em geral) implica compreensíveis incertezas, pois sabemos que é necessária certa distância temporal para que a historicização seja mais objetiva. Apesar disso, o percurso deve ser feito e pode se revelar fecundo para ambas as partes³⁵.

Procuramos trazer à luz esses “pontos críticos”³⁶ não tanto para fazer a enésima acusação de uma ou de outra parte em questão, mas para chamar a atenção para a necessidade de encontrar pontos de equilíbrio; com consciência das diferenças, mas também dos pontos de tangência, encontrar um equilíbrio dinâmico entre a defesa da especificidade (sem que se torne uma trincheira) e o diálogo entre as linguagens – que significa também diálogo entre vários olhares: de estudiosos, de críticos, de espectadores e dos próprios artistas.

³⁵ Especificamente nesses territórios das “figuras”, gostaria de lembrar aqui, a título de exemplo, o meu diálogo recente com Fabrizio Montecchi (*Teatro Gioco Vita*), que nos levou a trabalhar juntos, confrontando proficuamente os recíprocos âmbitos profissionais: o acadêmico/didático e o da criação artística. Destaco também o projeto *in fieri* “Nuovo Teatro Made in Italy” (www.nuovoteatromadeinitaly.com), dedicado ao teatro italiano de experimentação, durante o qual foi fundamental a relação com artistas e companhias: embora por enquanto o Teatro de Figuras ainda seja pouco representado, outros artistas serão inseridos na continuação do projeto.

³⁶ Por motivos de espaço, não temos como falar aqui do fator representado pelos espectadores: somente acenamos para o problema constituído pela “separação” do público de acordo com os gêneros e o do papel do espectador na reconstrução de fenômenos do passado, fundamental para os estudos teatrais dos últimos anos.