

Ensino, metodologia e processo criativo da fireção em teatro de bonecos

Anna Ivanova

St. Petersburg Theater Arts Academy (São Petersburgo/Rússia)

Tradução: Márcia Lewis e Michelle Tse¹

Transcrição: Caê Beck²



Figura 1 - Anna Ivanova e Irina Niculescu. Conferência: *A formação do encenador, pedagogia e metodologia*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

¹ Traduzca.com

² Graduando em Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019157>

Resumo: O presente artigo registra a fala da diretora, pesquisadora e professora Anna Ivanova na conferência *A formação do encenador, pedagogia e metodologia*, durante o evento 3º PRO-VOCACÃO - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro de Animação. Anna conta sua trajetória como docente na Rússia e na Finlândia, a realidade do teatro de bonecos como mercado e a educação nesses países, narrando como encontrou sua metodologia de ensino e direção de teatro de bonecos.

Palavras-chave: Pedagogia. Metodologia. Processo criativo. Treinamento para direção. Fronteiras.

Abstract: The following article registers the director, researcher, and educator Anna Ivanova's speech at the conference *Stage director training, training philosophy and methodology*, during the event 3rd PRO-VOCATION - Third International Conference in the Arts of Puppetry. Anna tells her journey as teacher in Russia and Finland, the reality of puppetry as an industry and as education in these countries and how did she find her teaching and directing methodology in puppetry.

Keywords: Pedagogy. Methodology. Creative process. Stage director training. Borders.

Boa tarde, senhoras e senhores. Primeiramente, eu gostaria de agradecer a todos os organizadores deste lindo evento por terem feito isso acontecer, à Irina [Niculescu], à alguns de vocês que estão em outro lugar ³ (mas que com certeza estão aí), e às pessoas que estiveram envolvidas no processo. Muito obrigada. Eu também gostaria de agradecer às pessoas atrás das janelas⁴, que ajudam a entendermos melhor uns aos outros. Eu invejo vocês que falam português e francês, porque assim vocês tem uma melhor ideia da minha apresentação do que aqueles que me escutam falando inglês porque meu inglês é pior do que a tradução. E muito obrigada por

³ Referindo-se aos internautas que acompanhavam a transmissão online do evento. (N.E)

⁴ Aqui Anna refere-se aos tradutores que estavam dentro de suas cabines de tradução simultânea, atrás de "janelas". (N.E)

aceitarem não ter algo escrito aqui porque eu vou improvisar. Eu vou tentar falar o mais devagar que eu conseguir e se não funcionar, peçam para eu falar com mais calma, por favor.

Meu nome é Anna, eu sou russa e estou muito feliz que não sou a única russa, pois em alguns dias vocês terão uma apresentação da minha colega Elmira Kurilenko, que veio da Sibéria, do *Theater Institute*. Estou muito feliz que Elmira está aqui porque na verdade ela tem trabalhado no *Theater Institute* por um longo tempo e ainda trabalha na Rússia. Eu me graduei no Departamento de Estudos de Teatro - mesmo que eu hoje seja uma diretora (eu me considero uma diretora de teatro de marionetes, educadora e pesquisadora) -, que é um curso muito bonito e muito sério com a duração de cinco anos. Eu aprendi a escrever sobre teatro, a pesquisar sobre teatro, sobre diferentes aspectos e, depois da graduação, eu fiz a minha tese em teoria do teatro de bonecos no mesmo lugar. Para mim, escolher o teatro de bonecos como campo de exploração não foi exatamente uma escolha livre. Eu tive interesse em trabalhar algo mais inusitado na década de 90, na Rússia, porque era *Perestroika*. Nada estava muito articulado, então o teatro de bonecos tinha uma perspectiva teórica muito boa, e eu comecei a estudar o teatro de bonecos. Todas as coisas que aconteceram na época eram descobertas de estudantes do meu departamento. Então, eu fui para jornada teórica e foi muito rico, muito inspirador, de certa forma abriu a minha mente para o que o teatro realmente poderia ser e não estava sendo naquele momento. Eu demorei uns cinco anos, mais ou menos, para encontrar um teatro de marionetes interessante e vivo. Então, depois da graduação, eu fui eleita para ser chefe no Departamento de Teatro de Marionetes. Eu tinha 28 anos, era bem jovem, e o Departamento de Teatro de Marionetes na Rússia tem em média 200 estudantes e 60 professores. Eu era mulher, eu era jovem, e eu era teórica, então tudo sobre mim estava errado. Foi um ótimo e enorme desafio.

Só para dar uma ideia de como a educação de Teatro de Marionetes é construída na Rússia (é completamente diferente, mesmo

