

# O que aprendemos?

**Philippe Choulet**

Universidade de Strasbourg (Strasbourg/França)

Escola Émile Cohl (Lyon/França)

Tradução: Maria de Fátima de Souza Moretti<sup>1</sup>



**Figura 1** - *Caminho principal e caminhos laterais*, Paul Klee, 1929. Disponível em: <https://www.paulklee.net/highway-and-byways.jsp>

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura (UFSC) e professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019558>

**Resumo:** Este texto, que conclui o Colóquio UNIMA, traça o processo de trabalho comum, em particular o problema do estatuto das oficinas e dos *happenings* na elaboração de produções cênicas, da sua articulação artística com a obra teatral. Recorda as seis principais perguntas que se faziam: 1. o que fazer com a angústia; 2. a questão heurística, a pesquisa e a descoberta; 3. o significado do ato de ensinar; 4. a questão da direção horizontal ou vertical; 5. a ideia de responsabilidade; e 6. o estatuto do Teatro de Animação a partir da encenação.

**Palavras-chave:** *Workshops. Happenings.* Método. Caminho. Espaço. Criar: pesquisa, extração, interpretação, animação. Ensinar: professor, responsabilidade, convicção, signos, experiência.

**Abstract:** This text ends the Colloquium. It retraces the regular work process, especially the workshops and happenings statute's problem in the scene creation, that of its artistic articulation of theater work. He recalls the 6 main questions made: 1. What to do about distress? 2. The research and finding's heuristic question. 3. The acts of teaching's meaning. 4. The direction question: horizontal or vertical? 5. The responsibility idea. 6. The puppetry statute, from the scene.

**Keywords:** Workshops. Happenings. Method. Journey. Space. Create: research, extraction, interpretation, animation. Teaching: teacher, responsibility, conviction, signs, experience.

O que aconteceu durante este Colóquio UNIMA sobre a *Encenação de Teatro de Animação*? Se estes dias de trabalho foram cheios de amizade e cumplicidade, sem dúvida que o devemos a nós mesmos e aos bonecos... Como se o boneco fosse uma música que “suaviza a moral”, com efeito calmante, em razão do seu estatuto de objeto transitório... Mas como alguns bonecos são ultraviolentos (Guignol, Mamulengo), desconfia-se...

Então, o que aprendemos? Lembrem-se do *Quadro 4* de *Turandot* ou o *Congresso das Lavadeiras*, de Brecht. Os filósofos chineses estão reunidos para deliberar sobre esta questão: o mundo exterior existe ou não? E então as enchentes transbordam o Rio Amarelo,

o Colóquio é engolido, e, assim, ainda não sabemos se o mundo exterior existe... Mas a marionete existe, mesmo que o seu nome não satisfaça a todos, como Fabrizio Montecchi disse para a sombra: falamos sobre ela, mas sem saber realmente o que é... O principal é que, ao dar-lhe um nome, ao direcioná-la, sabemos do que estamos falando, concordamos com o que estamos falando – por exemplo, quando falamos do maior jogador de futebol do mundo, sabemos que é o Pelé, isso é tudo.

Portanto, tudo isso existe, e a prova é que temos trabalhado nisso. Seria surpreendente se um objeto tão resistente fosse uma alucinação. O critério do real é que é um obstáculo à compreensão e à mudança. Já experimentamos isso. Então a encenação é um problema real.

Vamos começar a partir daí. Há muitas encenações – mesmo que possamos nomeá-las de forma diferente de acordo com as práticas (direção de atores, autor, cenógrafo, realizador, encenador, e mais ainda...). O termo “*dramaturgia*” é revelador: trata-se de criar um drama, que é etimologicamente um sistema de ações iniciadas pelos seres – um demiurgo, de certa forma, mas não uma criação *ex nihilo*, porque o homem não é Deus, não cria do nada. O homem precisa de materiais, meios de comunicação e psíquicos. Para um artista, mesmo um estudante, são necessários materiais, formas e histórias; para um professor, o aluno, o seu corpo, a sua psique, as suas histórias, as suas crenças, e o conhecimento, o saber-fazer, o saber-ser...

### **I. Dos *workshops* e *happenings* às encenações**

O desafio é abordar essa questão de frente. Sabemos que o neurótico no sofá do psicanalista fala sempre primeiro pelo movimento. E nós começamos com o elementar (oficinas, *workshops*...), como se fosse para “aquecer”. Esse foi um freio (necessário), que atrasou o acesso ao essencial. Teria de ser assim. *Workshops* são começos, instalações e *ready-made*, que são estáticos (enquanto a encenação é

necessariamente dinâmica), *happenings* e performances, que fazem parte da estética do fragmento da história, do esboço e da lógica do “fazer evento”. Façamos então justiça a esses desvios, pelo seu papel formador e iniciador (pensemos em Kantor). Articulemos essas diferentes abordagens.

