

Hikmet Sabahat Özgüler Vorontsova

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA PREPARAÇÃO DO ACTOR-MARIONETISTA

Orientador: Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Dissertação de Mestrado em Teatro Ramo Arte do Actor - Marionetista

(Esta Dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri)

UNIVERSIDADE DE ÉVORA, 2012

Resumo

A presente dissertação questiona a tradição e a modernidade no contexto do ensino artístico na área do teatro de marionetas na cidade de Évora, num período de tempo que se inicia com o processo de transmissão da tradição dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA) a partir dos anos 80 e que chega até aos nossos dias. Pretendemos avaliar a força transformadora deste processo como marco inicial de uma série de acções académicas e artísticas que tiveram como palco a cidade de Évora, cujos agentes são identificados nos momentos do surgimento da Bienal Internacional de Marionetas de Évora, organizada pelo Centro Dramático de Évora (CENDREV); Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME), organizada pelo Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UÉ) e o Curso de Mestrado em Teatro Ramo Arte do Actor-Marionetista (CMT/AAM), do Departamento de Artes Cénicas (DAC) da Universidade de Évora (UÉ). Procuraremos demonstrar que no debate sobre a transmissão da tradição do teatro de marionetas dos BSA, coadunam questões sociológicas, políticas, culturais e artísticas que se prolongam e desenvolvem inseridas na modernidade, culminando na discussão sobre o ensino artístico regular na área do teatro de marionetas. Neste contexto, indagaremos ainda sobre as características pedagógico-artísticas deste primeiríssimo curso de teatro de marionetas, no ensino superior público, através de observações e da análise das apresentações públicas da *Aula Aberta* e do espectáculo *A Cantora*, como resultado do Projecto I, que faz parte do Plano de Estudos deste curso.

Palavras- chave: Teatro de Marionetas, Ensino Artístico, Preparação do Actor-Marionetista
Tradição, Modernidade, Bonecos de Santo Aleixo

Abstract

The present dissertation questions the tradition and the modernity in the context of the artistic teaching in the area of the puppet theater in the city of Evora, within a period of time that begins with the process of transmission of the tradition of the Santo Aleixo's Puppets in the 1980s to our days. We intend to value the transforming strength of this process as the initial landmark of a series of academic and artistic actions that took place in the city of Evora, whose agents are identified with the creation of the Internacional Puppet Bienal of Évora (BIME) organized by the Centro Dramático de Évora (CENDREV); International Puppet Seminar of Evora (SIME), organized by the Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE) and the Course of Master's degree in Theater Branch Art of the Actor-Puppeteer, of the Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora. We will try to demonstrate that, in the discussion on the transmission of the tradition of the puppet theater of the BSA, combine sociological, political, cultural and artistic questions that are extended and develop inserted in the modernity, culminating in the discussion on the artistic teaching in the area of the puppet theater. In this context, we will furthermore inquire on the artistic-pedagogic characteristics of this very first course of Puppet Theater, in the public higher education, through observation and analysis of the public presentations of *Open Classroom (Aula Aberta)* and of the show *The Singer (A Cantora)*, as a result of Project I, which is part of the Plan of Studies of this course.

Keywords: Puppet theater, Artistic teachings, Actor-puppeteer training, Tradition, Modernity, Santo Aleixo Puppets

Índice

Resumo.....	II
Abstract	III
Índice de Abreviaturas e Siglas	VIII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I.....	10
TRADIÇÃO E MODERNIDADE	10
1.1 Identidade e mudança numa reflexão sobre os Bonecos de Santo Aleixo	10
A Tradição.....	10
Revitalização da tradição e a modernidade	11
Problemas de identidade I: a nova estrutura e o novo público	12
Problemas de identidade II: actores-marionetistas profissionais e sua formação.....	16
Problemas de identidade III: a investigação e os investigadores da tradição.....	17
Problemas de identidade IV: artista, artesão ou actor-marionetista	18
1.2 Évora – uma cidade e sua história de transformação num centro da marioneta.....	21
1.2.1 BSA – Transformados e transformadores em Évora.....	22

Uma breve descrição dos BSA	24
1.2.2 Recuperação da tradição BSA e transmissão e as suas protagonistas em Évora.....	28
1.2.3 Transformações I- BIME.....	30
1.2.4 Transformações II - SIME.....	33
CAPÍTULO II	35
CURSO DE MESTRADO EM TEATRO RAMO ARTE DO ACTOR-MARIONETISTA.....	35
2.1 Como um ponto de chegada	35
2.2 O Teatro de Marionetas tem idade para ir à Escola?.....	41
2.3 Há mais discussão para além de “tradição e modernidade”	44
2.4 Projecto I de Igor Gandra- Observação, descrição e reflexão	46
2.4.1 Aula Aberta	47
Desde projecto formativo até a criação teatral: <i>Aula Aberta</i> e <i>A Cantora</i> - reflexões	53
2.4.2 Espectáculo – A Cantora	56
2.5 Uma discussão sobre as duas perspectivas de formação: Transmissão da tradição dos BSA e CMT/AAM.....	81
Objectivos de aprendizagem	82
Formação e identidade.....	86
Reflexões finais	93

CONCLUSÃO	95
Questões e conclusões	100
BIBLIOGRAFIA.....	103
ANEXOS.....	108
Anexo 1. Entrevista com Igor Gandra.....	108
Anexo 2. DVD do espectáculo <i>A Cantora</i> de Igor Gandra	112
Anexo 3. Entrevista com Manuel Costa Dias.....	113

Índice de Abreviaturas e Siglas

BIME- Bienal Internacional de Marionetas de Évora

BSA- Bonecos de Santo Aleixo

CEE- Centro Cultural de Évora

CENDREV- Centro Dramático de Évora

CHAIA- Centro de História de Arte e Investigação Histórica

CMT/AAM- Curso de Mestrado em Teatro / Arte do Actor-Marionetista

DAC- Departamento de Artes Cénicas

FIMP- Festival Internacional de Marionetas do Porto

SIME- Seminário Internacional de Marionetas de Évora

UC- Unidade Curricular

UÉ- Universidade de Évora

INTRODUÇÃO

Tema

Com a presente dissertação de mestrado serão estudados e comparados processos de formação de marionetistas, distintos mas relacionados, associados à investigação na área.

Pretende-se descrever e analisar o contexto histórico, cultural e artístico do surgimento do presente Curso de Mestrado em Teatro Ramo Arte do Actor-Marionetista (CMT/AAM) do Departamento de Artes Cénicas (DAC) da Universidade de Évora (UÉ), e averiguar um outro processo de formação que aconteceu igualmente em Évora, na transmissão da tradição do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA), dirigida aos actores do Centro Dramático de Évora (CENDREV) com a presença do Mestre Talhinhas, questionando a vertente de investigação que se suscitou no Centro de História Arte e Investigação Histórica (CHAIA), com o intento de procurar hipotéticas relações entre os dois processos de formação - ambos tratam da preparação do actor marionetista e ambos surgiram em Évora.

Por outro lado, com uma experiência de doze anos na prática artística, no teatro de marionetas como actriz-marionetista e encenadora no Grupo de Teatro Marionetas, Actores e Objectos, a autora reconhece que os profissionais de teatro de marionetas, em Portugal, têm um ponto em comum na auto-formação, facto que, por sua vez, está relacionado com a ausência de ensino regular artístico, específico nesta área. O estudo anterior da autora, realizado no âmbito do mestrado em Educação Artística da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, *Formação Profissional no Teatro de Animação em Portugal* (2010) aponta

para esta mesma realidade e para além da ausência de ensino regular, aponta ainda a falta da definição de um modelo pedagógico. Um ano depois deste estudo, a abertura do CMT/AAM, no DAC da UÉ como primeira oferta formativa de nível superior, constitui uma motivação maior para justificar a presente investigação. Isto porque cremos que é urgente a necessidade de investigar, analisar e propor processos de formação nesta área, sem negligenciar a tradição, atendendo sempre as exigências do nosso tempo.

O presente estudo é resultado de uma busca no mundo do teatro de marionetas, somado às reflexões de todas as vivências dos últimos doze anos na prática profissional no teatro de marionetas e a uma investigação de campo realizada no âmbito do CMT/AAM em Évora, a cidade que testemunhou no início dos anos 80 a revitalização de uma grande tradição da marioneta em Portugal: os BSA.

O título *Tradição e Modernidade na Preparação do Actor-Marionetista* é uma alusão à obra de Christine Zurbach (2002), *Teatro de Marionetas. Tradição e Modernidade*. É justificada a opção por tratar-se de uma obra que apresenta, numa compilação, valiosíssimos artigos de conhecidos autores e investigadores na área do teatro de marionetas, como John Mc Cormick, Brunella Eruli ou Christine Zurbach; regista a voz de testemunhos directos, protagonistas no processo de transmissão da tradição dos BSA entre eles, o actual director do CENDREV, o actor e bonecreiro José Russo e o investigador Alexandre Passos que, teve um papel muito importante na fixação dos textos dos BSA; e ainda, transcrições de mesas redondas que tiveram lugar nas edições da Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME). Esta obra constitui um ponto de orientação importante na investigação que se segue.

O presente estudo tem igualmente a pretensão de problematizar a questão da recuperação ou revitalização da tradição como forma de aprendizagem que deve ser entendida como um

processo instável, atendendo à natureza viva da tradição e da sua impossibilidade de conservação.

Objectivo

No âmbito da problemática exposta, o objectivo geral deste estudo visa descrever e caracterizar o processo de formação dirigido a actores profissionais do CENDREV no ano de 1983, identificando a sua ligação com o surgimento da BIME e questionar o papel do CHAIA neste processo.

Outro objectivo geral é, igualmente o de descrever e reflectir sobre o processo de formação no actual, CMT/AAM, colocando esta formação no seu contexto histórico, cultural e artístico e ao mesmo tempo questionar as dinâmicas que tiveram um papel no surgimento deste curso na UÉ, averiguando o papel do CHAIA neste processo.

Assim são assumidos como objectivos específicos os seguintes:

- i) Caracterizar o processo de transmissão da tradição dos BSA no seu contexto histórico, cultural e artístico e identificar os seus agentes.
- ii) Relacionar este processo com o CENDREV e o surgimento da BIME, aferindo se, na visão teatral/cultural do CENDREV se verificou alguma mudança.
- iii) Caracterizar a BIME e o Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME), averiguando as suas influências no surgimento do primeiro curso de mestrado em teatro com especialização na arte do actor-marionetista, em Évora.
- iv) Descrever e reflectir sobre o trabalho do Docente Igor Gandra, na Unidade Curricular intitulada Projecto I, do primeiro semestre, do primeiro ano deste curso, em torno das observações da *Aula Aberta* e do espectáculo *A Cantora*.

Questões

Pretendemos com esta investigação procurar respostas para questões como a importância da investigação académica no desenvolvimento teórico da arte do actor-marionetista e no reconhecimento do teatro de marionetas. Apresentamos algumas hipóteses interpretativas que poderiam dar lugar a outros estudos, como:

Será que os BSA, salvos do esquecimento, recuperados, registados e recriados pelos actores profissionais do CENDREV tiveram um papel transformador no que diz respeito à concepção teatral e artístico-cultural para a companhia que os adoptou? Ou será que as dinâmicas criadas em torno dos BSA e entre o (Centro Cultural de Évora (CCE), CENDREV, CHAIA/UÉ, BIME e SIME transformaram a cidade de Évora num centro da marioneta?

Mas a questão que está na origem e desenvolvimento desta investigação é:

Será que existe alguma relação simbiótica entre a investigação levada a cabo pelo CHAIA da UÉ sobre os BSA e a primeira oferta de formação universitária na área de teatro de marionetas que surgiu no DAC da mesma Universidade?

Orientações teórico-metodológicas

No presente estudo optamos por uma abordagem qualitativa que permite a análise de duas formações específicas a dos BSA e a do CMT/AAM, tanto através de fontes primárias como secundárias. Serão relatados os resultados de duas observações directas. Definimo-las como observações directas, uma vez que a investigadora se baseia na observação, nos seus sentidos, para a obtenção de determinados aspectos da realidade. A primeira observação foi efectuada no dia 2 de Junho de 2011, na apresentação da *Aula Aberta* e a segunda na apresentação do

espectáculo *A Cantora* que teve lugar no dia 19 de Setembro de 2011, no Teatro de Ferro, em Vila Nova de Gaia, no âmbito do FIMP¹. As observações realizadas no âmbito desta investigação não se limitaram somente a assistir e relatar, mas também a examinar factos que se desejava estudar. O campo de investigação pode assim ser definido como o acompanhamento do Projecto I e será feita a análise da *Aula Aberta* e do espectáculo *A Cantora* de Igor Gandra como uma demonstração dos métodos utilizados no CMT/AAM, na UC² do primeiro semestre denominado Projecto I.

A entrevista com Igor Gandra, docente na UC Projecto I terá a finalidade de colectar informações sobre o percurso artístico e profissional do docente e para termos um testemunho directo do processo de ensino do CMT/AAM.

A segunda entrevista será realizada com Manuel Costa Dias, um dos formandos na transmissão da tradição dos BSA, cuja finalidade é a de registar o seu testemunho sobre o processo de formação e as consequências na sua vida e identidade artística.