que pareça que a gente quer dizer as mesmas coisas por “educação”, nós temos ideias muito diferentes em mente sobre o que educação é e pode ser). Temos quatro especialidades: diretor de teatro de bonecos (5 anos), performer de teatro de bonecos ou animador (4 ou 5 anos, dependendo do programa), designer de palco e marionetes (5 anos), construtor de marionetes (4 ou 5 anos). Essas pessoas estudam no mesmo andar no *Saint Petersburg Theater Arts Academy*. Eles se conhecem, eles se tornam amigos, mas fazer esse currículo funcionar junto é um grande desafio para os professores, pois todos os currículos são feitos separados, então não faz parte do plano estudar desde o primeiro até o último ano criando peças. Se isso acontece é por causa dos alunos e não porque é pensado assim. Então eu não curti muito a minha experiência russa até eu sair da Rússia, como geralmente acontece com os seres humanos. Era muito restrito, muito controlado, muito oficial, muito acadêmico, nós tínhamos todos os possíveis chefes (Ministério da Educação e Ministério da Cultura, que também controlava a educação) em cima. Mas o que eu realmente não gostava e que na verdade era uma grande coisa, é que nós tínhamos reuniões regulares para discutir e debater sobre coisas. Todo curso é conduzido por um mestre, então tem um pedagogo ou professor responsável que faz o currículo funcionar (que convida pessoas para ensinar palco, voz, dança ou coreografia, entre outras coisas). É o mestre do grupo que decide e convida pessoas das escolas, de diferentes departamentos, para trabalharem juntos e ensinar os alunos. Cada grupo apresenta seu trabalho a outros professores pelo menos duas vezes ao ano e há uma grande discussão, quando as pessoas brigam e falam “mas não é o que está escrito no currículo, veja. Não está escrito, por que eles estão mostrando coisas tão maravilhosas? Não é pra fazer agora, é pra fazer daqui a meio ano!”. Essas reuniões eram longas, às vezes chatas, às vezes sem sentido algum. Era como se as pessoas falassem idiomas diferentes, embora falassem em uma só língua. Mas quando eu me mudei para a Finlândia, não tendo ninguém com quem conversar sobre o que estávamos fazendo então, foi muito

deprimente porque quando você tem uma coletiva de professores para discutir o que você está fazendo e qual é o propósito do ensino, deveria ser uma grande chance, na verdade, para definir e defender a sua forma de pensar e de ver e declarar a diferença entre o que vocês têm feito, comparando com o professor que ensina a mesma disciplina para um outro grupo.

Então, em 2001, eu fui convidada pelo meu colega na Finlândia para me mudar para lá, para que eu pudesse começar uma nova escola. Se você conseguir imaginar as duas coisas mais opostas possíveis, como norte e sul, é realmente a Finlândia e a Rússia, em termos de sabedoria e experiência de teatro de marionetes. Porque na Finlândia não havia nenhum tipo de tradição em teatro de bonecos e no seu ensino, e na Rússia todo mundo que se gradua na escola tem a chance de ser imediatamente empregado por uma companhia profissional. Na Rússia, naquela época, havia mais de 2 mil teatros em nível nacional, profissionais e mantidos pelo Estado. Em cada cidade com mais de 300 habitantes, existia um teatro com todas as especialidades requeridas: diretor, performer e construtor, então todo mundo tinha a chance de ter um emprego se quisesse. Na Finlândia não havia nenhum tipo de tradição, pelo menos não havia uma tradição tão forte e duradoura em teatro de bonecos, não havia nenhuma tradição nacional como *Punch and Judy*, *Pulchinella* ou *Mamulengo* (o que vimos ontem, inclusive, foi realmente muito lindo⁵) e nenhuma tradição em termos de ensino, só três teatros de estrutura familiar. Teatro e companhia são a mesma coisa na Rússia, quando digo 200, quero dizer companhias e teatros. Significa que eles têm prédios, eles têm equipes, eles têm salários, uma pensão segura. Isso não acontece exatamente quando você sai da escola, mas em 10 anos isso é assim. Então, na Finlândia, todos estes teatros e companhias (também os “dois em um”) foram estabelecidos na década de 70, talvez 80, e na maioria dos casos eram com estrutura

⁵ Referindo-se ao espetáculo *O romance do vaqueiro Benedito*, do grupo *Mamulengo Presepada*, de Brasília, apresentado na programação do 3º PRO-VOCAÇÃO. (N.E)

familiar, portanto essas pessoas que estavam trabalhando lá por anos (de 5 a 7 pessoas, na companhia toda) não estavam interessados em empregar graduados e substituir os membros da família ou pessoas que trabalhavam lá há muito tempo.

Como uma professora russa muito cética, quando eu vim para a Finlândia eu anunciei direto que em alguns anos nós teríamos um problema, porque eu recebi a proposta de pegar 16 alunos cada dois anos para uma educação de quatro anos. Felizmente, ao lado da Academia de Artes Cênicas, a próxima porta é o escritório de desempregados. Então eles vão direto da escola para a sala dos desempregados, porque não tinha nenhuma chance de serem empregados oficialmente. Todos os ganhos, todos os subsídios que eles poderiam ganhar, eles tinham das mesmas fontes, das mesmas fundações. Mas isso não é o pior, a pior coisa é que nós éramos só dois professores. Então 16 estudantes de cada período, do primeiro e do terceiro, segundo e quarto anos, e só dois professores. Claro que tinham outros professores, como professores de movimento, e alguns professores de disciplinas poderiam ser convidados porque também tínhamos um orçamento independente, mas todas as disciplinas especiais, como manipulação ou construção ou direção, nós tínhamos que ensinar nós mesmos. Dentro dos 14 anos que eu trabalhei na Finlândia, esse curso fechou por causa da razão que eu falei antes, porque ninguém podia lidar com educação profissional num país com 5 milhões de pessoas e 16 bonequeiros graduados a cada dois anos.