É verdade: lidar com materiais, sensações, impressões, afetos, gestos, enfim, tudo o que diz respeito ao campo dos meios e das condições primárias é bastante natural. Começamos, portanto, com os primeiros momentos de descoberta do médium, aprendendo a necessidade física das leis da natureza que regulam a lógica da relação com a matéria, assim como com a percepção e a ilusão. Fabrizio Montecchi: há leis de reflexão da luz que determinam estrita e implacavelmente a sombra como projeção. A sombra é um limite absoluto. Como no espelho: num espelho só se pode beijar na boca... A diferença é que o espelho reflete (sem pensar), enquanto a sombra é “lançada”, projetada... Os vários *workshops* (Yaël Rasooly, Osvaldo Gabrieli, Fabrizio Montecchi) foram, assim, instrutivos e agradáveis momentos de lembrança:

1. quanto à questão do corpo, da sua ligação com a marionete, com a manipulação e com a animação;
2. quanto ao poder instrucional dos objetos, formas e signos;
3. quanto à relação entre energia livre <sup>2</sup> – selvagem, bêbada, “anárquica”, da ordem de transe – e energia ligada – constrangida, contida, disciplinada, controlada (a distinção é feita por Freud); e
4. quanto ao enigma do médium: para inventar uma boa animação, é preciso ter os meios, ter um corpo adequado e bem preparado.

Louis Pasteur dizia: “O acaso só favorece mentes preparadas”.

---

<sup>2</sup> Yaël Rasooly propõe um exercício livre de desenho a lápis que vagueia sobre a folha. Para Klee, é um exercício dado aos alunos da Bauhaus de forma mais direcionada, com base no texto Viagem a um país de melhor conhecimento (Teoria da Arte Moderna, cap. 3, § II).

Isso se aplica ao corpo do teatro, ao circo, ao esporte e... ao professor. Para ensinar bem, é preciso fazer um corpo... O acaso só favorece os corpos preparados, e a preparação, o treino é uma forma de promover o “acaso divino” (Nietzsche). Devemos nos colocar na postura física e psíquica de “receber” o que vai acontecer, de acolher o que vai surgir. Marthe Adam citou Claire Heggen: o que é que a marionete me ensina? Mas para aprender é preciso estar disposto a aprender! A boa vontade já apela a ação. Essas oficinas e *happenings* expõem esses primeiros momentos de pesquisa: procurar afinidades eletivas, as magnetizações recíprocas, o que convém/não convém, o que funciona/não funciona, o que segura/não segura, o que desbloqueia/bloqueia. Estas são experiências táticas voluntárias, tentativas para buscar momentos de experimentação – “experiência” em alemão é Erfahrung. Experiência, melhor: Versuch. Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova especificam que esse é o momento do laboratório (*Puppetslab*), quando testamos uma ideia inicial, uma ideia-fonte, para verificar sua fertilidade, para ver se ela se mantém, se ela resiste.

Esses eventos são universidades, são estrelas: a alma é posta à prova do material... o que não passa sem vertigem e sem uma cultura de limites (o surpreendente trabalho de Theodora Skipitares).

*Happenings*, performances, *workshops*, *ready-made* são exercícios que param pouco antes da encenação: eles estão em uma fase precoce e não entram verdadeiramente no problema. Leonardo da Vinci sugeria aos seus discípulos que sonhassem em frente a uma velha parede para desbloquear a sua imaginação projetiva, e Plínio, o Anício, aconselhou-os a contemplar as nuvens para criar monstros...

A encenação se tornará então mais complexa à medida que os dias passarem. A questão do ensino da encenação também. Provavelmente porque a encenação implica certa forma de violência, que não deve ser reprimida. “Violência”, porque qualquer trabalho artístico impõe uma forma a um material, porque o sujeito “artista” deve fazer-se uma “violência suave” para aprender (para fazer as

suas escalas, para repetir, para experimentar outras formas e outros modos, etc.). É uma violência consentida e aceita que se aplica ao material para animá-lo, ou a si mesmo para educar-se e animar-se.

Aparecem então as perguntas: o que significa ensinar? O que significa “encenar” e quem está encenando? E o que é esta esquisitez, a cena?

Tudo isso é difícil. Carmen Stanciu apresentou o esquema de Robert Lepage sobre as dinâmicas que vão do olho, da alma, da psique do espectador ao palco, e do palco ao olho e à alma, através dos elementos sonoros, espaciais e abstratos. Chamo-lhe o sexteto dos olhares. “Olhar” no sentido de “diz-me respeito” (“diz sobre mim”) e a forma de percepção. Ciriad Astles citou Merleau-Ponty, o teórico do “quiasmo” (a ligação inseparável entre olhar visto e olhar que vê, entre palavra falada e palavra que fala)... E se eu digo sexteto, é porque há:

(1) a aparência dos materiais, corpos, formas, coisas e objetos<sup>3</sup>, então o objeto manipulado, assumindo que a marionete começa com o movimento, mesmo que seja apenas o movimento de uma coisa inerte (uma pedra) sobre a areia... há animação porque há movimento;

(2) o olhar do ator manipulador;

(3) o olhar do encenador;

(4) o olhar do autor;

(5) o olhar da fábula, da história; e

(6) o olhar do público.

Certamente, diretor, autor, ator/manipulador são às vezes a mesma pessoa com olhares diferenciados... Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova falaram sobre várias visões, perspectivas diferentes...

---

<sup>3</sup> Falar de um olhar sobre coisas inertes é paradoxal. Mas a dialética da percepção, a projeção de imagens da mente sobre as coisas (forma de ilusão) nos obriga a assumir um “olhar” das coisas sobre nós, correlativo das nossas com elas. Pensemos na obra de Francis Ponge.