Para uma melhor compreensão dos dados, recorreremos a uma pesquisa bibliográfica para a descrição e análise teórica dos métodos identificados nos objectos de estudo, em vários artigos recentes editados em revistas da especialidade. Quanto à teoria e crítica nas linguagens do teatro de marionetas, recorreremos a obras dos mais importantes autores como Amaral, Beltrame, Carlson, Passos e Zurbach e na pesquisa de conceitos importantes, entre eles “ostranjeni – estranhamento - verfremdungseffekt” consultamos obras de Shkolovsky, Derrida, Brecht e Freud.

Estrutura

¹ Festival Internacional de Marionetas do Porto

² Unidade Curricular

Em função das questões supracitadas, a dissertação desenvolve-se em dois capítulos:

No I Capítulo serão discutidos os termos Tradição e Modernidade, no âmbito do teatro de marionetas, em torno do caso dos BSA, por ser uma tradição já recuperada e investigada em Portugal. Será questionado o trabalho realizado nos anos 80, pelos actores-marionetistas, numa revitalização da tradição dos BSA, quanto às metas fixadas no início, de registo e formação/transmissão teatral, nomeadamente, na fixação e memorização de textos, aprendizagem da técnica de manipulação e execução das composições musicais. Serão procuradas bases teóricas na obra de Hobsbawm intitulada *A Invenção das tradições* onde, o autor, defende o facto de muitas tradições terem sido inventadas no século XIX e XX nas formas actualmente conhecidas. Através da sua história, tal como é aceite, o teatro dos BSA inscreve-se na tradição de uma região de Portugal, e trata-se de “*uma arte tradicional*” (Passos 1999: 15).

Ou seja serão objectos de estudo e de análise do momento da formação no teatro de marionetas que foram realizados em Évora: a formação de actores profissionais do CENDREV que se iniciou a Setembro de 1983, com a presença do Mestre Talhinhas, o último detentor da tradição dos BSA.

Optaremos neste capítulo por olhar os BSA, não numa abordagem histórica, mas analisando o momento da sua recuperação e revitalização através de uma série de acções de registo, de formação e da investigação académica levada a cabo, sendo a maior parte delas da responsabilidade do CHAIA da UÉ e do CENDREV.

Será questionada ainda neste capítulo, a revitalização da tradição do teatro dos BSA com os cursos dirigidos por Mestre Talhinhas, na problemática do teatro de marionetas em geral e na

sua multidisciplinaridade. Consequentemente, será aberto um espaço de discussão, para questionar os meios da formação dos profissionais do teatro de marionetas.

Procuraremos ainda, analisar e discutir a revitalização desta tradição no quadro europeu contemporâneo dentro de acções congéneres, no que diz respeito à revitalização das tradições definidas como práticas multiformes onde, a tradição teatral se inscreve.

Depois de expor o processo de recuperação da tradição dos BSA, questionaremos o seu papel numa série de dinâmicas que se seguiram e transformaram a paisagem cultural de Évora. Questionaremos igualmente o envolvimento de algumas instituições e organizações nesta transformação como o CCE, o CENDREV, o CHAIA/UÉ, a BIME, o SIME.

No II Capítulo será discutido o momento de recusa “natural” do naturalismo e novos desenvolvimentos apoiados na estética contemporânea para se poder analisar a perspectiva de formação do CMT/AAM no contexto contemporâneo em Évora. Pois, como defende Solmer (2003:283) “ Os últimos trinta anos têm-se caracterizado, no fundo, por uma re-equação das correntes contraditórias que inundaram o século XX. A própria formação do actor pretende ser, hoje em dia, a mais ecléctica possível.”

Quanto ao teatro não naturalista, como na definição do teatro contemporâneo de marionetas e no contexto da preparação do actor-marionetista, o estudo vai recorrer a autores como Lecoq, Copeau e Beltrame tendo em conta que, Copeau foi responsável pela criação de alguns conceitos ainda em uso na preparação do actor-marionetista dos nossos dias, como a economia de meios, a partitura de gestos, o olhar como indicador de acção e a triangulação.

Neste capítulo será ainda discutido o termo contemporaneidade e a inscrição da manifestação artística no teatro. “Se actualmente o teatro de vanguarda se orienta para diversas formações teatrais antigas e esquecidas, se descobre órbitas abandonadas, a razão disso não é outra,

senão a busca da tradição, o esforço pelo estabelecimento de uma continuidade.” (Mukarovsky, 2011: 219), o que nos leva a tentar justificar a evolução do teatro de marionetas, a sua poética e a sua função artística na sua continuidade histórica, no contexto do surgimento do primeiro curso em teatro de marionetas em Portugal, numa instituição de ensino superior, ao nível de mestrado.

Ainda neste capítulo o projecto formativo do docente Igor Gandra será analisada através da observação da *Aula Aberta* e o resultado, o espectáculo *A Cantora* baseado num conto de Franz Kafka, será igualmente objecto de estudo. Será apresentada a análise do espectáculo observada pela autora na sua segunda apresentação pública na sala do Teatro de Ferro, em Vila Nova de Gaia, no âmbito do FIMP. *A Cantora* é o projecto final dirigido por Igor Gandra com, a participação dos alunos³ do Mestrado em Teatro, Ramos Actor e Actor-Marionetista, de DAC/UÉ.

O motivo de opção deste projecto pedagógico enquanto estudo de caso é justificado por ser uma UC da prática artística e por permitir identificar os métodos utilizados na preparação do actor-marionetista e caracterizar este curso. É pertinente recordar que pretendemos, acima de tudo, revelar as especificidades do ensino de teatro de marionetas, na preparação do actor-marionetista, na contemporaneidade e ao mesmo tempo analisar o espectáculo resultante, *A Cantora*.

Creemos pertinente esta análise exaustiva e recordamos neste contexto a falta de ensino regular artístico no teatro de marionetas em Portugal com uma conseqüente falta de investigação sobre os modelos pedagógicos sublinhando, assim, a unicidade e especificidade deste primeiríssimo CMT/AAM do DAC/UÉ, no ano de 2011 em Portugal.

³ Amândio Anastácio, Ana Carolina Santos, Ana Cristina Dias, Fátima Mártires, José Gil, Marta Rosa, Nuno Pinto, Ricardo Ávila, Susana Nunes.

Podemos, assim, afirmar que o presente estudo se apresenta, como uma reflexão sobre o ensino artístico em termos gerais, e em particular, sobre o ensino artístico na área específica de uma linguagem de teatro, do teatro de marionetas. Sem nenhuma escola profissional anterior à apresentada, nem nenhum curso de licenciatura ou de pós-graduação realizado nesta área específica, o primeiro curso de formação em teatro de marionetas do ensino superior público surge no DAC/UÉ, num curso de mestrado em teatro porque é “de teatro que se trata” (Zurbach, 2002:249)

No centro desta investigação reside a vontade de deixar um testemunho directo do primeiro curso público na área de teatro de marionetas, através da observação do Projecto I, na fase de apresentação da *Aula Aberta* e o espectáculo *A Cantora* como resultado artístico, reflectindo sobre as metodologias e contextualizando o surgimento deste curso, no quadro histórico, artístico e sociocultural em Évora, cidade que foi testemunha do processo de revitalização de uma tradição teatral de Portugal: os BSA.

CAPÍTULO I

TRADIÇÃO E MODERNIDADE

1.1 Identidade e mudança numa reflexão sobre os Bonecos de Santo Aleixo

A Tradição

No dia 25 de Maio de 2001, quando a notícia da morte do Mestre Talhinhos, o último detentor dos BSA chegava aos jornais nacionais, os Bonecos já eram conhecidos e reconhecidos como uma tradição bem preservada e investigada. “Ameaçados de desaparecimento, os Bonecos foram salvos pela decisão da Assembleia Distrital de Évora que, em 1978 adquiriu todo o espólio de Talhinhos e o confiou ao Centro Dramático de Évora” (Sá, 2001). No mesmo artigo, o jornal *Público* registava uma afirmação de Mário Barradas “ Não ficou perdida a tradição dos Bonecos de Santo Aleixo (...)”⁴

O termo tradição, vocábulo frequentemente associado à ideia do que é antigo, é utilizado muitas vezes quando se fala em termos históricos. Contudo em todas as definições, a continuidade aparece como um elemento essencial e comum: “ A tradição representa uma continuidade do passado, uma transmissão ao longo do tempo, um elo entre gerações” (Silva 2000: 10)

A origem dos BSA foi, por sua vez, investigada por Alexandre Passos, na sua obra intitulada, *Bonecos de Santo Aleixo – a Sua Im-possível História*, no qual encontramos uma expressão de António Joaquim Talhinhos que explica bem a “Im-possibilidade” que surge no título do livro: “Ninguém sabe de raiz / o primeiro dono ou seu feitor”. (In Passos,1999: 56)

⁴ *PÚBLICO*; 29.05.2001. Os Bonecos de Santo Aleixo estão de Luto; por José Pinto de Sá

De facto a palavra tradição, por si só representa um espaço de debate, onde existem poucos consensos. Neste contexto recordamos Hobsbawm que afirma, o facto de muitas tradições terem sido inventadas no século XIX e XX nas suas formas actualmente conhecidas. No seu livro *A Invenção das tradições*, o autor explica o que se entende por “tradição inventada” e utiliza o termo num sentido amplo, mas nunca indefinido. Assim o termo inclui: “Tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo.” (1997: 9)

Segundo Hobsbawm, muitas tradições, foram criadas por instituições estatais como forma de valorizar o passado das nações e através deste, reforçar o poder do estado. Foi possibilitada, assim, a percepção destas práticas por parte do povo como muito antigas, imemoriais.

Revitalização da tradição e a modernidade

Contudo através da sua história nos termos em que é conhecido tal, o teatro de BSA inscreve-se na tradição de uma região de Portugal, e trata-se de “uma arte tradicional” (Passos 1999: 15)

Como uma arte tradicional ou uma tradição artística transmitida e actualizada por várias gerações e vários lugares, com referências sócio culturais definidas, o teatro dos BSA constitui um conjunto de conhecimentos, valores e técnicas que foram adquiridos, experimentados, consolidados ao longo da sua história:

De facto, no período final da sua história tradicional ou primitiva, o teatro de Bonecos de Santo Aleixo aparecia nos anos 50-60 em Portugal, como uma forma de expressão teatral de tradição oral regional, prioritariamente centrado em temáticas conotadas com um público de cultura popular e não urbano. (Zurbach 2002: 182).

A sua transmissão, como uma acção destinada a impedir o seu desaparecimento, pode ser analisada na óptica de uma interpretação analítica não convencional da tradição.

No quadro da “inovação, institucionalização e mudança” da tradição, Augusto Santos Silva refere a Teoria do Acontecimento e diz: “Acontecimento, aqui, designa justamente a emergência de uma nova iniciativa ou situação – é o facto singular irreversível, nos dois sentidos de único no tempo e novo por comparação com o que lhe preexiste.” (Silva 2000: 18).

Contudo, dentro da mesma lógica da mudança irreversível, Silva chama a atenção para as dinâmicas introduzidas pela própria mudança que provocam a dissolução de estruturas preexistentes.

Problemas de identidade I: a nova estrutura e o novo público

A criação de uma nova estrutura de acolhimento dos BSA, que neste caso específico, consiste numa instituição teatral com actores profissionais contratados pela instituição para participar na sua programação convencional, pode ser identificada como a fonte de problemas identitários ou existenciais da tradição revitalizada. Com efeito, as questões de identidade e de identificação podem ser definidas como “o reconhecimento pessoal ou num grupo, quer dizer, numa condição, mas também numa história e numa imagem pública, que se afirma, designadamente, através de expressão de uma pertença.” (Silva & Santos 1995: 112)

No caso concreto do teatro dos BSA, a transmissão do saber artístico tradicional ao grupo de actores do CENDREV criou uma nova realidade artística e um novo público distinto do público rural da tradição existente até à data. Toda esta mudança pode colocar em questão a identidade desta tradição. Neste contexto Zurbach afirma:

Representado hoje por actores profissionais contratados pela instituição teatral Centro Dramático de Évora, em espaços teatrais institucionais na maior parte dos casos e diante de um público de teatro não diferenciado (ou convencional este teatro encontra-se no centro de tensões diversas: passado/presente, erudito/popular, escrito/oral que poderão afectar ou pelo menos problematizar a sua identidade. (Zurbach 2002: 182)

Por sua vez, Mc Cormick problematiza, igualmente, a mudança da realidade social e em consequência, a mudança do público que pode levar à extinção de uma tradição. “ A partir do momento em que se reconhece que uma tradição já não corresponde a uma realidade social, essa *tradição* num certo sentido, deixa de existir.” (Mc Cormick, 2002: 244).

A questão da definição do público é relevante, mesmo na definição da tradição das marionetas. Embora muitos investigadores, afirmam a tradição das marionetas como um fenómeno urbano e a situam-na temporalmente nos finais do século XIX, Passos distingue a tradição das marionetas D. Roberto da do teatro de BSA: “uma grande *não semelhança* entre eles, seria precisamente por D. Roberto ser um fenómeno urbano ou suburbano, e o Mamulengo, como os Bonecos de Santo Aleixo, um fenómeno rural.” (2002: 195)

Por outro lado, Passos aponta a necessidade de distinguir “a existência de duas espécies de culturas tradicionais, não paralelas, mas que em muitos pontos tocam e cruzam” (1999: 46). Segundo o autor, a cultura tradicional urbana, onde está inserida a tradição D. Roberto é mais aberta a influências. Pelo contrário, a tradição alentejana dos BSA faz parte de uma cultura tradicional rural que é considerada, pelo investigador como, “mais couraçada, por isso mais duradoira e menos permeável à influência dos mass-media” (idem: 46), facto que pode explicar a continuação desta arte do tradicional até aos nossos dias.