Hoje o curso de teatro de bonecos está oficialmente fechado. Mas, tendo tido um problema em estar satisfeita com o que estávamos fazendo, nós tivemos que criar nossa própria abordagem. Felizmente ou infelizmente, eu nunca fui atrás de um treinamento profissional como *performer* ou como diretora. O que eu estava ensinando na Rússia era História do Teatro de Bonecos, mas porque eu era uma recém-graduada quando eu comecei a dar aulas, eu tinha uma experiência muito forte no que era ser um professor interessante e o que não era. E eu era muito próxima de idade aos

meus alunos. Então eu decidi que nenhum desses alunos jovens na minha frente estavam seriamente interessados em aprender que em 1662, em Londres, teve a primeira menção ao espetáculo *Punch and Judy*. Então, [informações como] qual era o ano, qual era o nome da pessoa, a quantidade de apresentações feitas, ninguém queria realmente saber esses detalhes. Assim, eu coloquei uma tarefa para mim mesma de apenas inspirá-los, principalmente porque não haviam tantas produções de teatro de bonecos interessantes. Durante meus cursos teóricos, nós tínhamos grandes seminários. Desde então eu sei que para qualquer professor o melhor interlocutor é o aluno, porque o aluno é aquele em cuja frente você não tem medo de mostrar que você não sabe alguma coisa. Se algo não está claro para você, você pode ir ao aluno e dizer “vamos falar sobre isso, vamos discutir isso, vamos desvendar como isso funciona”. Eu tinha uma grande coleção de livros e vídeos, eu comecei a colecionar desde aquela época, e em cada lição eu trazia uma apresentação de vídeo que não estava disponível na Rússia, na época, e só assistíamos juntos e falávamos sobre ele. Sobre o que funcionava e o que não funcionava, sobre o que é contemporâneo, o que nos toca, o que não nos toca, por que isso acontece e o que nós realmente podemos sonhar em fazer e que teatro nós gostaríamos de fazer. Eu não tinha nenhuma abordagem para as disciplinas práticas, então eu tinha que fazer através de sonhos. Eu ainda sou muito amiga daquele primeiro grupo de alunos na Rússia, mas quando eu fui para a Finlândia já era uma escala completamente diferente do mesmo campo. Porque ninguém que estava lá ia ensinar direção, ou outra coisa. Meu colega estava mais focado em ensinar manipulação e construção, então através desses cursos teóricos nós começamos a montar um novo programa. Nós tínhamos orçamento independente, e eu tinha uma missão muito séria de conhecer todas as pessoas que eu amava da minha profissão, portanto nós decidimos que cada ano nós teríamos dois ou quatro *workshops* com grandes mestres do mundo. Através desse programa nós poderíamos convidar qualquer um que você pudesse imaginar. Era a nossa educação também,

porque nós estávamos lá presentes, sentados, observando, e às vezes participando dos *workshops* de Fabrizio Montecchi, Rene Baker e muitas outras pessoas. Eu descobri que a educação precisa servir ao teatro real. Na Rússia isso é muito claro, que, ao se graduar na escola o aluno precisa ter habilidades, para poder servir e atingir as expectativas de diretores, do público e deste mesmo teatro onde ele será empregado depois da graduação. Ele precisa saber como manipular certos tipos de bonecos, se ele é um diretor ele precisa estar apto a dirigir uma peça que seja bem aceita pelo público e assim por diante. Mas na Finlândia não foi possível educar as pessoas para que executassem o mesmo teatro, para pensarem da mesma forma porque não haviam companhias onde elas pudessem fazer isso. Na Rússia, era importante fazer o mesmo tipo “universal” de bonecos, na Finlândia, você tinha que criar programas onde cada um saísse da escola como artista individual, completamente diferente de todos os outros, pois, caso contrário, eles não conseguiriam competir. Porque ninguém quer ver, por exemplo, dezesseis *Petruskas* a cada dois anos! Não era tecnológico. Quando vão ao teatro, provavelmente a cada apresentação eles irão querer ver um novo boneco que você vai ter que conseguir manipular, então foi realmente reconsiderar todos os critérios que eu tinha tido antes. Nós, além de conduzir esses *workshops* que fizemos, decidimos que depois de cada mestre ir embora nós dávamos aos alunos mais uma semana para interpretar o que eles aprenderam com esse professor. São como aulas individuais. Nós estávamos sendo mentores para eles, dando suporte para as ambições individuais deles, interpretando habilidades e sabedoria que eles tinham adquirido. Isso poderia ser chamado de “educação baseada em oficinas” ou “educação baseada em projetos”. Porque, nessas oficinas, nós criamos os programas, era eu e Ari Ahlholm, meu colega. Nós dávamos para eles as tarefas e um tempo limite, podendo dar-lhes também limitações em termos de tecnologia. Podíamos pedir que explorassem bonecos de mesa, ou bonecos de tamanho humano... estávamos dando essa mentoria individual para os projetos. Dentro de cinco anos, essa

se tornou uma escola bem interessante. Os alunos podiam fazer o que eles quisessem, pelo menos eles tinham liberdade o suficiente para expressarem a si mesmos e nós começamos a viajar a todos os festivais internacionais de bonecos.