## II. Perguntas sobre o ensino da encenação

A seguir, trataremos de seis questões abordadas neste simpósio.

### 1. *O que fazer com a ansiedade?*

Questão psicológica que diz respeito ao aprendente e ao professor. Não é a ansiedade do artista criativo, é a ansiedade do estudante que, por falta de experiência suficiente (*Erlebnis*, experiência vivida), não sabe o que fazer com a sua ideia de marionete e do seu teatro, do que ele supõe ser o pedido do professor. Na era barroca, as pessoas perguntavam: “Sonata, o que queres de mim?” Aqui o aluno tem a escolha: “Marionete, o que queres de mim? Professor, o que queres de mim?” E o que o professor já pode fazer pelo aluno é aliviar o peso do que é interdito simbólico: não se lhe pede uma criação, uma obra-prima. “Nem todos são Verlaine” (Aragão): não se pede para provar o seu gênio pessoal; além disso, não lhe pedimos nada. O pedido é um problema falso, mas, quando aparece, é um problema real. Então, o que fazer? Exigir alguma coisa.

Na verdade, devemos ser cautelosos com o termo *enfática criação*. É razoável esperar que o aluno desenvolva bons hábitos, que aprenda a dar-se “os meios para alcançar”, que seja inventivo e inteligente, que saiba variar o que já existe (segundo a forma “tema e variações”...), que aprenda modelos da história da arte. Afinal de contas, Jules Laforgue fez do jeito de Baudelaire, Proust fez pastiches, Mozart também... Quando você quebra, nada melhor do que a forma “tema e variações”. Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova insistiram. Isso desdramatiza a dificuldade...

A exigência, pela sua necessidade interior (Kandinsky), pela “obstinação rigorosa” (Leonardo da Vinci), tem a vantagem de ser recíproca: aplica-se a si mesmo antes de ser aplicada aos outros. Rousseau: para saber dirigir, é preciso aprender a obedecer, a servir. Ao dobrar-se para o que está além dele, no sentido superior, o desejo força-se a “crescer”, a aprofundar, a aumentar o seu campo de consciência, a avançar a sua própria mentalidade, a sua sensibilidade, a sua imaginação, os seus princípios, os seus valores. Mas,



se há obediência, a questão é: obedecer a quem, a quê? A qual autoridade, se o artista quer ser um autor? Ser autor consiste, segundo o latim (*auctoritas*, autoridade), em aumentar o mundo, a vida e outros seres. É um bom critério para a encenação suficientemente boa (a expressão “suficientemente boa” é de Bruno Bettelheim). Anna Ivanova e Sylvie Baillon insistiram sobre a responsabilidade em face a essas exigências de significados.

## 2. *A questão heurística, da pesquisa e da descoberta*

Marthe Adam faz a pergunta de Stanislavski: é necessário ter um conceito claro antes de começar um espetáculo, ou é o cenário do espetáculo que permite ter um conceito claro? Este é o desafio da dimensão heurística, a lógica da pesquisa e da descoberta: Brecht fala da obra indutiva do teatro da era científica, que vai da tentativa à experimentação, das hipóteses a testar à ideia final, e assim por um movimento oposto e contrário ao da dedução (que vai da ideia à realidade). É por isso que é fértil partir do material para experimentar as suas potencialidades, que está “em seu poder” está nele... O material é um tesouro pleno de formas. É preciso extrair dele.

Essa ideia de indução é importante. Trata-se de transformar o particular em geral. Melhor, o singular em universal. Tito Lorefice disse: “Aprende-se ensinando”. Sim, para ensinar, você precisa de certo conhecimento, mas não todo o conhecimento, não o conhecimento absoluto ou divino. Mas não só ensinamos o que sabemos, mesmo que seja parte do ensinamento. Também ensinamos o que não sabemos – Sylvie Baillon se refere a Joseph Jacotot, *Le Maître Ignorant* (Jacques Rancière). Não estamos falando de ignorância preguiçosa, mas dessa ignorância infantil, que é o desejo de conhecer e de descobrir. Esse paradoxo é a resposta de Platão aos sofistas, que diziam que o ensino era impossível: como encontrar o que você não sabe, já que não sabe onde ele está? Por que procurar onde encontrar o que se sabe, uma vez que não o ignoramos? Para Platão, há recursos suficientes, energia, memórias na alma para que ela busque e encontre em si mesma, sozinha, o que ela acha que não sabe. Ele



lhe chama reminiscência, muito diferente da memória. Carmen Stanciu e Mauro Rodrigues insistiram na memória como fonte. Que memória? A memória viva e ativa, em ato; não a memória morta ou preservada.

Esse movimento na direção do desconhecido e do imprevisível é um enigma. Depende da idiossincrasia, do temperamento, da história e da vida de cada pessoa, da transfiguração dessa vida, mas não é irracional. A chave do enigma está no material como um tesouro de formas e no tesouro de imagens que se encontra em cada alma (Platão: o tesouro de formas contemplado pela alma antes da encarnação; Kant: o coração da alma humana como um tesouro de formas/figuras/esquemas).