Podemos afirmar dentro destas lógicas: i) a tradição dos BSA inscreve-se na arte tradicional rural; ii) a postura contra-poder dos BSA, inserida na arte tradicional, distingue-se da arte

popular urbana designada como a arte desvirtuada pelo mau gosto de um proletariado urbano, influenciado pelos mass-media (Hauser, apud Passos, 1999: 15); iii) um dos motivos que explica e justifica o não desaparecimento desta tradição é o facto de fazer parte da arte tradicional, longe das influências exercidas sobre a arte popular urbana.

Para o nosso estudo, o ângulo mais interessante para olhar os BSA não reside numa busca das origens, ou na discussão da nova estrutura, mas na análise do momento da sua salvaguarda e revitalização através de uma série de acções de registo, de formação e de investigação académica levada a cabo, sendo a maior parte delas da responsabilidade do CCE, CENDREV e do CHAIA/UÉ.

A revitalização desta tradição pode ser igualmente analisada e discutida no quadro europeu contemporâneo, dentro de acções congéneras, no capítulo da revitalização das tradições definidas como práticas multiformes.

Avant de dégager l'armature de ces processus, notons que ces relances et revitalisations intéressent les domaines d'activités les plus divers: productions agro-alimentaires, préparations culinaires, pratiques d'élevage, techniques de construction, entretien et restauration des paysages, objets artisanaux et industriels, fêtes, jeux, rituels, musique "traditionnelle". (Bromberger, Chevallier, & Dossetto, 2004 : 11).

Podemos recordar os Caretos de Podence, como um outro exemplo da revitalização da tradição em Portugal. Quase extinta nas décadas de 1960 e 1970, à semelhança da tradição dos BSA sendo que, a partir de 1985, com a iniciativa da Associação dos Caretos de Podence, surgem acções de divulgação desta tradição, sensibilizando as autoridades políticas para a importância destas manifestações culturais. A internacionalização e divulgação tiveram um importante papel na revitalização.

Realmente desde as Jornadas Cultural de Popular da Academia de Coimbra em 1985, importantes para o reavivar da tradição, até aos dias de hoje, os Caretos transmontanos percorrem um lento caminho que os levou de Norte a Sul do país, a figurar na capa de CD da Brigada Victor Jara e até ultrapassar fronteiras para actuar na Disneylandia Paris, Carnaval de Nice e Carnaval em Itália.⁵

É uma tradição transmontana do carnaval, caracterizada pelo uso de duplas máscaras de lata ou de madeira, com trajes coloridos e com chocalhos que se prendem na cintura.

Verifica-se uma extraordinária diversidade nos termos utilizados para definir este tipo de processos tendo cada um, origens distintas e diferenças semânticas subtis: “On parle, selon les auteurs, les écoles nationales ou selon les situations analyses, de “folklorisme”, de “folklorisation”, de “retraditionalisation”, de “néo-tradition”, de “reanimation”, de “réactivation”, de “revival”, de “renaissance”, e de “réactualisation”, de “patrimonialisation (...)” (Bromberger, Chevallier, & Dossetto 2004: 12).

Por exemplo, a folclorização pode ser definida como o fenómeno cultural da modernidade que se trata dos processos que conduzem à mobilização e integração das populações rurais na sociedade moderna. “o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto” (Vilhena,1997). Retradicionalizar significa inscrever as tradições modernas na tradição e aparece como um termo introduzido por Geertz, na sua antropologia interpretativa. O termo Neo-tradicional, por sua vez, remete para algo novo na tradição e o Neo-tradicionalismo visa integrar fenómenos de tradição como elementos sugestivos da criação artística, cultural ou social, não copiando a tradição como é ou como foi.

⁵ Disponível em: <http://caretosdepodence.no.sapo.pt/tradicao.html>

A discussão semântica destes termos e das suas aplicações fica fora dos horizontes do nosso estudo. Quanto ao processo de recuperação da tradição dos BSA, neste estudo será utilizado o termo revitalização, na sua definição como processo que favorece a continuidade da tradição, assegurando a sua transmissão.

Problemas de identidade II: actores-marionetistas profissionais e sua formação

O processo de “recuperação” dos BSA enquadra-se nas lógicas acima referidas, “ Na rede de relações entre os diversos níveis culturais que configuram a sociedade contemporânea, impedir o desaparecimento dos BSA foi mais de que um gesto museológico”. (Zurbach 2002: 189). Mc Cormick é da mesma opinião e fazendo uma comparação com os trabalhos dos folcloristas afirma: “Ao contrário dos folcloristas, os marionetistas (...) não fizeram o seu trabalho num sentido museológico.” (2002: 242)

Neste contexto o conceito “não museológico” refere-se à continuação da tradição viva. A tradição dos BSA não só foi resgatada, investigada e guardada em diversos registos, como ainda continuou como manifestação teatral viva, inserida no seu contexto socio-cultural. A transmissão das técnicas foi realizada num atelier dirigido pelo Mestre Talhinhos, o último detentor da tradição, nos anos lectivos de 1979/80 e 1980/81, com os alunos do Grupo IV da Escola de Formação Teatral do CCE.

A 2ª fase iniciou-se em Setembro de 1983, já com actores profissionais do CENDREV. Passos define este último grupo como uma nova “*família*” (sic) tradicional, recordando o risco de desaparecimento desta tradição: “E é esta a actual formação da “família” que tem continuado a divulgar dentro e fora das fronteiras uma área da cultura tradicional de uma região, que esteve em sérios riscos de se perder.” (Passos 1999: 150)

Quando Mestre Talhinhas vendeu as marionetas, a tradição já estava em risco, Representavam cada vez mais as danças e variedades para satisfazer os pedidos por parte do público, ao invés de obras completas. Verificamos, por outro lado, problemas sócio-económicos dos marionetistas da família tradicional que poderiam ser o motivo do fim desta tradição, de um dia para o outro. A transmissão da tradição para os actores profissionais do CENDREV não teve efeitos, somente, no que diz respeito ao resgate da tradição ou à revitalização do mesmo, mas problematizou também uma nova identidade do “actor-marionetista” na tradição.

Problemas de identidade III: a investigação e os investigadores da tradição

De facto parece tratar-se de um processo de revitalização à semelhança dos seus contemporâneos na Europa. Michel Giacometti, “o etnógrafo francês mais português que se conhece” (Passos 2002: 175), o arquitecto Gustavo Marques, associando a si o musicólogo Fernando Lopes Graça são os primeiros nomes que surgem quando se trata da investigação da tradição dos BSA. Mais tarde Alexandre Passos, Mário Barradas, Christine Zurbach, surgem como outros nomes que merecem destaque numa investigação que teve início em meados dos anos 80 e ainda não foi concluída.

Bromberger sublinha a necessidade da formação de especialistas para este tipo de preservação e investigação. “Toutes ces operations volontaristes nécessitent, en amont, la préservation des sources de matières premières, l’adaptation des filières techniques, la formation de spécialistes.” (Bromberger, Chevallier, & Dossetto 2004 : 12)

Em articulação com o CHAIA já referido, a formação de especialistas para a investigação nesta arte tradicional do Alentejo, no teatro de BSA, deixou finalmente de ser um desejo e transformou-se numa realidade, com a abertura do CMT/AAM, na UÉ.

Silva quando defende a compreensão e rentabilização da tradição, aponta simultaneamente a necessidade de “a sua avaliação, a sua confrontação com outras linhas de estruturação das posições, dos trajectos e dos projectos sociais”. (2000: 40)

Assim, reafirmado, com a abertura do curso de mestrado o processo de recuperação e revitalização do teatro de BSA como uma expressão teatral, continua num processo vivo, e não é uma continuação mimética extemporânea.

Problemas de identidade IV: artista, artesão ou actor-marionetista

Ainda no contexto da definição de termos tradição e modernidade, parece pertinente problematizar a especificidade do teatro de marionetas na sua multidisciplinaridade. A multidisciplinaridade do Teatro de Marionetas afirma-se em áreas como as Artes Performativas e as Artes Plásticas.

No caso de se tratar de uma tradição no teatro de marionetas, qual seria a sua relação com uma forma de artesanato?

De facto, o CENDREV incluiu espectáculos dos Bonecos no seu repertório e apresentou desde 1982, 811 espectáculos para 90 722 espectadores por todo o mundo, comprovando que o trabalho realizado nos anos 1980 pelos actores-marionetistas, numa revitalização da tradição dos BSA cumpriu as suas metas no sentido de registo e formação teatral, nomeadamente, na fixação e memorização de textos, aprendizagem da técnica de manipulação e execução das composições musicais.

Contudo, não encontramos registos de aprendizagem da construção de bonecos, execução de cenários ou figurinos pelos mesmos actores-marionetistas. Pelo contrário, o trabalho de construção dos bonecos foi entregue a um artesão.

Foi encarregado a execução desse trabalho um dos mais famosos e mais originais artesãos alentejanos, natural da aldeia da Glória – Joaquim Rolo – que neste caso limitou a ser copista perfeito, chegando ao pormenor do peso da cópia ser igual ao do original copiado. (Passos 1999: 113).

Será que os BSA como objectos cénicos se definem como obra autoral? Ou será que como objectos identificados numa tradição poderiam ser avaliados como artesanato tradicional? Há alguma actividade viva de artesanato que cria ou recria os BSA, na região? Será que a revitalização desta tradição teatral, quanto à sua manifestação artística ou artesanal, seguiu um caminho diferente?

Se nos quisermos pronunciar sobre esta temática, antes de tudo é necessária uma breve reflexão sobre o objecto cénico, o centro do teatro de marionetas: a marioneta. Seja como resultado de uma obra autoral, seja como um objecto artesanal este é um objecto destinado ao uso teatral associado à discussão da formação do actor-marionetista.

Embora fiquem fora do horizonte do presente estudo, as realidades da formação de outros países da Europa, com as discussões existentes e algumas soluções aplicadas, serão colocadas como pontos ou linhas de orientação.

Eruli refere-se a países como a Alemanha e a Inglaterra, onde o teatro de marionetas é concebido, antes de tudo, na área das Artes Plásticas e continua “O marionetista é visto como sendo, acima de tudo, uma pessoa das artes plásticas. Aqui a tónica é posta no fabrico dos objectos, numa cultura material (...)”. (2002: 38).

Continuando a reflectir sobre a relação da marioneta com a formação do actor-marionetista surgem mais dúvidas do que respostas. Niculescu pergunta:

(...) que é o marionetista? É o ator? As particularidades da marioneta solicitam da sua parte mais qualidades de artista plástico, ou de músico, ou de homem-orquestra serviço de um instrumento? Será ele escultor-construtor? Estará mais próximo da habilidade artesanal do que da arte? (Niculescu 2009: 15).

O artesanato por sua vez pode ser definido como “produção manual de objectos utilitários e decorativos segundo técnicas tradicionais regionais” (Silva 2000: 67) e segundo o mesmo autor, o surgimento do artesanato, como o entendemos agora, como um exemplo do que se entende por Tradição, ocorre no século XIX. É invocado para demonstrar a especificidade do modo de produção capitalista industrial, por economistas; enquanto valorização dos saberes e técnicas populares tradicionais pelos etnógrafos, embora sendo depreciado como arte menor, o artesanato surge no século XIX.

O artesanato é igualmente identificado em termos de grande receptividade e levanta assim outras questões na definição dos BSA como objectos artesanais. “A imagem mais legítima que circula no espaço público valoriza claramente o artesanato e propõe um entendimento dele não só como património a preservar mas ainda como actividade económica a estimular” (Silva & Santos 1995: 62).

De facto a discussão sobre artesanato no contexto da definição de termos, do presente estudo sobre teatro de BSA, parece ser importante e igualmente pertinente na formação do actor-marionetista, no que diz respeito às suas competências e, consequentemente, à sua identidade artístico-profissional.

Concluimos que o presente estudo é pertinente, em particular, no seu objectivo de discutir a especificidade da formação do actor-marionetista, no caso da arte tradicional do teatro dos BSA enquanto património teatral regional, tradicional e hoje revitalizado. Em termos gerais, justifica-se no contexto das problemáticas gerais de interesse actual, na formação dos actores-

marionetistas. Igor Gandra, docente responsável da UC Projecto I, no actual CMT/AAM afirma: “A preservação da memória, no caso de uma uma "arte viva", é uma questão particularmente complexa na medida em que o gesto de efectiva preservação contém em si o da actualização, por um lado e o da re-presentação, por outro.” (Gandra, 2012)

Trata-se de um mundo compósito entre a tradição (no sentido da conservação viva, não museológica) e a modernidade (na necessária imposição de mudança e inovação), de uma arte multidisciplinar por natureza, inscrita nas tensões e resistências criadas pelo fenómeno de revitalização desta tradição alentejana.

“Esta manifestação teatral surge como um objecto ideal para a construção de uma reflexão aprofundada sobre os aspectos mais gerais, mas todavia essenciais, ligados à teoria, à prática e à recepção da arte teatral, hoje e no passado.” (Zurbach 2002 : 43)

Concordando com a frase supracitada, cremos que o teatro dos BSA, merece toda a atenção como uma manifestação artística viva da arte teatral, e que, pelos motivos justificados, se localizam no centro da discussão e reflexão do presente estudo.