Em 2009, uma senhora da Polônia, chamada Beata Pejcz (ela não está mais neste mundo) me pediu para que eu fosse à Polônia para dirigir um programa para seus alunos. Eu fiquei completamente chocada porque eu disse diretamente a ela: “Eu não sou uma diretora” e ela disse: “Como assim? Eu acompanho seus alunos há 5 ou 7 anos e você os ensina direção”. [Respondi] “Não é ensino de direção, eu ensino um pensamento conceitual sobre teatro de bonecos”. Ela disse: “Seja lá como você a chama, mas você pode vir com a sua ‘abordagem’ para a Polônia? E fazer alguma coisa com os meus alunos?” Então, assim eu fiz e fui fazer a minha primeira apresentação, sem saber o que eu estava fazendo, dirigindo uma produção, e acabou sendo uma peça muito legal, eu gostei muito. Enquanto estava dirigindo eu não conseguia entender por que todos os diretores estavam reclamando da vida e de dificuldades durante o processo, porque foi tão fácil, foi tão divertido! Meia hora antes da estreia, eu abri a porta, vi o público e desmaiei. Realmente, é sobre conhecer o público, não é sobre se divertir durante a experiência laboratorial e as explorações. Desde então eu já fiz umas 20 peças nesses 10 anos, em Rússia, Estônia, Polônia, Lituânia, Itália. Eu continuo ensinando, embora eu tenha me tornado desempregada (ou seja, *freelancer*) na idade de 50 anos. Considerei isso como um novo desafio e comecei a criar as minhas próprias *masterclasses* e oficinas, e tenho lecionado em diferentes países com muito prazer. Eu gosto de ensinar amadores tanto quanto gosto de compartilhar as minhas experiências com profissionais, porque é, na verdade, um aprendizado mútuo, não é apenas ensinar e dar algo. Então, em um ponto, eu comecei a me questionar sobre o que estava fazendo quando estava ensinando teoria, o que significa ensinar direção e tudo o que foi mencionado, por exemplo, ontem. E também hoje de manhã, essas especificidades do teatro de bonecos, o que teatro

de bonecos é e essas provocações prévias, esses encontros, o que é o boneco, o que é o teatro de bonecos e o que é a nossa metodologia ou os métodos. Eu me dei conta de que há uma grande diferença entre o que o Marek [Waszkiel] nos mostrou ontem e o que nós ensinamos no curso de História do Teatro de Bonecos.

Em um momento, por que há tantos tipos diferentes de bonecos na história? Na ópera as pessoas cantam, provavelmente em diferentes figurinos, no balé eles dançam, em dança contemporânea eles também dançam, no teatro físico contemporâneo eles também dançam, se expressam através dos movimentos, o instrumento é o mesmo. Outros exemplos podem ser dados, mas em teatro de bonecos há uma grande diferença entre os diferentes tipos de bonecos e eu não podia evitar essa pergunta: por que alguns têm cordas, alguns estão na sua mão, alguns estão na sua frente, alguns estão à sua volta...? É uma pergunta gigante que nós chamamos de tecnológica, mas eu acredito que não há tecnologia no teatro de bonecos porque essa forma de arte é tão antiga e tão única que foi criado no momento em que não havia separação entre tecnologia e estética. Quando nós decoramos os nossos pratos ou toalhas de mesa, hoje, nós as decoramos para que elas pareçam bonitas. Mas sabemos que não tinham figurinos apenas para que parecessem bonitos: eram para proteção e só algumas partes do figurino foram desenhadas, só as partes das bordas, das mangas ou o colarinho, algo que esteja entre o seu corpo e o figurino. A mesma coisa com as toalhas de mesa, a mesma coisa com o prato. Mesma coisa com a construção de casas. Tudo era construído não acidentalmente, tudo era construído por causa das crenças e não só pelo fato de serem bonitas, mas úteis praticamente. Todas essas coisas criadas foram necessárias. E, fazendo a minha pesquisa sobre a história e teoria do teatro de bonecos (tudo que estou falando pode e vai ser usado contra mim, estou pronta) eu tenho absoluta certeza de que toda essa construção de bonecos não era apenas pela tecnologia. Eles não tinham nenhum autor. Não sabemos, por exemplo, quem inventou o *Pulcinella*. Sabemos que o existe o autor de Guignol,

mas não sabemos quem inventou *Pulcinella*, *Punch*, *Petruska*, ou a marionete. Nós não sabemos quem os criou. Não foi a boa vontade do artista que decidiu “por que não fixar em cordas?”. Tem um grande diretor de teatro de bonecos que também é cineasta, Rezo Gabriadze, provavelmente alguns de vocês devem ter visto um de seus espetáculos chamado *Stalingrad* ou *Song of Volga*, sobre a 2ª Guerra Mundial, e quando eu perguntei a ele: “Como você acha que a marionete foi inventada?”, ele disse: “Se você olha para algo, a primeira coisa que vem à sua mente é colocá-lo em cordas”. É uma explicação muito bonita e artística mas não é verdade, porque é a mesma coisa que dizer que quando você vê algo você faz uma luva disso.

Ao pesquisar sobre essa história do teatro de bonecos eu aceitei a teoria de que os bonecos vem de rituais. Gosto desta [teoria] mais do que a teoria de que a origem dos bonecos é a do brinquedo infantil. Antes da construção, há uma figura, um pequeno objeto que é apenas uma pequena escultura de um animal ou humano ou deus, seja o que for, que se torna um boneco mais tarde. Normalmente, da minha perspectiva, as pessoas colocam essas personagens, essas esculturas no limite. Eu comecei a pensar que, se os bonecos estão no limite, então eles precisam ser necessários lá. Se eu coloco algo em algum lugar é porque eu preciso dele ali. Comecei a considerar os bonecos como guardiões das fronteiras. Se nós formos para o conceito ritualístico do teatro de bonecos, nós nos damos conta de que os bonecos são mensageiros de uma outra realidade na qual o ser humano não pode ir. Provavelmente eu não possa ir lá porque sou uma mulher, porque tenho uma menstruação nessa época do mês, porque estou doente, porque sou uma noiva e vou estar casada logo, ou porque sou um garoto muito jovem ou outra coisa. Mas eu preciso de alguma coisa dessa outra realidade, eu preciso de permissão, ou de confirmação, ou de aprovação, eu preciso me comunicar com aquele outro espaço. Podemos chamá-lo de “espaço do desconhecido” ou “espaço da morte”. Minha definição preferida dessa outra realidade é “o espaço do inexperenciado”.