E uma analogia é necessária: a lógica da criação é próxima da educação. A invenção descobre o desconhecido contra o conhecido assim como o professor e o seu aluno descobrem-se estudiosos de um conhecimento que não tinham antes. É por isso que uma das condições para ser suficientemente bom professor é ser também inventor no seu campo (inventar ideias, por exemplo), apenas pela experiência de descobrir e inventar formas...

### 3. O significado do ato de ensinar

Ensinar a encenação de marionetes é dar e transmitir signos. Ser mestre é ser “*teacher in signs*” (Marthe Adam). Esses signos não nos são dados naturalmente. Encenar é “*mettre en signes*”, signos que devem ser *extraídos do sensível*, extraídos de fenômenos sensíveis (materiais, coisas, objetos, sombras, formas, imagens, máscaras, personagens, sensações, efeitos, etc.), de elaborá-los como signos e de interpretá-los como tal, quando serão novamente lidos e interpretados pelos atores e pelo público. Um gato negro é antes de tudo um animal, um simples fenômeno de/e para a nossa percepção; mas se o interpretamos como um signo de uma desgraça futura, transformamos esse fenômeno em um signo... E se ocorre uma desgraça, a nossa consciência ingênua faz a ligação entre o gato e a desgraça.

Montar um espetáculo de marionetes é montar fenômenos que são signos, extrair signos dos fenômenos. Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova relataram esse momento de extração.

É por isso que precisamos de um método, uma noção de “caminho certo” (*meth –odos*). Esse caminho reto é por vezes tortuoso, como um bonsai, mas acima de tudo é diverso. Há dois caminhos, o caminho da criação e o caminho da heurística do ensino como signo.

Para o percurso heurístico, Elmira Kurilenko e Viktoria Bogdanova mostraram que era múltiplo, que se podia distribuí-lo no caminho para si mesmo (de que somos capazes?), no caminho para os parceiros (em interação), no caminho para o papel (momento de metamorfose e identificação) e no caminho para o texto do autor (momento de interpretação).

Para o caminho da criação, pensemos na tela de Paul Klee, *Caminhos Principal e Lateral* (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929), que é uma apologia do múltiplo: mostra vários “caminhos retos” igualmente verdadeiros. Afinal, há várias obras-primas de arte igualmente verdadeiras, *Guernica*, *Les Ménines*, *Le Café de Nuit*, ou *La Classe Morte* de Kantor, *La Main* de Trnka, *Métamorphoses* ilka Schönbein... A tela revela o axioma de Klee: a pintura é espaço E tempo – o caminho da mão e do olho no espaço. Há, portanto, o caminho principal, que vai de baixo para cima, de acordo com a sua natureza, e toda uma série de caminhos secundários – miniexcursões, pequenos labirintos, possíveis laterais, que também sobem em direção à parede superior. O caminho principal seria o caminho reto ideal, os caminhos laterais seriam nossos, caminhos subjetivos... “*Werk ist weg*” (“a obra é um caminho”), diz Klee: andar aqui não é andar num caminho ou nos passos de alguém, é literalmente “fazer o seu caminho”, “traçar o seu caminho”.



**Figura 2** - A classe morta, Tadeusz Kantor, 1975. Disponível em: <http://nastrastnom.ru/en/play/mertvyj-klass/>.

Criar o movimento e caminho caminhando é o que o professor deve mostrar ao aluno: mostrar, indicar que é possível. A principal

coisa é andar, avançar, talvez não andar em círculos, mas você tem o direito à diagonal, aos caminhos de cruzamento, se você não pode ir em frente... Há pessoas que vão em frente (Picasso: “Eu não procuro, eu acho”) e há pessoas que pisam e se perdem para melhor se encontrarem (Chaplin: “Pensando sempre nisso até a loucura”)... Cada um tem o seu próprio caminho, o seu próprio ritmo, a sua própria velocidade, a sua própria trajetória... Então é uma aposta, um desafio, uma questão de sorte e de talento pessoal... É importante indicar: estamos apontando para o universal no presente.

Resultado: o trabalho da encenação não é apenas sobre a encenação do espaço (instalações, *ready-made*), é também sobre a encenação espaço-tempo no multiespaço (Kantor), no espaço topológico (Merleau-Ponty).

É porque estamos num mundo de signos físicos/psíquicos (gestos, expressões, relações sensíveis ao mundo, imagens) e signos linguísticos (significantes, significados, símbolos). Agora, como diz Proust, “nos sentimos em um mundo, pensamos, nomeamos em outro, podemos estabelecer uma concordância entre os dois, mas não preencher a lacuna”. (Le côté de Guermantes, I)... A linguagem do mundo dos signos é a parte, não é abstrata, mas concreta. É outro concreto sensível (a dimensão física da fala e do pensamento: o significante, a imagem acústica em Saussure), tanto material (som) quanto imaterial (significado); é um mundo autônomo, *sui generis*, e o problema é vinculá-lo constantemente à experiência dos cinco sentidos. E o que acontece quando fazemos essa ligação?