1.2 Évora – uma cidade e sua história de transformação num centro da marioneta

Será que os BSA, salvos do esquecimento, recuperados, registados e recriados pelos actores profissionais do CENDREV tiveram um papel transformador por excelência no que diz respeito à concepção teatral e artístico-cultural para a companhia que os adaptou? Será que existe alguma relação simbiótica entre a investigação levada cabo pela CHAIA/UE sobre os BSA e a primeira oferta de formação universitária na área de teatro de marionetas que surgiu no DAC da mesma Universidade? Será que as dinâmicas criadas em torno dos BSA e entre CCE, CENDREV, CHAIA/EU, BIME e SIME transformaram a cidade de Évora num centro da marioneta?

Antes de começar a procurar respostas ou a formular outras questões, achamos pertinente recordar o processo de recuperação da tradição dos BSA, por ter sido motor de uma série de dinâmicas que seguiram e transformaram a paisagem cultural de Évora. As instituições e organizações que tiveram papéis activos nesta transformação e foram identificados neste estudo, são CCE, CENDREV, CHAIA/UE, BIME, SIME.

1.2.1 BSA – Transformados e transformadores em Évora

Como foi referido, no Capítulo I, o teatro dos BSA inscreve-se na tradição teatral de Portugal e à semelhança de outras artes tradicionais foi transmitida e transformada.

A transformação deve ter acontecido na transmissão da tradição por via oral durante séculos. “A tradição foi transmitida de geração em geração, unicamente por via oral” (Delgado, 1967. In Ribeiro, 2011: 47) Delgado conheceu Antónia Maria Nepomuceno (1894-1981), descendente dos Nepomucenos da Vila de Santo Aleixo que trabalhou como “titiriteira”, a quem comprou “alguns exemplos da primitiva colecção dos Bonecos de Santo Aleixo” (idem: 41)

Os primitivos e genuínos Bonecos de Santo Aleixo foram passando de pais para filhos até que, por volta de 1940, a desunião de uma família determinou a interrupção da tradição. Antónia Maria ficou com as marionetas seculares e Manuel Jaleca, seu marido, afastou-se para, mais tarde, de colaboração, com um seu antigo empregado, António Talhinhos, arranjar outras que constituem a réplica das antigas. (Delgado, 1970. In Ribeiro, 2011: 41)

Em 1940, com a interrupção na tradição, os bonecos enfrentaram um momento de mudança: foram construídas réplicas, de autoria desconhecida. Este momento de mudança não pode ser definido como uma transformação, por não considerarmos uma ruptura na tradição, visto que não se registou, nem reconheceu a identidade do construtor dos bonecos. De facto, o primeiro nome que a história dos BSA registou, como construtor dos Bonecos foi o do Joaquim Rolo,

em 1986, artesão que criou as últimas e actuais réplicas, durante o processo da revitalização da tradição dos BSA.

Uma outra transformação aconteceu durante este processo e que fixou a designação BSA, deixando cair em desuso a antiga designação originada pelo nome da família referida em cima, “Bonecos dos N´promucenos”. As transformações dos Bonecos devem ter sido actuadas a muitos níveis, durante muitos anos, sem olhar atento dos investigadores e, por isso, sem registo. Antes da investigação realizada por Alexandre Passos, não encontramos nenhum indício da fixação do texto transmitido por via oral e baseado na improvisação e forte interacção com os espectadores.

Uma vez que não se pode falar de teatro, sem referência aos espectadores, temos de recordar que talvez, a transformação mais importante aconteceu em relação aos públicos desta tradição teatral. O público tradicional rural descrito pelo Henrique Delgado já deixou de existir.

É noite. Num celeiro, sentados em pequenos bancos, os espectadores aguardam o começo do espectáculo. A lâmpada do petróleo mal consegue iluminar os rostos fechados dos alentejanos. Falam em surdina, enchendo o casarão de uma estranha melodia. Nas últimas filas, fica-se de pé, para ver o melhor. De vez em quando, uma gargalhada parece um grito de revolta contra monotonia (...) o apito estridulo que anuncia o começo do espectáculo. (...) Os comentários que então surgem, aqui e acolá, dão aso a que se estabeleça um diálogo vivo e malicioso. Constituía no passado prática abusiva, mas na qual o público achava graça picante, virem os bonecos a fazer o enterro de qualquer espectador que por sovínice recusava a honra de um bailinho. (Delgado, 1967. In Ribeiro, 2011: 50)

Igualmente houve transformações, relativamente às deslocações do espectáculo. “A carroça puxada por um mular”(idem:50) que limitava a deslocação do espectáculo a máximo de cem quilómetros da residência, no Santiago de Rio de Moinhos foi esquecida.

A duração do espectáculo era muito variável e sofreu uma transformação com a fixação dos textos, e adaptação aos horários dos teatros actuais. Delgado reporta um espectáculo dos BSA, com Mestre Talhinhos e Manuel Jaleca, e afirma: “Normalmente, a diversão começa cerca das 22 horas e terminando pelas três horas de dia seguinte. Algumas vezes o número de horas de representação atinge um máximo de oito.” (Delgado, 1967. In Ribeiro, 2011: 59)

A sua transmissão, como uma acção destinada a impedir o seu desaparecimento, foi um dos agentes mais fortes nas transformações dos BSA como um teatro tradicional. Mestre Talhinhos, o último detentor desta tradição quando vendeu as marionetas ao CENDREV, já representava um tipo de espectáculo que cada vez mais o parecia com variedades com mais música, dança e com menos texto, porque o público exigia assim, e a tradição no que diz ao respeito ao texto entrava em sério risco de se perder. O processo de revitalização da tradição, transformou os BSA num teatro de repertório, os bonecos deixaram os celeiros para trás e foram recebidos nos palcos mais conhecidos do país e do mundo. O teatro dos BSA transformou-se, mas foi transformador também. O presente estudo procura identificar estas transformações causadas pelos BSA em Évora, na cidade que testemunhou o processo de revitalização desta tradição.

Antes de definirmos as transformações causadas pelos BSA, achamos pertinente fazer uma brevíssima descrição destes bonecos para facilitar a sua contextualização no mundo de teatro de marionetas, no que diz respeito à tradição.

Uma breve descrição dos BSA

BSA são marionetas de varão, de sistema de manipulação superior, (inglês: rod-puppet) semelhantes às marionetas que se encontram nas tradições em diversos países da Europa, embora de menores dimensões comparando com as de Itália, França ou Eslovaquia. O número

de marionetas de varão existentes que fazem parte do espólio ronda os 80 e existem ainda vários “objectos” de varão como o Sol/Lua e a Nuvem/Ventarola negra. A altura dos bonecos varia entre 37cms e 21cms, com a excepção do “Padre Chancas” com 44cms e do “Preto” que nem atinge 20cms. Segundo Passos, as dimensões dos bonecos “variam conforme categoria social ou relação familiar”. (1999: 225). De facto as figuras maiores o Padre Chanca e o Mestre Salas, representam as pessoas mais importantes na comunidade. Mc Cormick questiona a dimensão dos bonecos Adão e Eva, por não se poder entender dentro da lógica referida.

O que é, talvez, estranho, é o tamanho diminuto de Adão e Eva. (...) Em termos práticos, tudo isto faz parte de uma certa visão diacrónica do mundo, na qual a profundidade histórica não tem qualquer significado e onde os factos passados ainda existem numa espécie de presente contínuo. (1997: 60)

As cabeças e as mãos são talhadas em madeira de laranjeira ou oliveira e os corpos são de cortiça revestida de pano. Os pés são talhados em madeira de oliveira, por ser muito dura, de forma que os passos de salto contra o palco de madeira possam criar um efeito sonoro mais forte.

Manipulação

As marionetas possuem uma ligação de arame na cabeça e são manipuladas através de varões rígidos, assemelhando-se às marionetas de varão sicilianas. Algumas podem ter um segundo varão para o braço direito. Padre Chanca leva um barrete na mão direita que é manipulada através deste segundo varão. Há marionetas, como Caim, com a articulação de arame na cabeça rígida, mas a maior parte delas tem uma ligação articulada na cabeça, possibilitando assim um quarto de rotação da cabeça sem movimento do tronco. A manipulação realiza-se nos dois lados do palco, sobre caixotes da madeira. Os manipuladores interpretam ao vivo os

papeis das personagens que manipulam e cada manipulador tem mais de que uma personagem.

Esta manipulação é, se comparada com a das grandes marionetas sicilianas, belgas e francesas, relativamente mais fácil (mas mais expressiva), dado o pequeno peso das marionetas. Será possivelmente esse facto que lhe dá uma maior aparência de vida, porquanto ou outros bonecos, por tão grandes e pesados, nunca poderão passar aos olhos humanos, de marionetas com movimentos muito lentos, todas elas, e empurradas por “sacões”. Os “nossos”, pelo contrário, movimentam-se apressadamente, saltitantes, transportados com facilidade de um lado ao outro lado da cena. (Passos, 1999: 219)

É possível registar três factores que explicam esta volatilidade de movimentos referida por Passos: i) os bonecos são de pequenas dimensões, ii) o material utilizado na construção do corpo é cortiça, iii) as técnicas de manipulação são simples. De facto comparando com espectáculos de outras marionetas de varão, o ritmo do espectáculo e graciosidade dos movimentos aumentam. Sobre a temática da manipulação e ritmo dos BSA encontramos reflexões de alguns investigadores de grande prestígio. As opiniões geralmente convergem:

Devem se incorporar entre os títeres mais leves da Europa. Também a manipulação deles nada tem de complexa. Sem dúvida que a parte musical final é parte mais viva do programa, se excluirmos o “ballet” dos anjos ou a dança dos diabos no Inferno. O ritmo do movimento é ditado pela música e, mesmo com um número mínimo de articulações e de fios de manipulação, deve ser um dos exemplos, mais rápidos e de tirar a respiração, de movimento com títeres que sobreviveu em toda Europa. (Mc Cormick e Pratasik, 1997: 64)

Por último, não podemos deixar de referir que a manipulação é escondida do olhar do público através de uma cortina florida de chita. A cortina esconde mais curiosidades desta tradição: além de regras técnicas, a tradição implica ética na manipulação. Segundo Passos, os anjos são manipulados por actrizes, enquanto o Anjo-Mestre tem de ser manipulado por um actor. A

manipulação da serpente tentadora pertence, curiosamente, à mão feminina, embora a voz da personagem tenha de ser masculina.

Voz e música

A relação entre a marioneta e a voz é uma das áreas que produz mais reflexões no teatro de marionetas. A música e a voz possuem uma inegável importância no teatro dos BSA. É importante registar que os espectáculos dos BSA contam com execução musical ao vivo, ao som da guitarra portuguesa, como parte integrante do espectáculo. Os manipuladores interpretam as personagens que manipulam, cantam e exploram outras sonoridades.

A título de exemplo, e sobre a exploração de outras sonoridades produzidas durante as representações, destaco o Baile dos Anjinhos que se executa no início do espectáculo e é composto, para além do som da guitarra, também pelo apoio rítmico e percutido, produzido pelos pés de madeira de oliveira dos boneco, som estridente que tem como contraponto o som grave, produzido pelo bater dos pés dos marionetistas nas arcas da madeira sobre quais se encontram durante a representação: estas arcas, (...) servem de apoio de bastidores e de instrumento acústico, sublinhando não só as partes cantadas ou tocadas, mas também todos os recitativos e outras melopeias. (Nave, 2004:65)

O espectáculo *Auto da Criação do Mundo*, como outros espectáculos começa com o Baile dos Anjinhos, que giram ao som da guitarra portuguesa. A cena seguinte é a Disputa do Sol e da Lua que é uma melopeia recitada. Destaca-se com a dimensão musical e oracional das estrofes.

Muito embora o *Auto da Criação do Mundo* e o *Auto do Nascimento do Menino* devam ser consideradas como peças do teatro musical, na linha dos antigos Mistérios, Loas e Vilancetes, força é reconhecer que nestas duas preciosas relíquias da tradição dramática popular portuguesa o interesse do elemento musical não vai de par com o interesse excepcional do texto literário. Os meios utilizados são rudimentares (a voz humana e uma guitarra), o material bastante heterogéneo,

os processos são ingénuos, sem deixarem de ser saborosos, a realização claudicante. (Graça apud Passos, 1999: 199)

A obra musical e vocal/textual dos BSA foi gravada e registada pelo grande investigador Michel Giacometti. O musicólogo Fernando Lopes Graça inferiu sobre a dimensão musical do espectáculo dos BSA, e afirmou a música dos BSA ser “simples, bela e comunicativa” (Delgado, 1967. In Ribeiro, 2011:57) e ter as semelhanças com a música folclórica dos países da Europa Central.

1.2.2 Recuperação da tradição BSA e transmissão e as suas protagonistas em Évora

Alexandre Passos, na sua obra *Bonecos de Santo Aleixo e a sua (Im)possível história* retrata a história das marionetas em Portugal dos séculos XVI a XVIII e contextualiza historicamente o lugar desta tradição alentejana. Investiga e analisa os processos de transmissão da prática artística popular, dando maior destaque às últimas famílias detentoras do espólio dos BSA. De geração em geração os BSA passaram para familiares dos detentores anteriores e chegaram às mãos de Manuel Jaleca. Talhinhas, trabalhou inicialmente para Jaleca, mas mais tarde conseguiu comprar o espólio. Passos regista, minuciosamente, na sua obra, o percurso de Manuel Jaleca, do Mestre Talhinhas e a recuperação desta tradição quando estava prestes a desaparecer.