Todos nós temos diferentes crenças religiosas. Para alguns de nós, deus está lá em cima, para outros talvez algo nos puxa de debaixo da terra... tem alguma coisa que nós sentimos mas não sabemos o que é. Todos nós temos coisas muito sérias em comum, ferimentos de nascença, e nós temos um conceito de morte. Isso é uma coisa que eu acho que o teatro de bonecos está lidando diretamente e isso é algo que eu tento explorar como diretora, é algo que eu tento inspirar aos meus alunos: pensar em uma especificidade do teatro de bonecos. Isso não significa que nós precisamos ser depressivos. Isso não significa que vai ser engraçado. Porque a morte na verdade nunca foi trágica, só o é agora que sabemos tanto. Nós começamos a questionar tudo, mas antes o teatro de bonecos tradicional era uma coisa tão linda porque não foi inventado pelo ser humano mas foi inventado pela tradição e a tradição é uma grande cultura de respostas. Se você tem dúvidas, pergunte àqueles que não estão mais aqui. Eles sabem mais porque eles sabem algo que você não experiência, mas que está bem aí. Estamos aqui, todos juntos, nessa realidade. Assim os bonecos podem atravessar essa fronteira facilmente. Claro, as formas tradicionais do teatro de bonecos dão suporte a essa ideia em todos os níveis, porque todos sabemos que o teatro de marionetes performa enredos que não são executados por bonecos de luva. Bonecos de luva apresentaram tragicomédias que não são executados por marionetes, com algumas poucas exceções. Nós sabemos que *Nativity Show*, *Crèche* na França, ou na Itália *Presépio*, ou *Vertep* na Rússia, ou *Yassle* ou *Szopka* na Polônia, é uma apresentação com uma caixa de natal. Eles também apresentaram textos e tramas que não eram performados em outro sistema tecnológico. Era o teatro, puramente. Pelo meu ponto de vista, essas formas tradicionais (o teatro de respostas) nos dão uma compreensão muito clara sobre como o trajeto foi construído, onde é o lugar do ser humano e como esse mundo é guardado, ou manipulado, e como isso funciona. Isso é parte do que nós precisamos saber, manter, desenvolver, preservar. Mas há uma outra coisa: em algum ponto eu acho que nós sentimos que nem tudo o que você

sabe sobre seres humanos e sobre o mundo deles pode ser expresso por essas formas tradicionais. Seria muito lindo se nós tivéssemos, todos juntos, uma experiência comum de espectadores. Depois da apresentação do Marek, todos esses bonecos, na verdade, nos mostram que a fronteira entre o conhecido e o desconhecido, e a experiência e a não-experiência estão cada vez mais próximos dos seres humanos. Não é mais vertical, não é mais sobre marionetista e marionete, ou sobre Punchman e Punch. É sobre mim e algo que está dentro de mim, ou muito próximo de mim. Os bonecos mudam essa dimensão, da vertical para a horizontal. E se, antes, nós podíamos facilmente dizer que o teatro de bonecos era um teatro de relacionamento vertical entre o ser humano e outra coisa ou outra pessoa acima ou abaixo, no teatro contemporâneo (o teatro que nos interessa hoje) também é possível termos um relacionamento horizontal que antes era assunto do teatro dramático. Se é sobre mim e outra pessoa, é drama, é relações sociais: eu e meu vizinho, eu e minha esposa, eu e o fantasma do meu pai. Mas nesse teatro que estamos experienciando agora tudo é tão frágil e tão novo e tudo depende tanto da gente que todas essas perguntas e todas essas explorações nos colocam num papel que não era exigido do marionetista. Cabe a nós agora decidirmos, cabe a nós agora construirmos. E, claro, seria muito estúpido não mudar, não utilizar esta chance. Então eu acho que essa criatividade na criação de novos bonecos, na exploração de novos materiais, é uma grande oportunidade para professores, para alunos, para bonequeiros profissionais chegarem nesse campo desconhecido e tentar achar uma forma, imagens expressivas e fortes, para pelo menos achar essa pergunta. Porque se compararmos à cultura tradicional, para mim, o teatro contemporâneo é um teatro de perguntas bem desconfortáveis, não é teatro de respostas confortáveis, essas são para bonecos tradicionais. E um teatro que traz perguntas muito desconfortáveis... não sabemos gerenciar isso. Mas tudo bem, porque é sobre isso que é a arte, precisamos encontrar mesmo assim, apesar de tudo.