Santo Agostinho, em *De Magistro, Do Mestre*, diz que, quando mostramos, quando falamos, não passamos signos de um espírito a outro diretamente como em vasos comunicantes; referimo-nos a um meio intermediário, um espaço, uma nuvem ou um éter de sentido, que nos une mentalmente, psicologicamente, idealmente, e ao qual cada um de nós, na manifestação do signo, se liga, “conecta”, para tentar compreender algo: é o imaterial do significado – Kandinsky: o espiritual – que todos nós compartilhamos, artistas, atores, autores, audiências, professores e estudantes.

E o que é que ensinam numa escola de arte? Só podemos ensinar a parte técnica, em duas formas:

(1) a parte codificada, clássica, acadêmica; é a lógica fundamental (gramática, alfabeto, vocabulário, sintaxe de “pequenos animais”, dizia Paul Klee); e

(2) a parte improvisada dessa parte técnica – o domínio das regras e restrições do jogo, de uma rodada de liberdade (daí os *workshops*), como a forma “tema e variações”. Mas o ensaio não pode ser permanente: é preciso estabilizar algo, “parar em algum lugar” (Aristóteles), e começar a trabalhar em *happenings*, depois, a partir da encenação, em obras mais elaboradas, mais compostas e organizadas.

Mas cuidado com a tentação do impasse: Mallarmé após a poesia *lettriste*, Marinetti ou Varèse, Duchamp, Pollock, Malévitch ou Yves Klein levaram o formalismo da abstração e do expressionismo abstrato ao limite. Kandinsky criticou os quadrados brancos de Malevich sobre um fundo branco por se recusar a aceitar a essência do trabalho artístico como composição. Esse é o risco dos *workshops*, dos *ready-made* e dos *happenings*. Didier Plassard apontou falta de interpretação, com relação ao sentido, dos movimentos contemporâneos do teatro de marionetes em favor de uma única “criação”.

Essa crise revela a situação histórica singular dos teatros de marionetes de hoje: há 30 anos, eles digerem as experiências de todas as artes por mais de um século no plano experimental (*Versuch*), com os conflitos entre a nostalgia da tradição – daí o interesse de um reexame da tradição e do patrimônio<sup>4</sup>, – o da memória (que memória?), a da forma “tema e variações” (e Izabela Brochado, do grupo Trapusteros Teatro, insistiu) – o dogmatismo acadêmico e de vanguarda (“arte pela arte”), a estética do fragmento e a sua neurose pela novidade ou originalidade a todo preço, experimentação tecno-

<sup>4</sup> René Char: “nossa herança não é precedida de nenhum testamento” (*Hypnos sheets*). Isso nos deixa livres e responsáveis pela nossa interpretação simbólica do passado.

lógica em todas as direções... Nada de surpreendente, portanto, se a compreensão da nossa situação ainda é um pouco problemática...

Encenar em um espaço fictício e construído é, portanto, compor materiais, formas, signos, histórias, por meio de fenômenos, aparências, simulacros e até mesmo alucinações!... Ensinar encenação é ensinar a parte técnica, racional dessa arte, indicando as estruturas, as regras de construção, as restrições impostas pela organização da obra e a dinâmica geral do trabalho.

Elmira Kurilenko mostrou-nos os elementos da metodologia que ela e Viktoria Bogdanova conseguiram formular, como arquiteta e poetisa – é uma questão de construção, baseada nesta formulação: “como montar um espetáculo?”

#### 4. *A questão da direção: horizontal ou vertical?*

A pergunta de Marthe Adam coloca dois lados na questão do “encenador” e do “professor de encenação”.

1º Os defensores da horizontalidade, igualdade e reciprocidade entre os atores da cena, realizadores, marionetistas, atores, onde o autor cênico é plural, onde apostamos na possível articulação dos vários domínios de cada um.

É um belo ideal democrático: o encenador contenta-se modestamente em propor e ouvir antes de decidir com os seus parceiros... Politicamente falando, é complicado.

2º Por outro lado, o encenador é um verdadeiro diretor de cena, um governador, um leme, que define uma hierarquia, mais ou menos despótico, mais ou menos democrático (a democracia é apenas um momento de trabalho), com base em um poder real – criação, gênio, invenção, aura pessoal. Kantor era um déspota iluminado, Brecht era ou tirano ou democrata (como no *Lehrstücke*, ou *Peças de Aprendizagem – Aquele que diz sim Aquele que diz não, Der Jasagen der Neinsagen*, 1930 – onde o trabalho heurístico requer a participação e o compromisso de todos...). Mas, no final, tens que “separar” e decidir. A questão é esta: quem decide no final?



Certamente, há o fantasma da *dominação*, da onipotência do encenador sobre o espaço, palco, materiais, formas, histórias e atores. Para os bolcheviques, o artista era “um engenheiro de almas”; para Marthe Adam, citando Robert Lepage, é um médico de sentimentos, situações e ações. Escolham o vosso lado, camaradas!

Devemos, portanto, pensar na noção de “mestre”, comum ao encenador e ao professor de encenação: por sinais, eles dirigem, observam, intervêm, falam, orientam (são lemes)... E, para desdramatizar a posição de dominação, basta distinguir, com Patricia Gomis, o mau e o bom marabu, ou seja:

(1) o mestre-dominus ou déspota, que oprime, escraviza, domina, esmaga, despreza, humilha, enfeitiça (o “marabu”); e

(2) o mestre-magister, o mestre que, soberano do seu conhecimento, ensina, assinala o saber, indica, mostra, escuta, encoraja, aconselha, às vezes até consola... Organiza, procura uma síntese dinâmica e progressiva dos elementos. Ele exerce uma autoridade que aumenta as outras mentes e não as reduz pelo equilíbrio de poder e confrontação – mesmo que, às vezes, isso seja necessário...