E em 1974/75 Talhinhas guarda os Bonecos e resolve envelhecer tranquilamente”, aguardando a compra dos seus bonecos, peça a peça por qualquer coleccionador. Não haveria de suceder assim, felizmente, pois o Centro Cultural de Évora, dirigido por Mário Barradas, propõe à Assembleia Distrital de Évora a compra de todo material, e a contratação de Talhinhas para o ensino da manipulação e passagem à escrita de todo repertório. (Passos, 1999: 140)

No ano de 1980 todo o material foi entregue ao CCE, mas a construção das cópias dos bonecos, segundo Passos “trabalho moroso, difícil e de responsabilidade”(1999: 140) foi

concluída em 1986 pela mão de um dos artesões alentejanos mais conhecidos: Joaquim Rolo. Em 1980 o processo de recolha e fixação dos textos por Alexandre Passos já tinha começado. Foi a partir deste ano que se iniciaram os ensaios de manipulação e elocução, num atelier dirigido por Mestre Talhinhos, aos alunos do Grupo IV da Escola de Formação Teatral do CCE, nos anos lectivos 1979/1980 e 1980/1981, na direcção de Luís Varela.

Quando foi decidido pela Escola de Formação de Atores do Centro Cultural de Évora fazer a formação dos alunos na manipulação dos Bonecos de Santo Aleixo era diretor da escola Luís Varela que na altura tinha regressado de um Encontro Mundial de Teatro em Paris e em que uma das recomendações tinha sido facultar aos alunos de teatro aprendizagem do Teatro de Marionetas, reconhecendo a importância que o teatro de bonecos tinha na formação dos futuros atores. (Dias, 2012)

Passos fornece uma listagem dos alunos que frequentavam a Escola do CCE, na altura da realização da recolha: António Moreno, Isabel Munoz Cardoso, António da Mota, Manuel Correia, Eduardo Coelho, Octávio Gameiro, Fernando Romeiro, Rui Jacques, Gil Salgueiro Nave, Victor Costa, Isabel Bilou execução musical: Gil Salgueiro Nave. No ano lectivo 1980/1981, depois da saída de alguns alunos e por não ter necessidade de um elenco tão numeroso, o projecto de formação contou com seguintes alunos: António da Mota, Eduardo Coelho, Fernando Romeiro, Gil Salgueiro Nave, Isabel Bilou, Octávio Gameiro, Rui Jacques e Victor Costa. Neste elenco, como no anterior Gil Salgueiro Nave continuou a assegurar a execução musical.

As sessões de aprendizagem deste “atelier” iniciaram-se em Abril de 1980, prolongaram-se até final do ano lectivo e recomeçaram em Janeiro de 1981, após convalescença de uma cirurgia sofrida por Mestre Talhinhos, relaizando-se a primeira apresentação pública dos Bonecos de Santo Aleixo nesta sua ressurreição, a 25 de Janeiro desse ano, no Teatro Garcia de Resende (Sala de Trabalho da Escola), primeiro espectáculo a cargo dos alunos do Grupo IV da Escola da Formação Teatral do Centro Cultural da Évora. (Passos, 1999: 149)

O espólio dos BSA foi objecto de estudo na Escola de Formação Teatral do CCE. Depois de ter sido salvo do risco de extinção “peça a peça” (Passos, 1999: 140) o espólio das marionetas, juntamente com o seu retábulo foi recolhido e cuidadosamente copiado. O seu repertório textual e musical foi transcrito e fixado, a música foi gravada e a execução musical foi um dos objectivos de aprendizagem. Manuel Costa Dias, como cenógrafo profissional na companhia residente participou na investigação/formação.

Durou cerca de seis meses o tempo em que Mestre Talhinhas se deslocava uma vez por semana, no período da tarde, à escola de formação de actores do Centro Cultural de Évora. Durante esse tempo o Mestre Talhinhas dizia o texto e explicava a marcação dos bonecos. O texto era gravado e posteriormente Alexandre Passos transcrevia-o, trabalho difícil dado a dificuldade em entender a pronúncia de algumas palavras.

O registo da marcação dos bonecos era feito por mim. No intervalo entre as vindas do Mestre Talhinhas os alunos ensaiavam e decoravam os textos porque o Mestre só dava informação de novos textos depois da informação anterior estar minimamente sabida. (Dias, 2012)

Os cursos de formação, numa primeira fase, foram dirigidos para os actores do CCE e na segunda fase da recolha foram levados a cabo no seio do CENDREV para os actores profissionais e contaram com a presença do Mestre Talhinhas. Assim as actividades em torno dos BSA começaram no início do ano de 1980 e chegou aos nossos dias.

1.2.3 Transformações I- BIME

A acção de investigação do CHAIA /UÉ, em colaboração com CCE e CENDREV contou com apoios de entidades locais e centrais. O caso único, levado a cabo com sucesso, dos BSA constitui um exemplo a seguir na recuperação/ revitalização das tradições e colocou a cidade de Évora no centro das atenções. Verificou-se desde então uma sensibilização, em todas as instituições que colaboraram, em relação ao teatro de marionetas, seja como tradição, ou

como linguagem teatral contemporânea. O exemplo mais concreto, onde o poder transformador dos BSA se verificou foi o surgimento da BIME. O CENDREV incluiu os espectáculos dos Bonecos no seu repertório, causando uma ruptura na tradição.

Numa conversa, há alguns dias, foi-me sugerido que quando mestre Talhinhos vendeu as marionetas ao CENDREV já estava no fim duma tradição. Ele representava cada vez menos os autos porque o público queria eram as danças, músicas e variedades da segunda parte do programa. Ao mesmo tempo o público mudava e já não sentia a mesma necessidade deste tipo de distração. Pego no exemplo dos Bonecos de Santo Aleixo porque o espectáculo recriado pelos actores do Teatro Garcia de Resende me dá sempre o mais vivo prazer. (Mc Cormick, 2002: 245)

O CENDREV submeteu os BSA à ruptura na tradição, recriou e transformou-os e não ficou intacto. Foi contaminado e transformado por eles. As recíprocas transformações tiveram como resultado a criação de um dos eventos culturais mais interessantes do nosso país, em Évora e chamou-se no ano 1987 BIME, organizada pelo CENDREV.

Verificou-se deste modo uma mudança no plano institucional do estatuto deste teatro, que passou igualmente a estar na origem de uma nova actividade do CENDREV, criada em torno de teatro de marionetas. Trata-se da Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME), que tem lugar desde a inclusão dos BSA nas actividades regulares da companhia. (Zurbach, 2002: 186)

De facto os BSA são verdadeiros anfitriões da festa das marionetas que decorre em formato de Bienal, desde 1987, em Évora na cidade que é Património Mundial. Na sua última edição, a BIME, em 2011, contou com a participação de inúmeras companhias, recebeu o IX SIME com o tema: “As formas contemporâneas do teatro de marionetas” e contou com a participação de investigadores relevantes na área de teatro marionetas tais como Christine Zurbach do CHAIA/UÉ; Igor Gandra do Teatro de Ferro – Porto; John McCormick, investigador – Irlanda, Adriana Schneider Alcure da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Eric de Sarria, Companhia Philippe Genty – França, Luk de Bruyker, Theatre Taptoe –

Bélgica; Manuel Dias, Trulé - Investigação de Formas Animadas e José Russo dos BSA. O SIME é resultado de uma parceria entre o CENDREV e o CHAIA/UE, e desde 1997 criou um espaço de reflexão em torno da marioneta, no seio da BIME.

Numa reflexão breve, verifica-se a existência de algumas condições naturais que podem ter um importante papel no sucesso da BIME. i) A condição geográfica/arquitectónica: A primeira condição é o seu berço e palco extraordinário, a cidade de Évora, cheia de História, património mundial⁶. O público e os marionetistas dos quatro cantos do mundo enchem as praças, os jardins, as salas onde assistem a espectáculos num ambiente de festa. Évora, com a sua BIME foi e continua a ser uma referência, uma escola, um ponto de encontro dos marionetistas e para a autora deste estudo, que participou nas edições de 2001, 2005 e 2007 com o Grupo de Teatro: Marionetas, Actores e Objectos; ii) a condição histórica e tradicional: uma outra condição natural que deve ser referida no sucesso do evento é a influência e presença constante dos BSA na bienal, desde a sua presença cénica até na imagem gráfica, contribuindo definitivamente para a criação de uma identidade própria; iii) a condição académica: esta última pode ser resumida à colaboração do CHAIA/UE com investigações realizadas ou apoiadas em torno de marioneta, no âmbito do SIME. CHAIA/UE, com rigor académico e com muita paixão por parte dos investigadores propicia uma dignidade merecida à marioneta em Portugal e numa simbiose perfeita, alimenta-se da BIME, co-existe com ela e em última instância privilegia a BIME, propiciando uma credibilidade e crítica académica.

⁶ O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), organismo da UNESCO que em Novembro de 1986 deliberou a favor da inclusão do Centro Histórico de Évora na lista do Património Mundial, justificou essa mesma decisão com o facto de Évora cumprir muitas das demandas então exigidas para o efeito, nomeadamente dois critérios específicos: o de ser Évora o melhor exemplo de uma cidade portuguesa da idade do ouro (Século XVI) e de a sua paisagem urbana permitir compreender a influência da arquitectura portuguesa no Brasil, em locais como São Salvador da Baía, também Património Mundial da Humanidade desde 1985. Em 1986, o ICOMOS tomou como definição do Centro Histórico de Évora a de um centro urbano único, pela sua beleza, homogeneidade e dimensão, e pelo valor do seu património cultural e arquitectónico, que conta com mais de 380 edifícios classificados, dos quais 36 são monumentos nacionais. <http://www.cm-evora.pt/pt/conteudos/areas%20tematicas/Cultura/%c3%89vora%20Patrim%c3%b3nio%20da%20Humanidade.htm>

Desde a sua primeira edição, a BIME tornou-se um dos eventos culturais mais interessantes do panorama nacional e colocou Évora no mapa mundo das marionetas. José Russo, Director Artístico do CENDREV e da BIME, actor, encenador e um dos bonecreiros no elenco do BSA desde 1983 confirma a relação entre BIME e BSA:

Quinze anos de trabalho em torno dos Bonecos de Santo Aleixo permitiram estabelecer uma forte ligação com o fantástico mundo das marionetas. (...) Os Bonecos de Santo Aleixo, marionetas tradicionais do Alentejo, são hoje conhecidos e reconhecidos em todo o país e também no estrangeiro. Ao longo destes anos fizemos uma mão cheia de amigos e conhecemos muitas experiências de trabalho à volta da actividade das marionetas, daí que, naturalmente, ganhasse forma a ideia de organizar em Évora uma bienal de marionetas. Em 1987 teve lugar a primeira edição que foi também o primeiro acontecimento do género em Portugal. (1997:46)

A Bienal de Évora já faz parte integrante da paisagem cultural do país e integra as agendas internacionais dos Festivais de Marionetas. Pode-se concluir que é um projecto com raízes na terra alentejana, que bebe inspiração da fonte dos BSA, que reside numa cidade que é património da humanidade e que é privilegiada com a presença activa da comunidade académica através das acções do CHAIA/UÉ.

1.2.4 Transformações II - SIME

Uma outra iniciativa surge em consequência das transformações causadas pelos BSA, no seio do CHA (actual CHAIA): o SIME realiza-se desde 1997, em colaboração com o CENDREV, paralelamente com a BIME. Os seminários permitiram que a BIME não ficasse limitada à apresentação de diversos espectáculos de teatro de marionetas, mas tivesse uma vertente de investigação e formação com a colaboração de investigadores de grande prestígio mundial. Zurbach afirma que no modelo adoptado para o SIME desde o início se pretendeu uma dupla abordagem ao teatro de marionetas: “por um lado, teórica e crítica assumida por

investigadores e especialistas, e por outro lado, estreitamente ligada à prática dos próprios artistas-marionetistas.” (2002: 12) As comunicações, as mesas redondas, as acções de formação servem como ponto de encontro entre os profissionais de teatro de marionetas e investigadores dos quatro cantos do mundo. José Russo anuncia na revista Adágio, a primeira edição do seminário e justifica no seio da BIME:

Na edição deste ano abriremos um novo espaço de intervenção. Pretendemos aproveitar este momento de encontro, esta reunião das marionetas também no sentido do estudo e da investigação das suas diversas vertentes, procurando interpretar melhor os fenómenos de uma arte com tradições seculares. Este espaço de reflexão, definido em conjunto com a Universidade de Évora, prevê o envolvimento de Universidades de outros países bem como a participação de investigadores e estudiosos desta área da actividade artística e terá a forma de um seminário. (1997: 50)

As actas destes seminários publicadas na revista Adágio do CENDREV, são reconhecidas como os primeiros documentos com credibilidade académica sobre teatro de marionetas em Portugal. Em torno do CHAIA e das suas acções de investigação surgiram investigadores que contribuíram para o reconhecimento desta arte em Portugal. Entre muitos destacam-se Alexandre Passos e Christine Zurbach. Explica-se assim uma das mais interessantes transformações causadas pelos BSA. CHAIA/UÉ não só cumpriu a sua missão na investigação do fenómeno dos bonecos, possibilitando a sua revitalização e salvando os de um quase certo esquecimento, mas também, em semelhança ao seu parceiro CENDREV, na realização do SIME, transformou-se pouco a pouco, transformando a cidade de Évora no centro mundial das marionetas.