Esse é o tipo de coisas que eu compartilho com meus alunos e com atores e, às vezes, começamos uma jornada. Normalmente, mesmo quando eu vou apenas para dirigir um espetáculo, ou se vou a uma oficina de 5 dias, todas as manhãs nós assistimos vídeos e discutimos coisas em nível teórico. Quando tento colocar pilares fundamentais da minha forma de pensar ou da minha educação, eu descubro que há coisas básicas onde nós podemos nos apoiar, uma é a teoria (leitura, escrita, formulação e assistir também fazem parte dessa exploração teórica) e a outra é a análise de textos. Eu tenho um professor que não sabe que é meu professor. Ontem vocês viram um pequeno trecho do seu show. Ele é um diretor de teatro de bonecos russo, bem conhecido na Rússia e nos países bálticos, mas não muito conhecido no mundo inteiro profissional, seu nome é Alexei Leliavski. Eu o convidei uma vez para ensinar meus alunos e fiquei na porta escutando para ver se o seu inglês era bom o suficiente para que os meus alunos finlandeses entendessem. Eu não podia sair por uns dez dias dessa oficina. Ele quase não falava, ele só fazia perguntas, muito devagarinho, usava todo o tempo que precisasse para que eles pudessem entender. Ele só fazia as perguntas, esperava, caminhava pela sala e em certo ponto ele entendia que eles estavam prontos para a próxima pergunta, como uma feitiçaria. No final de dez dias nós tínhamos 16 pequenos espetáculos. Obviamente eles estavam fazendo algo entre essas perguntas, mas, mesmo assim, era uma forma muito bonita de ensinar. O ponto era que eu pedi que ele ensinasse sobre direção, atuação e depois eu me dei conta de que eu fiz uma entrevista. Ele ficou horas comigo na cafeteria, e quando eu li essa entrevista dez anos depois de meu encontro com ele, dei-me conta de que um livro deveria ser escrito sobre as discussões de como ensinar o teatro de bonecos. Porque foram discussões muito bonitas e ele é uma das poucas pessoas que realmente estão prontas para compartilhar tudo, ele é muito generoso então quando você faz perguntas, ele só as responde. Tão bem quanto estudantes, na verdade. Porque às vezes você fala com diretores profissionais e eles respondem como

se você fosse um jornalista. Mas não foi o caso, ele apenas estava compartilhando tudo e então eu perguntei o que significa ensinar diretores e ele, que fala muito metaforicamente, respondeu: “Você está na sala, um grupo de pessoas entra na sala. Você os observa. Depois, o que você precisa fazer é, você tem pedaços de móveis espalhados, então você tem que se equilibrar entre eles e, então, para um, você precisa colocar a cadeira para que ele se sente; para outro, você precisa retirar a cadeira para que ele não se sente... eles precisam só passar de uma porta para a outra. Este é o campo que vocês ficam juntos nesses cinco anos de estudo. Então, enfrente estar entre os alunos, você precisa criar circunstâncias para que eles consigam aprender algo. Você não os dá nada, você só está meio que servindo aos processos deles para passarem. E você é o responsável de eles saírem realmente com alguma coisa.” Outra metáfora dessa mesma pessoa, sobre o que exatamente é ensinar direção: “É como se vocês estivessem carregando um grande pedaço de madeira juntos. Quando você está carregando aquela madeira, você deve ter a certeza de que ninguém está trapaceando, de que estão equilibrando igualmente nos seus ombros, de que ninguém esteja fingindo carregar, sabe... vocês devem carregar o pedaço de madeira juntos. E ter certeza de que ninguém está observando de fora. Você não está falando: ‘É assim, façam desse jeito!’ Não, você está com eles.” O que é bonito é que, quando ele dirige os espetáculos com os alunos que são diretores também, cada um deles é responsável por uma pequena parte do espetáculo e então eles criam juntos, eles são responsáveis pelos pequenos episódios mas o conceito é do grupo, estão fazendo o mesmo espetáculo e não espetáculos diferentes. Assim, a madeira para ele é o espetáculo, é um trabalho pesado porque não é apenas divertido, é difícil.

Quando eu fui convidada, em 2009, para dirigir um espetáculo na Polônia, eu estava completamente pronta emocionalmente porque eu já havia passado por essa oficina com esse mestre e estava muito feliz de poder desenvolver, tirar esse método da análise textual e virar do avesso completamente. Mas me dei conta de que qualquer coisa

que eu fizer, eu irei dirigir contos de fadas. Porque eu gosto deles, porque eles não são apenas livros infantis, são textos codificados que eu preciso decodificar. E tenho que achar um significado para cada metáfora do conto de fadas. Não faz nenhum sentido eu apenas ilustrá-lo. Eu tenho que pegar o texto, eu tenho que entender o ponto do texto, eu preciso achar a minha interpretação pessoal de cada personagem, de cada evento e eu preciso encontrar a forma de como fazer isso acontecer no palco, respondendo às melhores respostas de Leliavski e que público irá assistir. Você pode ter grandes ideias, você pode ter grandes interpretações, grandes textos, mas ninguém dá bola pra isso porque as pessoas precisam ver alguma coisa. Eu basicamente nunca uso texto e provavelmente eu sou responsável pelos bonequeiros finlandeses que não falam no palco porque, não sabendo o idioma, eu não achei um jeito de como ensinar o teatro com fala. Mas eu gosto disso, eu quase nunca uso texto. Ano passado, eu fiz *As três irmãs* de Tchékhov, sem palavras. É conto de fadas, para crianças ou adultos. Também coleciono histórias de crianças, e agora eu os contarei uma. Eu tenho um projeto engraçado: eu pego um microfone, eu pego uma criança de 6 anos ou mais e eu digo a essa criança bem rapidinho: “Ok, você tem seis cores, preto, branco, verde, azul, vermelho, amarelo. Escolha uma cor e me diga um conto de fadas.” Provavelmente vocês não vão acreditar, mas por favor tentem. Um garoto de seis anos à sua frente diz: “Certo. Azul. Azul. Era uma vez um Nada. E ele tinha seu melhor amigo Ninguém. Um dia eles foram para Lugar Nenhum e foram fazer nada. Aí eles viram a uma distância um azul escuro. Eles foram, chegaram perto e tocaram. Era molhado. E foi assim que eles descobriram que havia um mar no mundo.” É isso. Cinco minutos. Então eu comecei a colecionar essas fábulas de crianças, porque uma hora eu fui convidada para fazer teatro para bebês e me dei conta de que eu só posso conversar com esses bebês se não for eu, se for uma criança de seis anos que fale com eles, porque eles ainda estão lá em algum lugar na realidade da mitologia dos contos de fada. Para mim a grande inspiração para ensinar não é