“Às vezes.” É por isso que hesitamos entre horizontalidade e verticalidade da relação de poder. É preciso evitar ser dogmático e absolutamente convencido; é melhor ser flexível e matizado. Não é certo que o encenador e o professor, que é um encenador do seu próprio jeito (ou um maestro, patrão, executivo ou treinador!) deve ser sempre democrático (por causa do risco de demagogia) ou autocrático (por causa do risco de tirania). É necessário saber alternar as duas posturas, de acordo com as situações, os indivíduos, o material, o tempo que passa. Como diz *Eclesiastes* no *Antigo Testamento*: há um tempo para... e há um tempo para... Uma questão de necessidade de ação e ritmo.

### 5. A ideia de responsabilidade

Tem sido invocada várias vezes: professores, nós temos a cargo os estudantes, e artistas, nós temos a cargo um público – e devemos fazer com o seu público, e fazer o seu público, enquanto fazemos o



nosso caminho... Como disse John Lewandowski, devemos também mantê-lo, desenvolvê-lo, educá-lo, treiná-lo, o que não é fácil com este teatro não linear de *happenings*, performances e *ready-made*. Carmen Stanciu recordou o risco de desconexão das performances, com os autores e um público “fora do solo”... Mas é sempre o risco do formalismo.

Tal é o conflito entre a ética da convicção – a do artista moderno, “esta criança mimada” (Baudelaire) – e a ética da responsabilidade, a do sentido. A convicção é uma crença poderosa, confiante da sua certeza, e muitas vezes de uma certeza apaixonada ou patológica (fanatismo). Irrigada pela ideia da onipotência da vitória, ela acredita que tem razão mesmo contra o mundo inteiro: convencer é “ganhar com”... Nietzsche diz: “Não é a dúvida, é a certeza que nos deixa loucos”. Stalin e Hitler eram homens de convicção, e você sabe que, quando um político morre, é sempre dito que “ele era um homem de convicção”. Em francês, há um trocadilho cruel: ele foi convencido, vencido por suas convicções...

É por isso que Irina Niculescu nos lembrou que devemos nos questionar, duvidar, ser céticos, suspender o nosso julgamento, estar atentos às questões, até ao ponto de considerar a encenação como uma questão em si mesma. Como se nada fosse, já é uma definição real: a encenação como um questionamento.

A responsabilidade não é o amplificador das paixões, mas, sim, a modesta voz da razão, orientada para o futuro, para as consequências da ação. Eis a minha definição: ser responsável significa estar pronto para responder a uma pergunta que ainda não foi feita, mas que certamente será feita um dia... Pense em acidentes domésticos, acidentes rodoviários, abandono de crianças... Isso envolve a arte da antecipação: significa pensar nos fins e meios de ação, nos danos colaterais. Ser responsável é responder a autoridades mais poderosas que nos responsabilizam – Deus, consciência moral, outros ou gerações futuras (Hans Jonas, *O Princípio da Responsabilidade*). Mas é verdade: para fazer da responsabilidade uma causa a ser defendida, é preciso convencer-se dela, mas de uma convicção

racionalizada. O processo de racionalização das ações de ensino, sejam elas individuais ou coletivas, como neste caso, é crucial. Sylvie Baillon referiu-se a Jacques Lassalle sobre a pós-racionalização do inesperado, do imprevisto, do inaudito...

A responsabilidade é como a pintura na obra de Leonardo da Vinci: é a “ciência dos efeitos”. E nós, professores, temos de nos preocupar com esse conhecimento dos efeitos sobre os nossos alunos, sobre a arte da marionete e a sua história, sobre as instituições, sobre o estado das relações sociais e políticas, sobre o estado de consciência social e sobre nós próprios... Paulo Balardim diz que o teatro de animação é um teatro híbrido e subversivo, concebido para “pensar a sociedade”.

É porque há na arte um universal que vem da obra sempre singular: a alma da UNIMA visa à unanimidade, uma humanidade que fala com a única voz dos seus valores fundamentais – justiça, dignidade, liberdade, verdade e paz. Se, para Patricia Gomis, a criança canadense diz a mesma coisa que a criança senegalesa, é que há um fato universal, que a arte deve revelar.

Pergunta antiga: se a arte é ficção, edição, artifício, como é que ela revela uma verdade? Usando uma metáfora fotográfica de *Le Temps Retrouvé*, Proust diz que a arte é o desenvolvimento do negativo das nossas vidas. “Negativo” significa que é o reverso da imagem desenvolvida na fotografia (preto/branco), ou a série de males humanos: guerra, fome, violação, mutilação sexual, escravatura, massacre, campo, trabalho forçado (cf. as obras de Stephen Mottram), exploração, exclusão... Em suma, a supressão do invisível (Patricia Gomis e Didier Plassard).