CAPÍTULO II

CURSO DE MESTRADO EM TEATRO RAMO ARTE DO ACTOR-MARIONETISTA

2.1 Como um ponto de chegada

Como foi anteriormente referido, o presente estudo considera como objectos de estudo os dois momentos de formação no teatro de marionetas que foram realizados em Évora para uma análise: da formação de actores profissionais do CENDREV, na transmissão da tradição dos BSA que se iniciou a Setembro de 1983, com a presença do Mestre Talhinhos e do CMT/AAM que surgiu como a primeira oferta formativa no ensino superior público, no DAC/UÉ, em Março de 2011.

Questionamos o CMT/AAM, como o último resultado de uma série de transformações que foram directa ou indirectamente ligadas ao sucedido processo de revitalização da tradição dos BSA, em Évora. Igualmente indagaremos sobre a sua capacidade transformadora numa reflexão sobre uma perspectiva futura.

A acção de investigação do CHAIA/UÉ, em colaboração com CCE e CENDREV na recuperação da tradição dos BSA, não se limitou à investigação do teatro tradicional. Foi considerado o potencial do teatro de marionetas em geral pelos investigadores do CHAIA/UÉ e foram realizadas diversas acções de investigação. Entre estas destacamos o SIME. O seminário realizou-se no âmbito da BIME juntando investigadores de grande prestígio mundial, no teatro de marionetas, atendendo a necessidade de discutir teoria e crítica e por

outro lado, criar espaços de formação profissional para os artistas-marionetistas. Christine Zurbach, como Directora do CHAIA e do presente curso de mestrado, desde muito cedo, reivindicava a intervenção da Universidade Évora. Em 1997, apontava a lacuna na formação dos profissionais do teatro de marionetas e na investigação académica nesta área artística:

Pertencerá aos Estudos Teatrais da Universidade de Évora prolongar e enriquecer os conhecimentos sobre este caso preciso (BSA), assim como sobre o teatro de marionetas em geral, a fim de levar a bem o seu propósito de dinamizador duma área de conhecimentos até hoje pouco relevante na Universidade Portuguesa em geral.” (Zurbach, 1997: 31)

Assim, desde 1997, no âmbito do SIME, foram realizadas comunicações, mesas redondas e acções de formação que serviram como um laboratório de experiências pedagógicas e metodológicas que mais tarde iam afunilar-se na criação de planos de estudos e iam ser decisivas na selecção de docentes para o CMT/AAM.

De facto, alguns investigadores nacionais e internacionais mundialmente reconhecidos na área de teatro de marionetas e que participaram em várias edições do SIME aparecem em 2011, como docentes ou docentes convidados neste curso de mestrado, começando com a directora do curso, investigadora teatral, docente e dramaturga Christine Zurbach; historiador, investigador e marionetista, um dos nomes mais respeitados na cena actual de teatro de marionetas John Mc Cormick da Irlanda; encenador, criador teatral, formador e actor com muitos anos de experiência numa das companhias míticas nesta área, da Cie Philippe Genty, Eric de Sarria de França; um dos nomes mais importantes nas linguagens contemporâneas em Portugal, actor, dançarino e marionetista Igor Gandra, e ainda nomes indiscutíveis em Portugal como José Russo, director artístico do CENDREV, fundador e director artístico da BIME, actor, encenador, um dos bonecreiros dos BSA e o marionetista dedicado e muitas vezes premiado Manuel Dias de Évora.

O Curso de Mestrado em Teatro viu a sua 1ª edição no ano lectivo 2007-2008, com três ramos: Arte do Actor, Dramaturgia/Encenação, História e Teoria do Teatro. Mais tarde, com uma reestruturação do curso, houve a inclusão de um quarto ramo; Arte do Actor-Marionetista, aprovada em 2009 e apresentada à agência de acreditação em 2010. “ A Universidade de Évora comunicou em 11 de Maio de 2009 a alteração do curso de 2º ciclo em Teatro conducente ao grau de mestre em teatro, a que se refere o Despacho nº 26008/2009, publicado no Diário de República (2.ª série) n.º 230, de 26 de Novembro de 2009.”⁷

Na maioria os alunos desta primeira edição do curso são profissionais de teatro, com diversas motivações. Contudo o que surge em comum é a procura de obter especialização ou mesmo uma certificação artístico-profissional, visto que a área de teatro de marionetas, à semelhança da área de teatro geral em Portugal carece de uma regulamentação para a protecção dos agentes artísticos com formação. A obtenção de um certificado, pode ser decisivo para futuras reivindicações dos profissionais.

Neste ponto, é necessário um olhar mais próximo para o plano de estudos⁸ do CMT/AAM, edição 2010/2012.

⁷ Diário da República, 2.º série – n.º 5 – 8 de Janeiro de 2010 - pp:971

⁸ Disponível em www.uevora.pt.

1º ano – 1º Semestre

Nome	Área Científica	ECTS	Duração	Horas
<i>Investigação em Formas Tradicionais</i>	Estudos Teatrais	5	Semestral	130
<i>Técnicas do Actor-Marionetista</i>	Marionetas	7.5	Semestral	195
<i>Projecto I</i>	Marionetas	7.5	Semestral	195
<i>Oficina I</i>	Encenação	2.5	Semestral	65
<i>Análise de Espectáculos</i>	Estudos Teatrais	5	Semestral	130
<i>Perspectivas I</i>	Estudos Teatrais	2.5	Semestral	65

1º ano – 2º Semestre

Nome	Área Científica	ECTS	Duração	Horas
<i>Investigação em Teatro de Objectos</i>	Estudos Teatrais	5	Semestral	130
<i>Técnicas do Actor-Marionetista II</i>	Marionetas	7.5	Semestral	195
<i>Projecto II</i>	Marionetas	7.5	Semestral	195
<i>Oficina II</i>	Encenação	2.5	Semestral	65
<i>Perspectivas II</i>	Estudos Teatrais	2.5	Semestral	65
<i>Optativa livre</i>				

2º ano – 1º Semestre

Nome	Área Científica	ECTS	Duração	Horas
<i>Dramaturgia do Teatro de Marionetas</i>	Dramaturgia	5	Semestral	130
<i>Projecto III</i>	Marionetas	15	Semestral	390
<i>Oficina III</i>	Encenação	5	Semestral	130
<i>Produção</i>	Encenação	5	Semestral	130
<i>Grupo de Obrigatórias alternativas</i> <i>Dissertação</i> <i>Estágio</i> <i>Trabalho de Projecto</i>				

2º Ano – 4º Semestre

<i>Dissertação</i>	
<i>Estágio</i>	
<i>Trabalho de Projecto</i>	

Para uma melhor compreensão da lógica deste plano de estudos, verificamos os conteúdos UCs centrais deste curso:

Investigação em Formas Tradicionais é uma UC do 1º semestre do 1º ano. Conta como objectivo principal o suscitar de uma visão e compreensão alargada da tradição no teatro de marionetas em articulação com a prática actual do teatro. Visa igualmente fomentar o gosto e a competência do aluno de modo a habilitá-lo para produzir criticamente. Segundo Zurbach, os conteúdos programáticos estão centrados em torno da tradição, estudos historiográficos, antropológicos; o teatro tradicional de marionetas BSA, o estudo sobre a tradição/conservação no repertório vivo do CENDREV.

Análise dos Espectáculos é uma UC semestral, no 1º ano – 1º semestre. A docente responsável, Christine Zurbach, afirma nos planos de estudos que a UC visa informar e sensibilizar o aluno de teatro para a recepção e leitura crítica do espectáculo, e procura suscitar uma visão e uma compreensão alargada da prática actual do teatro de marionetas, a partir de documentos gravados, testemunhos pessoais e presenciais de espectáculos. Os conteúdos programáticos são preparados para desenvolver a percepção do aluno sobre a construção e composição de um espectáculo de teatro à sua recepção.

A UC Perspectivas I do 1º semestre do 1º ano, embora da responsabilidade de Christine Zurbach, conta com outros docentes convidados que são inseridos na vida académica e/ou na vida artística. Os objectivos da UC visam informar e sensibilizar o aluno de teatro para os debates de natureza estética, ideológica e política, relacionados com da arte do teatro no contexto da sociedade contemporânea. A UC coloca em debate os testemunhos da realidade da vida teatral em Portugal de hoje.

Investigação em Teatro de Objectos é uma UC, do 1º semestre do 2º ano. Segundo a docente responsável, Christine Zurbach, os objectivos da UC visam informar e sensibilizar o aluno de teatro para os debates de natureza estética, ideológica e política, relacionados com a arte do teatro no contexto da sociedade contemporânea e suscitar no aluno uma visão e uma compreensão alargada da criação no teatro de marionetas em articulação com a prática actual do teatro. Os conteúdos programáticos podem ser resumidos: metodologia de investigação, investigação no teatro de objectos, genealogia do teatro de objectos na contemporaneidade e mapeamento do teatro de objectos em Portugal. No âmbito desta UC coloca-se em debate a problemática da marioneta no contexto do teatro de objectos.

Projecto II é uma UC do 2º semestre do 1º ano. A docente responsável é Christine Zurbach e ainda conta com docentes convidados: Eric de Sarria e Nancy Rusek da Cie. Philippe Genty. É concebido como um curso de verão de carácter intensivo acreditado pela UÉ que implica um mínimo de 6h30 de prática diária, de 2º a 6ª-feira. Está igualmente contemplada a necessidade de trabalho ao fim de semana e para lá do horário estabelecido. Conta como objectivos introduzir os alunos à estética e metodologia do trabalho da Cie Philippe Genty, grupo de reconhecido mérito nas linguagens oníricas de teatro, teatro de material e teatro visual. Esta linguagem possibilita o cruzamento do jogo do actor, a animação dos objectos e materiais, com um movimento cénico muito próximo da dança contemporânea. Os critérios que são estabelecidos na pesquisa desta UC são: escuta, convicção, impulsos, ponto fixo, dissociação, distanciamento, improvisação e memória. A finalidade é a criação de um espectáculo, ou dito de outra forma a apresentação de um work in progress, a partir das composições realizadas pelos alunos. O espectáculo resultado deste projecto foi apresentado no FIMP 2011.

2.2 O Teatro de Marionetas tem idade para ir à Escola?

“Os processos sistemáticos de formação do ator no Ocidente tornam-se mais evidentes somente a partir do século XX” (Beltrame, 2001: 64)

É pertinente sublinhar que a última parte do século XIX e o início do século XX ficaram marcados pelo interesse de um número crescente de autores e encenadores na Marioneta, entre eles: Edward Gordon Craig, Heinrich Von Kleist, Maeterlinck, Vsevolod Meyerhold.

Com os autores supracitados, a marionetização do actor e a humanização da marioneta/objecto foram postos à discussão. As discordâncias que surgiram em relação ao realismo psicológico e naturalismo trouxeram propostas novas na preparação dos actores no sentido de enfatizar o trabalho corporal e o trabalho em grupo.

Heinrich Von Kleist (1777 - 1811) manifestou-se contra a interpretação realista, no seu ensaio *Sobre o Teatro de Marioneta* (1810), onde aparece a ideia de suprimir o actor e substituí-lo por um manequim no início do século XIX, uma ideia que será retomada por Craig e Kantor. *A Classe Morta* estreou-se no ano de 1975, com a participação do próprio autor, Tadeusz Kantor, no elenco. Problematizando a estética do movimento baseado no equilíbrio corporal, contrariando a força da gravidade, Kleist permitiu a inclusão na contemporaneidade de novas metáforas, para o entendimento do corpo cénico. Sobre esta problemática Meyer afirma: “Neste sentido, nem marionete nem manipulador, em seus acordos, escapam das ambigüidades e singularidades da corporeidade contemporânea.” (2010:133)

Maurice Maeterlinck (1862-1969) criou personagens mortos-vivos entregues ao fatalismo. Sublinhando a inércia do material, carrega a marioneta como símbolo da morte. Ao negar o teatro realista, Maeterlinck propunha um teatro simbolista que segundo Beltrame,

Apelava para a palavra pura, em cuja verbalização o ator é quase uma estátua falante, adquirindo uma sobriedade gestual com movimentos, obedecendo a princípio de economia, contenção e elegância, imobilidade e face congelada, explorando silêncios. (2001:73).

Maeterlinck não deixou muitas indicações para a preparação do actor. Dizia que “ os actores principais não teriam valor algum, salvo encarnação da ideia que simbolizam. Eles movimentarão pouco e anunciarão ideias magnificentes, rutilantes de poesia” (Carlson, 1997: 283) Compreende-se que o actor precisava de novos caminhos para se expressar, na busca da criação de efeitos de estranheza e estranhamento, acompanhada pela pesquisa do sobrenatural e pelo treino para a marionetização do corpo.