só o teatro de bonecos, muitas coisas eu posso explicar através de exemplos de *cirque nouveau*. Eu acho que artistas circenses em certo ponto são mais corajosos do que bonequeiros ou um pouco diferentes porque a sua vida depende dos seus erros. Eu gostaria de mostrar a vocês dois vídeos curtos. Um deles é de um grupo brasileiro-finlandês, *Nuua*, talvez vocês o reconheçam. [*Lento*, Olli Vuorinen et Luis Sartori do Vale⁶]. Esse é de um diretor francês muito famoso: [Joann Bourgeois, Trampoline⁷]

Então eu comecei a coletar material de ensino sobre o circo apenas para analisar exatamente quais são as diferenças entre o circo tradicional e o *cirque nouveau* e eu cheguei à conclusão de que no circo tradicional o ator não é um ser humano, ele é um super-homem em cena. Ele faz algo que um humano não deveria fazer. Fazem malabares com muitas coisas ao mesmo tempo, pulam em cima das cabeças, sem pensar se é arriscado para suas vidas. No *cirque nouveau* nossos colegas questionam a própria essência das suas ferramentas. Por exemplo: com aqueles balões [do vídeo] eles questionam a gravidade. Fazem malabares verticalmente, eles se colocam numa outra realidade. Não é mais um ser humano que é o herói desse universo, ele é vítima das circunstâncias, vítima do meio ambiente, do seu espaço. O espaço se torna muito perigoso, ele faz armadilhas perigosas para o *performer*. No segundo vídeo, eles são basicamente do mesmo espetáculo, onde a plataforma fica vertical e eles ficam deslizando para baixo e pulando, caindo. Isso é estar questionando o equilíbrio. Toda a abordagem de gênero, todas as coisas sociais, toda a associação turística, tudo está lá, todo o metafórico, o constante correr e lutar. Só através do questionamento que na verdade tudo está equilibrado na nossa vida. Então eles são considerados como uma ferramenta profissional e é como eles constroem sua história. Em outro vídeo, do mesmo artista, Joann Bourgeois, quando eles exploram trampolins, o trampolim

⁶ Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cmLDHJtu09I>

⁷ Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=s0H752VDCq8>

não é a superfície que permite que você pule ou voe, na verdade, você só quer fazer um próximo passo e aí você é chutado do chão.

Mais dois exemplos, não de marionetistas. Um deles é o espetáculo *Kiss and Cry*⁸, feito pelo famoso cineasta Jaco Van Dormael e Michèle Anne de Mey, da Bélgica. É *live animation*, com câmeras. Esse também é bem famoso, *Zero Degree*⁹, é de um coreógrafo, Akram Khan. Antony Gormley é um escultor que fez bonecos, os que trabalharam junto a Sidi Larbi. Nós geralmente falamos que a marionete é a nossa ferramenta profissional e estou completamente certa de que cada instrumento tem que ter um propósito claro para ser compreendido. Se temos instrumentos musicais, é para produzir som, se temos ferramentas médicas, é para curar pessoas, se temos uma faca, é para cortar, se temos uma tesoura, também. Mas tendo a marionete como um instrumento, eu só tento inspirar estudantes a perguntar “para quê”. E para mim é um instrumento muito forte de criar significados. É como um instrumento de construir significado. Para mim o fazer do teatro contemporâneo é uma configuração de questões. O mais importante é colocar perguntas sérias para os alunos e deixá-los encontrar seus modos de responder essas questões.

Muito Obrigada.

Primeira pergunta: Anna, como você escolhe os seus temas? Como você começa, como você escolhe um tema?

Anna: Como eu disse, eu não tenho nenhuma educação formal, eu sou uma impostora. Eu aprendi que isso tem que ser tirado do seu armário secreto. Então em um momento eu decidi qual foi o meu conto de fadas preferido na infância, acabou sendo uns seis contos dos Irmãos Grimm. Quando eu estava fazendo o espetáculo, era um espetáculo sobre irmãos que se tornam cisnes e uma

⁸ Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=w1FGrjd00KY>

⁹ Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=0wQG9BTW5AE>

irmã que teve que ficar em silêncio durante muito tempo e fazer uma camisa de urtiga. Eu tenho uma irmã quatro anos mais velha do que eu. A história é sobre uma moça que tem que se sacrificar por causa de seus irmãos. Eu não tenho um irmão, mas eu tenho um primo que eu amava muito quando eu era nova e, montando a peça, eu descobri que eu tive sim um irmão, entre eu e minha irmã, que morreu, e por isso eu nasci. Então, eu decidi não tocar mais em questões pessoais mas no ano seguinte fui convidada a fazer uma peça em Charleville-Mézières, com estudantes da ESNAM¹⁰, e, ao buscar o tema eu tentei de novo descobrir coisas da minha infância e lembrar algo da minha mãe (eu não tenho mais pais neste mundo), mas a única coisa que eu conseguia lembrar foi que ela trabalhava numa tipografia, uma escritora à moda antiga, e as cartas caíam enquanto ela estava digitando e assim ela coletava os textos. Uma vez à noite ela não tinha voltado para casa, foi chaveada acidentalmente na tipografia, e foi atacada pelos ratos. Então fiz um personagem rato. Todo mundo busca os seus álbuns de família para escolher seus assuntos, e não é divertido.