Uma questão de experiência (*Erlebnis*), então. O encenador, contra o pano de fundo desse experimento, faz experiências – experimentações (*Experimentos*), “para ver” (*Versuch*). Ambas as experiências aprendem, mas não da mesma maneira, não tendo a mesma forma ou propósito. *Workshops*, *ready-made*, performances, *happenings* estão do lado das experiências voluntárias (*Erfahrungen*); a encenação está do lado da experiência (*Erlebnis*), do lado da

vida e da encenação da vida. É deste fundo que a obra pode surgir (Fabrizio Montecchi: “Tenho 40 anos de sombras na cabeça”), deve ser extraída (Elmira Kurilenko). A encenação da vida permite revelar uma verdade sobre a vida vivida; como a obra de arte, é um “instrumento de escuta e ótica” (Proust), faz ver e ouvir, aprende o que é ver e escutar.

#### *6. O estatuto do Teatro de Marionetes, baseado na encenação*

Esta questão foi abordada em dois pontos.

1º Primeiro, o estado do objeto marionetizado. A arte da marionete não é reduzida a um anexo do teatro em geral. Na minha opinião, é de fato a arte total de hoje, a encruzilhada de todas as outras artes (música, canto e discurso, dança, circo, arquitetura, pintura, escultura, costura, decoração, design, bricolage, literatura, narrativa, prosódia, poesia, cinema, vídeo, iluminação...), e mesmo as técnicas mais avançadas (máquinas, inteligência artificial, robôs, algoritmos, drones...), que perturbam a nossa percepção da marionete porque, por hibridação, a transformam e aumentam a sua plasticidade, a multiplicam e modificam, pela montagem, as suas escalas e os seus espaços (Marek Waszkiel). Isso é demonstrado pelo trabalho do Hotel Modern, com essa dimensão de bricolage, que é crucial para este teatro.

Didier Plassard insistiu na transição histórica de uma estratégia de aparências para uma valorização (fetichista?) da presença e da aparência. Ana Alvarado falou de uma “teatralidade estendida”, uma “pós-dramaticidade” proveniente das revoluções que afetam o estatuto do objeto (Duchamp, Dada) e do significante, como com o objeto marionete digital (marionete virtual, marionete ampliada) em Sylvie Baillon.

É porque estamos mais uma vez, depois de décadas de romantismo do gênio solitário, na cultura das oficinas, com a cooperação entre os vários ofícios. Uma cultura de oficina renascentista ampliada... Velhas formas, mas novos ingredientes... O pedagogo, diz Fabrizio Montecchi, não pode dizer “eu, eu, eu”. A complexidade

do objeto marionete obriga-nos a voltar aos fundamentos do trabalho coletivo, que envolve o questionamento das novas mídias, do estatuto do encenador e do professor como mestre. Para Mac Luhan, a Escola é um lugar de resistência ao fascínio da mídia...

2º Então o propósito deste teatro, que controla o sentido da encenação. A Sra. Van Dressen disse que o teatro de animação pode ser alegre e amargo. A alegria da criação, a amargura de ter que lutar para defender a realidade artística contra as forças da dissolução. E Tito Loreface recordou o dever de defender os interesses deste teatro e os da Universidade Pública – o que conta, mais do que a democracia, é a República (*res publica*, coisa pública ou causa pública). Universidade Universal. Universal e república são solidários: a democracia é a guerra de convicções, a disputa de opiniões, o conflito de clãs, a luta de opiniões. A República é, em princípio, concordância e concordância sobre o que é comum e que visa ao universal. Um trocadilho em francês diz: o mundo acadêmico, *uni-vers-Cythère*.

Cariad Astles e Mario Pirabige perguntaram: se este mundo de marionetes é um universo de dimensões infinitas, como podemos fazer com que este mundo responda à natureza “imunda” do mundo real? Anna Ivanova, Sylvie Baillon e Patricia Gomis falaram sobre o tempo das catástrofes...

A marionete tem uma força singular: serve de megafone, de altifalante, de megafone para o autor, convencido ou responsável. A ele pode ser confiada a tarefa de falar verdadeira e diretamente. Patricia Gomis diz que o deslocamento (no sentido de localização da fonte) da voz permite ao ator encontrar no palco uma forma irônica de inocência: “O que sai da boca da marionete não sai da minha”... O que não impede que alguns Estados, não condenando o teatro, queimem as marionetes em praça pública para puni-las por sua excessiva liberdade de expressão... Afinal, em uma época, animais eram imolados em praça pública...

Hölderlin fez esta pergunta: por que poetas em tempos de angústia? Por quê? É *Warum*? Por que razão? E também *Wozu*, por

que fazê-lo? Com que propósito? Questão de finalidade e sentido... O que está em jogo é a condição humana histórica. Veselka Kuncheva e Marieta Golomehova disseram que a ideia da fonte deve ser dolorosa... Para Raymond Queneau, na felicidade, não há nada a dizer, porque a felicidade é homogênea: “Sem desgraça, não haveria nada a dizer. Todas as histórias vêm do infortúnio dos homens” (uma história modelo).