Edward Gordon Craig (1872-1966) defendia a marionetização do corpo, um novo tipo de movimento do corpo humano, baseado numa técnica que correspondia às preocupações e as buscas das vanguardas no início do século XX. Craig não negava a figura humana, contudo, insurgia contra a imprecisão e a aleatoriedade na actuação cénica e nas vicissitudes do corpo humano. O corpo não poderia estar dominado por exacerbação emotiva dos actores. Segundo Craig, a marioneta e a sua obediência à lei da gravidade propõem uma limpeza na gestualidade cénica. No seu artigo mais controverso, *The Actor and the UberMarionette* (1908), Craig condena a arte de interpretar, procura uma nova forma baseada no “gesto simbólico”. “Assim, o teatro nunca deve reproduzir a natureza mas sim, criar suas próprias formas e visões nunca antes vistas na natureza.” (Carlson, 1997:295) Só a máscara, diz Craig, em *The Artists of the Theatre of the future* (1911) pode efectivamente representar as emoções da alma.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), um dos encenadores e pedagogos mais importantes do teatro do século XX, esteve sempre ligado à formação do actor. Discípulo do Stanislavski, acabou por manifestar-se contra o teatro naturalista. “Insatisfeito com a ênfase dada por

Stanislavski ao realismo psicológico no Teatro de Arte de Moscou, estabeleceu sua própria companhia na Ucrânia.” (Carlson, 1997:395) É conhecido pela técnica de sua autoria, a Biomecânica que segundo Beltrame, pode ser sintetizada em quatro eixos centrais: “eliminação de movimentos inúteis, não produtivos; ritmo; consciência exacta do próprio centro de gravidade; resistência e ausência de vacilações.” (2001:101)

Embora, nos nossos dias, não haja uma única tendência específica de estética do actor, mas pelo contrário, diversas estéticas contaminadas umas pelas outras, podemos concluir que, como as heranças de “vanguardas”, as encontramos num momento de recusa “natural” do naturalismo. “ Os últimos trinta anos têm-se caracterizado, no fundo, por uma re-equação das correntes contraditórias que inundaram o século XX. A própria formação do actor pretende-se hoje em dia, a mais ecléctica possível.” (Solmer, 2003: 283)

Quando nos referimos ao teatro não naturalista como uma linguagem no teatro de marionetas contemporâneo, no contexto da preparação de actor-marionetista, é pertinente recordar Jacques Lecoq (1921-1999) que surgiu como “herdeiro” da Escola do Vieux Colombier, fundada em 1913 por Jacques Copeau. Deixou a sua marca na arte do actor-marionetista com o novo conceito de “economia de movimentos” e o de “máscara neutra”. É importante recordar que Copeau foi responsável pela criação de alguns conceitos ainda em uso na preparação do actor-marionetista dos nossos dias que são: economia de meios, partitura de gestos, olhar como indicador de acção e triangulação. Segundo Beltrame, estes conceitos “constituem referência fundamental sobretudo para o trabalho do ator-bonequeiro.” (2001:91) O uso de máscara neutra, segundo o mesmo autor, é considerada base para o início da preparação do actor-marionetista.

Margareta Niculescu afirma: “O ensino das artes da marioneta é complexo, requer uma elaboração matizada e rigorosa, requer mais tempo, meios maiores também, eu me atreveria dizer. Seria um erro imagina-lo pequeno miniatura da arte dramática.” (2009: 24)

Por outro lado, Solmer afirma que “ Será errado falar, nos dias de hoje, em escolas de representação, no sentido tradicional do termo.” (2003:284)

Longe de ser consensual, o ensino da arte do actor-marionetista, é ainda mais complexo e completamente novo em Portugal. O CMT/AAM surge no ano de 2011, em Évora, na cidade que testemunhou a revitalização de uma grande tradição no teatro de marionetas, os BSA, numa encruzilhada entre tradição e modernidade.

2.3 Há mais discussão para além de “tradição e modernidade”

As palavras do Igor Gandra⁹, servem de mote para iniciar uma discussão sobre a contemporaneidade do teatro de marionetas e o seu ensino.

De facto, há mais discussão para além do tema “Tradição e Modernidade” (ver: Capítulo I) na qual a Tradição ganha outros sentidos, uma outra profundidade, na arte em geral, e em particular, nas artes cénicas. A ideia de contemporaneidade pode, por vezes, apontar para o futuro:

Tem sido cada vez mais comum encontrar quem identifique como “contemporâneas” manifestações artísticas que se posicionam mais à vanguarda da prática geral, e que de certo modo propõem-se apontar para um provável futuro de arte. (Piragibe, 2007: 192)

⁹ Apresentação da Aula Aberta do CMT/AAM de DAC/UE. 2 de Junho de 2011. Antiga Fábrica dos Leões. Évora.

Mario Piragibe, investigador teatral da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro continua o seu raciocínio defendendo que independentemente de uma polémica semântica, a necessidade de reconhecimento da ideia de contemporaneidade é como uma partilha de “determinado recorte do tempo” e afirma o seguinte: “Quando falamos de teatro contemporâneo, estamos de facto falando do teatro que está acontecendo no momento presente.” (idem 2007: 192). Segundo Piragibe, algumas manifestações teatrais contemporâneas podem ter as suas bases em certas tradições, entretanto, outras podem apontar para a realidade do presente ou ainda para uma provável realidade futura.

Quando uma manifestação artística que se inscreve na contemporaneidade deixa de ser somente uma inovação, tem de justificar-se, justificar a sua própria evolução e, como no caso do teatro de marionetas, a sua poética. Logo de seguida tem de ser justificada igualmente a sua função artística na sua continuidade histórica. Neste contexto, é pertinente referir Jan Mukarovsky no seu ensaio intitulado *A Linguagem de palco no teatro de vanguarda* que foi apresentado na Conferência das Artes Dramáticas de Vanguarda, organizada pelo Grupo D-37 a Maio de 1937. Mukarovsky discute a condição do Teatro de Vanguarda com a qual é possível construir um paralelismo com a temática do presente capítulo. Quanto à re-definição da tradição no teatro de vanguarda afirma:

Se actualmente o teatro de vanguarda se orienta para diversas formações teatrais antigas e esquecidas, se descobre órbitas abandonadas, a razão disso não é outra, senão a busca da tradição, o esforço pelo estabelecimento de uma continuidade. (Mukarovsky, 2011: 219)

O pluralismo, a heterogeneidade e a contaminação são conceitos que serão utilizados e discutidos durante este capítulo, no decorrer da análise de *Aula Aberta*.

É pertinente problematizar os conceitos referidos neste contexto, tanto na contemporaneidade do teatro de marionetas, como noutras artes. “Apesar de se diferenciarem umas das outras, as

artes estão intensamente ligadas entre si e evoluem não apenas individualmente mas também como um tudo.” (Mukarovsky, 2011: 231) O teatro de marionetas na contemporaneidade encontra-se dividido entre a sua identidade anterior tradicional e as novas linguagens de teatro. Fragmentado na narrativa e multiplicado em técnicas nem sempre procura construir obras fechadas. Não conta a história de uma personagem, de uma época ou de algo em concreto, mas apresenta estados de alma do mesmo. Em semelhança a outras artes, apresenta-se de forma desdobrada, distanciada, dissociada e com uma multiplicidade de linguagens e técnicas. Com recurso a narrativas fragmentadas, tende a criar tensões cénicas entre corpos animados e inanimados, facto que constitui o seu centro metafórico e que se distingue assim de outras linguagens de teatro.

2.4 Projecto I de Igor Gandra- Observação, descrição e reflexão

Projecto I é uma UC do 1º semestre do 1º ano. O docente responsável é Igor Gandra, que afirma serem os objectivos da unidade curricular os seguintes: introduzir os alunos às linguagens contemporâneas do teatro de marionetas e realizar práticas sobre questões fundamentais da preparação do actor-marionetista dos nossos dias. Visa um trabalho sobre a animação da matéria e a exploração das possibilidades de interacção dos intérpretes com marionetas-objectos. A construção do espectáculo *A Cantora* e apresentação ao público foram consideradas como as finalidades principais desta UC. Na entrevista realizada no âmbito do presente estudo, Igor Gandra afirma:

Tratou-se de um grande desafio, esse de criar de uma forma em que as práticas e aprendizagens se materializassem no objecto final (o espectáculo) sem que essa mesma condição de processo de aprendizagem (s) retirasse legitimidade ao objecto artístico enquanto tal. Neste processo de natureza dialéctica duas certezas se afirmaram desde o início: a) a arte da marioneta só pode ser entendida como uma arte *de corpo inteiro* - e aqui não basta repetir afirmação lamechas de Pinóquio no filme da Walt Disney - " ... eu sou um menino de verdade", pelo contrário é

necessário radicalizar os aspectos da coisa enquanto artifício para que ela se torne finalmente verdadeira. b) ao aprender e ao ensinar subjazem questões éticas muito próximas das criação artística, do mostrar e do observar. (Gandra, 2012)

Igor Gandra é igualmente responsável das UCs intituladas Oficina I e Técnicas do Actor-Marionetista da área científica de Marionetas, integrados na UC Projecto I. Por isso, podemos afirmar que o trabalho em torno da produção do espectáculo *A Cantora*, foi um laboratório para experiências artísticas, técnicas, contudo, “sem retirar a legitimidade ao objecto artístico como tal”.

2.4.1 Aula Aberta

No dia 2 de Junho de 2011, foi realizada uma *Aula Aberta* sobre a metodologia de trabalho na preparação do Actor-Marionetista, com a intenção de criar um espaço de encontro e discussão em torno desta temática. O público que assistiu à aula, foi convidado a uma discussão posterior ao acontecimento, no âmbito do IX SIME, com o tema “As formas contemporâneas no teatro de marionetas” com a presença de investigadores e artistas de grande prestígio na área do teatro de marionetas: John Mc Cormick, José Alberto Ferreira, Eric de Sarria, Christine Zurbach, Igor Gandra, Andreia Schneider Alcure, Luc de Bruyker, Manuel Dias e José Russo.

Igor Gandra é um nome conhecido no panorama nacional: actor-marionetista, encenador, dramaturgo, fundador do Teatro de Ferro e director artístico do FIMP. Os seus espectáculos, de cunho pessoal, inscritos na contemporaneidade do teatro de marionetas, partilhados com o público e abertos sempre, no final, a uma discussão com o público não passaram despercebidos. Recebeu o Prémio Revelação Ribeira da Fonte 2004.

No entender de Igor Gandra, este galardão dá a ideia de que se começa a assumir a linguagem das marionetas e formas animadas como expressão importante na arte contemporânea. Definindo o seu trabalho como de pesquisa e matriz social, Igor Gandra considera que "o teatro de marionetas e formas animadas é o ponto de partida para uma pesquisa a outras disciplinas e linguagens". (Público, 2005)¹⁰

A *Aula Aberta* teve início às 12h15m, na sala preta do DAC/UÉ, com uma plateia de 31 espectadores, entre eles investigadores e artistas de renome internacional, nomes acima referidos presentes IX SIME e docentes do DAC. O palco contou com a participação de nove alunos do curso de mestrado em teatro.

Antes do início da apresentação o docente indicou aos alunos um guião para seguirem que incluía uma demonstração de exercícios de preparação e de concentração, uma improvisação com animação de objectos e, por último, uma parte da dramatização do conto *Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos* de Franz Kafka. Editado depois da morte do autor, em 1924, na obra intitulada "Ein Hungerkünstler" (Um artista da fome), o conto narrado por um rato, sustenta durante toda a narrativa o suspense e a dúvida sobre a natureza do canto de Josefina. O talento e poder de Josefina são "percebidos" pelo povo como inofensivos e ridículos. O conto termina com o inevitável desaparecimento de Josefina. É sobre a condição humana, a bestificação e a coisificação humana no regime Nazi e sobre o povo judeu, na época abertamente tratados por nomes de animais, incluindo o rato. O conto, com diversas possíveis leituras, interroga num outro plano, o papel da arte e a identidade do artista numa sociedade "de ratos".

Os exercícios que foram realizados podem ser descritos e classificados através das suas finalidades, da seguinte maneira: a distribuição do peso do corpo, a consciencialização do

¹⁰ <http://www.publico.pt/Cultura/joao-brites-e-igor-gandra-recebem-premios-almada-e-ribeiro-da-fonte-1218517>

corpo, o equilíbrio corporal, a dissociação das partes do corpo e os seus movimentos independentes, o olhar que antecede o movimento ou o olhar que segue o movimento, o foco, apagar-se e estar presente, manipular um objecto e ser manipulado por ele.

Para compreender melhor a importância da consciência corporal e do movimento no teatro de marionetas, cremos pertinente definir a função da marioneta neste teatro. A marioneta, objecto inanimado é o elemento central do teatro de marionetas. É através desta e com a presença física ou metafórica da mesma, o actor-marionetista interpreta a personagem. A sua acção que anima o objecto/marioneta está naturalmente centrada no seu próprio corpo. Assim, na formação do actor-marionetista, os exercícios dedicados a aumentar a consciência do próprio corpo e do seu movimento ganham uma importância maior. A arte da animação, segundo Beltrame, é a arte do movimento, ou por outras palavras é a arte de fazer mover num determinado espaço e tempo. “ A qualidade do movimento, da animação está intrinsecamente relacionada com a simulação da vida. Por isso, o movimento indica alguma indicação, possui alguma consciência.” (Beltrame, 2001: 222)

A *Aula Aberta* começou com o exercício que visava enfatizar a consciência da distribuição do peso do corpo e mudar o centro do peso de um lado para o outro. O mesmo exercício na sua evolução ajuda a transferir esta consciência ao corpo-objecto-marioneta. Somente a transferência consciente do movimento e a sua intencionalidade permitem que a animação deixe de ser uma manipulação. Segundo Beltrame, é importante na formação do actor-marionetista, permitir a abertura às diversas possibilidades, à disposição de fazer descobertas e, assim, chegar a uma definição inicial do repertório de gestos. A consciência do corpo e a transferência dessa ao objecto-marioneta é sublinhado como um dos eixos mais importantes na formação do actor-marionetista pelo mesmo autor. “A animação pressupõe que a

personagem seja a metáfora do objeto que é animado. O objecto parece vivo quando dá impressão de que pensa, decide os movimentos e as ações que realiza.” (Beltrame, 2001: 224)

Um dos exercícios que foi apresentado está assento na Dissociação que visa criar movimentos independentes das diversas partes do corpo, criando novos pequenos centros de movimento, com próprios impulsos e contra-impulsos através do treino psicotécnico com a finalidade da dissociação. A finalidade continua a ser, assim, o aumento da consciência do movimento corporal e a sua transferência. Dominique Houdart da Cie.Houdart-Heuclin de Paris considera de grande importância a formação do actor-marionetista nesta matéria e afirma que deve fazer parte dos planos curriculares nas escolas de teatro, na formação de actor.