Segunda pergunta: Eu fiquei muito curiosa sobre o professor que mudou o modo que você viu o ato de lecionar, sobre como ele abordou o texto e como você mudou esse método. Gostaria que você falasse brevemente sobre isso.

Anna: É sobre análise de texto do diretor, porque todos nós sabemos como ler mas eu não estava consciente qual é a jornada entre a linha e a tarefa última do diretor. Então o que eu descobri: se nós dissermos “era um inverno muito frio” e cada um de vocês, em dez segundos, escrever o que é um inverno muito frio para vocês, algum de vocês vai escrever que vai ser uma lareira e você fica lá sentado com a vovozinha, outro vai dizer que é menos 35° e você está sozinho num campo enorme, outro vai dizer que vai ter

¹⁰ École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette. França. (N. E)

um lindo pedaço de gelo nas suas luvas (eu não tenho nem ideia sobre o que os brasileiros escreveriam!), mas quando você chega no espetáculo de marionetes e você vê aquele monte de tecido branco e ...“era um inverno muito frio”..., isso é a ilustração. Para mim a coisa mais importante que eu peguei de Leliavski é como você pega o texto. Próximo passo: qual é a interpretação do texto. Fazer perguntas de cinco níveis de profundidade “Por que? Por que? Por que?...” e aí você chega no ponto em que te machuca de verdade, e a próxima resposta vai ser: “Inverno para mim é estar perdida na floresta porque uma vez eu fiquei perdida na floresta no inverno”. Mas qual é a plateia que vai ver esse boneco pequeno na floresta? Não é interessante, então tenho que achar um jeito. Se para mim solidão for o inverno frio, preciso achar um jeito de a plateia ver isso. Se eu pôr a marionete entre as árvores, vai ser uma imagem estática. Interpretação de texto, realização visual. Assim nenhum dos passos é repetido. Mas como eu desenvolvi isso foi num curso de cinco dias, *A interpretação do diretor do texto escrito*. Foi um curso muito curto. Eu fiz uma jornada na teoria dos contos de fada.

Terceira Pergunta: Você disse que as marionetes podem atravessar as fronteiras facilmente e também que vêm de rituais... Eu li um texto de Hoichi Okamoto e também de Nicole Mossoux (porque ele tinha uma preparação de dez horas antes de manipular os bonecos) e ele disse que para ele o boneco era uma alma, um fantasma. Nicole Mossoux também fala sobre fantasmas e o invisível. Para você, o que você acredita que acontece quando nós criamos um boneco?

Anna: Para mim isso é uma questão muito essencial na nossa educação profissional, o que acontece quando nós criamos o boneco, mas também quando nós criamos o boneco. Eu estou muito feliz que Veselka está junto com sua designer aqui, então é uma chance muito rara de descobrir qual é o momento, o processo quando o boneco está ganhando vida. Não quero dizer sendo animado, mas quando você visualiza o personagem, a personalidade. São abordagens

muito diferentes tanto de deixar o boneco pronto como de começar a trabalhar com ele, ou explorar que tipo de marionete você precisa, que não precisa de um inteiro (só de metade, ou só do cotovelo de boneco), então eu normalmente não trabalho com o *designer* até um estágio mais posterior. Eu preciso achar alguma coisa que ressoa. Eu gosto muito do mercado de pulgas, é uma obsessão. Quando estou buscando coisas lá, pode ser um vestido, também busco uma inspiração como diretora. Também preciso de um espaço vazio para começar antes de que qualquer coisa venha, assim quando o marionete está vindo não tem milagre. O milagre acontece quando os atores começam a fazer as coisas. Esse momento é muito sagrado para mim. Sem nada místico, mas ainda assim é um momento muito especial. Porque você tem que ter o momento teste onde você pega a coisa. Um segundo e então alguma coisa acontece que você entende. Eu não interpreto o momento que a marionete está sendo criada, porque eu não faço a marionete, só os *designers* realmente os fazem, e eles não trabalham comigo porque eu não dou liberdade total para eles. Eu dou umas dez dicas para o *designer*. Digo: “Isso é o que você tem que usar”. Assim eu fiz *Três Irmãs*, eu achei cabeças bonitas de bonecas antigas nos mercados de pulgas na Finlândia. Eram bonecas feitas de *papier machê*, bem baratas, eram só cabeça e ombro, com um buraco. Dei a cada uma das atrizes e ao *designer* e disse: “Pode criar qualquer corpo”. Foi uma inspiração, a marionete e o material, foi um pensamento, uma inspiração... essas coisas desconhecidas acontecem entre os atores e a marionete, mas não entre eu e eles. É uma coisa muito individual, muito pessoal, e para mim as coisas já acontecem antes do boneco nascer. Sabe, na África tem uma tribo onde as pessoas acreditam que a criança nasce não no parto, mas quando a mãe começa a pensar sobre ela.

Eu sou esse tipo de bonequeira.