Essa questão da finalidade exige que ordenemos hierarquicamente os planos, onde cada um deles é necessário:

(1) o plano de materiais e formas – os *workshops* são usados para iluminar e ensinar;

(2) o plano da ilusão lúdica, a magia da animação (dando uma aparência de vida ao inerte), a transfiguração (Marthe Adam), o fantástico, o surreal, a subversão do simulacro (Didier Plassard recorda a importância de Foucault – e Deleuze, Baudrillard ou Philippe Quéau). A Companhia Brasileira de Belo Horizonte, *Pigmaleão Escultura que Mexe*, joga assim a *Filosofia de Boudoir (A Filosofia na Alcova)* do Marquês de Sade sem chocar ninguém – o mesmo para o filme *Marquês* de Henri Xhonneux e Roland Topor (1989); podemos cortar a cabeça de uma marionete e depois devolvê-la... Do fenômeno à alucinação, passando pela aparência, o simulacro da percepção, o simulacro da simulação e a aparência, aqui está todo um programa de trabalho, que diz respeito à mudança da realidade...

(3) o plano da narrativa, da história a ser contada, de um certo processo narrativo, que mobiliza a poesia, a interação com o público, o jogo dos significantes-significados, imagens, metáforas (e semáforos, como diz o grupo Trapusteros Teatro), metonímias;

(4) o plano da encenação (mesmo sem um encenador, diz Fabrizio Montecchi), dos territórios (Marthe Adam), da invenção de um ou mais espaços; e

(5) o plano simbólico, aquele em que, em princípio, se realiza a unificação, a primeira forma do ideal da unanimidade – a alegria de inventar encontra o prazer estético, o saber artístico produz a compreensão e a partilha com o público, um sinal de verdadeiro

sucesso, uma forma de perfeição. Experiência rara, mas real. É este plano simbólico que serve de pano de fundo (o fundo como fonte, fonte e tesouro de formas) para qualquer espetáculo. É a esse universo simbólico como éter de sentido que devemos nos referir para falar a mesma linguagem (a da verdade, justiça, paz, dignidade, liberdade...). Então, quando Sylvie Baillon diz “Se o nosso mundo desmoronar, o que vamos dizer aos nossos filhos?”, o fundo simbólico dessa questão já está lá, no *Apocalipse* de São João segundo Dürer.

É por isso que é uma questão de estilo singular, o próprio de cada um. Para Mauro Rodrigues, a escolha de uma metodologia para o ensino da encenação é uma escolha estética. É que “ética e estética são uma só” (Wittgenstein), porque os espíritos são ensinados, e não os objetos, mesmo que os objetos sejam signos, porque os atores são dirigidos, e não as marionetes (Didier Plassard). O mal-entendido está aí: ensinar a encenar implica ensinar os Espíritos a usar os signos de outros Espíritos, signos como objetos, corpos, personagens, histórias, etc.

### Conclusão

Finalmente, gostaria de devolver a César o que é de César. Sabes que as ideias bonitas são muito raras. Aos olhos de Anna Ivanova, a marionete situa-se no limite, na fronteira de um espaço, como um ponto extremo projetado a partir de um espaço vazio. Ela está de ambos os lados a cavalo, atravessando uma linha que ela mesma traça, como uma guardiã, uma sentinela, que traça o seu caminho e delimita um território. Como os Anjos que Klee desenhou no final da sua vida como um duplo de si mesmo para protegê-lo da angústia e dor da doença...

Que território? O da marionete ou o do autor? Aquele da encenação, sim, certamente. Essa ideia não pode vir de um teórico puro, só pode vir de um artista. Porque o que conta aqui não é tanto o jogo de aparência/desaparecimento do objeto marionete,

o seu estatuto de coisa, um objeto, um personagem, um fantasma, um espectro. O que importa é a gênese do espaço da encenação e o poder de atravessar o objeto marionete, da vida à morte, da inexperiência à experiência, do despreparado ao preparado, do conhecido ao desconhecido e do retorno ao conhecido.

O que importa é a *passagem*. O movimento move as linhas, sejam elas retas (as do cone dos raios visuais e os raios de luz do teatro de sombras de Fabrizio Montecchi), ou curvas (as das coreografias)... O território da encenação é inseguro, instável, variável, livre.

Essa ideia é uma forma de magia, é, creio eu, religiosa, pois a marionete é este corpo colocado à frente de nós mesmos, como um escoteiro e um guardião – é a função das grandes marionetes do Egito ou da Babilônia, nas quais encontramos um eco em Platão. Ela encarna a mentalidade primitiva, a mentalidade arcaica (“o pensamento selvagem” em Levi Strauss), que guardamos, mesmo que a reprimamos. E essa ideia me parece muito feminina, porque onde Animus impõe o seu impulso de poder e preenche o espaço até o ponto de saturação, Anima deixa ir, se adapta ao vazio e se apoia nele para gerar. Talvez essa seja a semente da criação artística. É uma ideia do Extremo Oriente (chinês e japonês), também, talvez... Leibniz, influenciado pelos jesuítas da China, diz: o importante numa árvore não são os galhos e as folhas, é o que está entre os galhos e as folhas...

Em suma, a marionete é esse meio que você usa para traçar, para gerar o espaço dinâmico e energético da encenação, e isto sem dizer, em silêncio. Retorno a Bauhaus (Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer): o movimento do elemento, às vezes livre (energia selvagem), às vezes restrito (energia ligada), gera espaço (linha, plano, volume). Defendamos a analogia: o que é apresentado pela marionete também é apresentado no seu ensinamento.