Il serait donc utile de donner à tous les jeunes comeédiens en formation, une connaissance des bases de l'utilisation de l'objet, éléments touchant à l'énergie, la transmission, la dissociation, la coordination, la distanciation, autant d'éléments basiques pour le manipulateur, mais ô combien utiles pour la formation du comédien, même sans marionette. (Houdart, 2007:42)

Os exercícios sobre a criação simultânea da consciência do actuante e do observador podem ser considerados ainda como psicotécnicos de dissociação e de distanciamento que, visam criar a capacidade de “apagar-se e ao mesmo tempo estar presente”.

Não podemos esquecer que o século XX trouxe, no trabalho teatral, uma redescoberta do corpo e concedeu primazia às linguagens corporais nas artes cénicas. Assim, na formação do actor surge a necessidade de treino físico e gestual. José Ronaldo Faleiro, investigador teatral na Universidade do Estado de Santa Catarina refere, neste contexto, François Delsarte (1811-1871):

Os principais elementos do sistema de estética aplicada de Delsarte são a “triplição das posições de base do corpo” (naturais, concêntricas, excêntricas), a “definição das leis naturais do

movimento” (paralelismo, sucessão, oposição), a “individualização dos elementos primários”, nos quais baseiam a educação do corpo (respiração, relaxamento e tensão muscular). (2007: 52)

É pertinente lembrar ainda, quanto à corporalidade do teatro, que por volta de 1900, o que os circuitos artísticos consideraram antítese do realismo. Foi conferida importância à noção de partitura de acções físicas, do não naturalismo e do não mimetismo, pela consciência necessária ao actor em relação às diversas partes do seu corpo. O teatro do século XX questionou formas de actuação psicológicas e rejeitou, ao mesmo tempo, o realismo.

Existe a objectividade do realismo? É realmente possível mostrar a vida tal como ela? Pode existir tal representação? Não acredito que exista, a menos que algum artista fosse capaz de exprimir um ponto de vista cósmico (...). (Boal, 2004: 237).

Não é por acaso que os exercícios realizados na *Aula Aberta* se encontram nos planos curriculares de escolas de referência na área de teatro de marionetas, como no exemplo de ETTGSM – Escuela de Titiriteiros del Teatro General San Martín, em Buenos Aires na Argentina.

Em todas as formas de artes cénicas, incluindo no teatro de marionetas, a marioneta, a máscara, a luz, a som, a dança, a pantomima, as artes circenses e multimédia encontram-se entrelaçados. Nesta realidade, a identidade do artista pode depender da sua formação. A importância de um ensino regular na arte do actor-marionetista pode ser analisada neste contexto, onde a técnica, a tradição e o processo criativo são inseridos na contemporaneidade.

Parece que atualmente a educação de bonequeiros encontra-se nesse tipo de encruzilhada: entre inculcar aos jovens artistas o melhor da tradição, familiariza-los com as conquistas de mestres antigos e ensinar as técnicas de interpretação e animação de um lado, e de outro lado, prepara-los para os desafios os mais individuais e as formas da realização destes, e incentivar as buscas do seu próprio caminho criativo. (Waszkiel, 2009: 93)

Os exercícios executados pelos alunos do CMT/AAM baseados nos princípios da Técnica do Movimento Consciente (ou Técnica de Klauss Vianna), conduziram a resultados surpreendentes. O trabalho metafórico sobre o elemento Marioneta permitiu problematizar a condição do sujeito na contemporaneidade e possibilitou a discussão sobre formas de ensino na preparação do actor-marionetista no que diz respeito ao controle do corpo. Foram igualmente explorados os processos de percepção e acção do objecto/marioneta, as relações entre o interior e o exterior, a fragmentação do corpo e os impulsos do movimento corporal.

A marioneta como metáfora, é um dos conceitos de contemporaneidade nas artes cénicas que liberta a marioneta da sua forma física, na transformação num elemento de poesia cénica.

Os conceitos estruturam nossa percepção e acção no mundo e estes processos de organização do pensamento são, em grande parte, metafóricos e requisitam a participação do aparelho sensório-motor, não emergindo como produto de uma consciência separada. De acordo com Lakoff e Johnson (1999), para compreender as coisas e agir no mundo categorizamos experiências, objetos e pessoas e estas categorias, antes de serem conceitos estabelecidos, emergem diretamente de nossa experiência na interação de nossos corpos com o ambiente. Esta visão de metáfora como estratégia cognitiva corrobora para o entendimento de cognição como acção incorporada, o que faz com que escolhas metafóricas não sejam somente figuras de retórica, mas, fundamentalmente, modos de agir no mundo. (Nunes apud Meyer, 2010: 130)

Na pequena improvisação corporal em grupo, observou-se um elevado grau de concentração e presença cénica muito interessante. Os gestos foram limpos, bem definidos e não aleatórios. Como afirma José Parente, este tipo de exercícios criam imagens fortes e contêm a potencialidade de gerar um espectáculo.

Imagens fortes, que nos causam impressões duradouras, talvez porque falem mais diretamente a nossa sensibilidade e menos ao intelecto. Assim, esses exercícios podem muito bem funcionar não

só como treinamento, mas também como geradora de pequenas cenas com potencial para se transformarem em espetáculos. (2009: 190)

Os exercícios observados, acima referidas incluem trabalho com as articulações, estudo de princípios como peso, centro de gravidade, apoio, equilíbrio e impulso. Foram explorados os conceitos como ponto fixo, ponto móvel; progressividade, degressividade, contradição dos elementos entre si; oposição e contrapeso; motor e intenção do movimento. Estes têm como finalidade descobrir novas possibilidades de deslocamentos e interações com o espaço, desenvolvendo concentração, destreza, limpeza gestual, clareza e uma intencionalidade nas ações. Quanto aos princípios do corpo e movimento, verificou-se a utilização de técnica de máscara neutra e a deslocação da máscara pelo corpo. Segunda Heggen trata-se de uma temática pedagógica transversal nas artes cénicas. “Para mim, trata-se da interface exata entre o boneco e o mimo. Conforme incorporarmos ou desincorporarmos a máscara, tenderemos mais para o mimo ou para o boneco.” (2009: 51)

Concluindo, podemos afirmar que as questões que surgem na observação dos exercícios provavelmente não são novas e as respostas podem ser geradoras de outras questões. Contudo, é pertinente mencionar as regras básicas da “gramática” da arte do actor-marionetista apresentada no projecto formativo que foi possível de observar através da apresentação da *Aula Aberta*. As relações entre os corpos dos actores-marionetistas e o corpo inanimado do objecto/marioneta foram os objectos do estudo.

Desde projecto formativo até a criação teatral: *Aula Aberta* e *A Cantora* - reflexões

Quanto à gramática do teatro de marionetas contemporâneo, podemos afirmar uma necessidade urgente da interpretação da sua realidade e das relações transversais com outras

áreas de expressão como a dança, as artes plásticas, a música e a multimédia. Os corpos animados e inanimados, da marioneta ou do objecto relacionam-se com o corpo do actor, ou actor-marioneta de diversas maneiras, materiais ou metafóricas, o que transforma esta relação no centro do discurso cénico nas linguagens contemporâneas. O ensino da técnica da máscara, transversal em todas as artes cénicas e as práticas que visam o aumento da consciência corporal são cada vez mais aceites na preparação do actor-marionetista, aproximando o ensino desta linguagem teatral às metodologias do ensino da dança contemporânea. Igor Gandra, na entrevista que foi realizada dentro desta investigação identifica os exercícios mais essenciais em torno de noções como:

Des-centramento; ponto fixo/eixo; centros de gravidade; associação-dissociação; impulso - decisão; fragmentação do corpo e objecto parcial autónomo; indução de processos de estranhamento (Ostranenie - остранение; Unheimlich - uncanny, etc) - estão na raiz de todo o trabalho prático desenvolvido, com e/ou sem objectos e marionetas.” (Gandra, 2012)

O termo russo, “ostranenie – остранение”, corresponde e converge com o termo “distanciamento” que pode significar “estranhamento”. Foi inventado por Viktor Shklovsky, em 1917, inicialmente para distinguir a linguagem poética e a sua percepção pela linguagem quotidiana. Segundo Shklovsky, a finalidade da arte não é apresentar as coisas como são, mas transmitir a sensação de como são percebidas. O Distanciamento pode ser definido como um meio que serve para tornar o objecto distanciado, estranho e desconhecido, com a finalidade de aumentar a duração e dificuldade da percepção. Porque, segundo o autor deste termo, o processo da percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado.

O termo “distanciamento” pode ser comparado ao conceito de Jacques Derrida da “différance” que é um termo inventado, sobre a palavra francesa “différer” que pode significar tanto "diferir" ou "adiar. “ Como se pode notar, esse “a” escreve-se e lê-se, mas não

se pode ouvir. “Eu insisto, sobretudo, no facto de que o discurso (...) sobre esse alteração ou essa agressão gráfica e gramatical implica uma referência irreduzível à intervenção muda de um signo escrito.” (Derrida, 2009: 57) A diferença, no sentido de diferir, evoca questões de “dessemelhança” remete ainda para situações relativas à repetição obsessiva, distância e espaçamento.

“Unheimlich” é, por sua vez, um termo alemão, conhecido através da obra do Sigmund Freud, que significa estranho, mas não se refere a uma situação externa, pelo contrário uma estranheza interior ou familiar que resiste contra a nossa vontade, como se tivesse alma própria.

Pretendemos assim com a descrição da *Aula Aberta*, a identificação dos métodos utilizados neste curso de mestrado, pelo docente Igor Gandra. Depois de uma curta improvisação com as marionetas de manipulação directa, no final da *Aula Aberta*, foi apresentada uma parte do projecto baseado num conto de Franz Kafka, *Josefina, ou Cantora do Povo dos Ratos*. A versão final, o espectáculo resultante deste projecto intitulado *A Cantora* foi apresentado e observado pela autora no dia 19 de Setembro de 2011, na Sala do Teatro de Ferro, no âmbito do FIMP. A análise do espectáculo *A Cantora* foi feita com base nesta observação directa e apoiada pela gravação do mesmo espectáculo.

A análise de um espectáculo é um campo minado, “uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez as competências de uma só pessoa” como refere Patrice Pavis (2005: 17). A descrição dos métodos utilizados pelo artista, a reflexão sobre a criação artística e a recepção do espectáculo por parte do seu público, as perspectivas socioculturais e o seu contexto histórico são partes inseparáveis de um todo a que chamamos análise do espectáculo. Por outro lado, não existem regras e provas para prever a forma da descrição e compreensão de um espectáculo. A multiplicidade de teorias e a diversidade de linguagens contemporâneas

dificultam a tarefa. O termo encenação redefine-se na contemporaneidade: “A encenação não é mais concebida como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cénica na qual um autor (o encenador) obteve toda a autoridade e toda autorização para dar forma e sentido ao conjunto do espectáculo.” (Pavis, 2005: 13)

Com esta afirmação compreende-se a dificuldade em analisar o processo de criação de um espectáculo, com todas as decisões artísticas, técnicas e as intenções de autor/encenador. Por este motivo a análise não é uma reflexão sobre as intenções, mas um relato sobre o produto final, “por mais inacabado e desorganizado que esteja”(idem: 2005: 13)

Assim justifica-se, depois de *Aula Aberta*, a pertinência da análise do espectáculo *A Cantora* no seu contexto histórico, na sua especificidade de ser a primeira manifestação teatral pública do primeiro curso de teatro de marionetas que surgiu em Portugal.

2.4.2 Espectáculo – A Cantora

A Cantora, espectáculo dirigido por Igor Gandra, com a participação dos alunos do Curso de Mestrado em Teatro, Ramos de Actor e Actor-Marionetista do DAC/UÉ é o resultado final da UC Projecto I. Trata-se, por isso, de uma experiência a nível técnico e artístico, no ensino de teatro, mais especificamente no ensino do teatro de marionetas, como o próprio Gandra refere:

Uma reflexão sobre o que fazer e como o fazer impôs-se desde o início. O facto do espectáculo ser o resultado das experiências e aprendizagens realizadas no âmbito de um curso de mestrado, frequentado por pessoas que buscam especialização e ou certificação, não por um grupo de artistas que se reúne em torno de algum propósito (in)comum, determinou todo o processo de criação. De alguma forma, foi necessário inventar estes artistas, foi necessário que estes artistas se (re)inventassem, enquanto tal e enquanto colectivo.¹¹

¹¹ Programa do espectáculo *A Cantora*.

Assim, é importante como olhar para este espectáculo e apreender os ensinamentos nele contidos. Contudo analisaremos o espectáculo observado na sua segunda apresentação, inserida no FIMP. Seguiremos nessa análise o Questionário Pavis. (Pavis, 2005:34) para responder às seguintes questões:

1- Discurso global de encenação

a. O que liga os elementos do espectáculo (relações entre os sistemas cénicos):

A Cantora de Igor Gandra é um espectáculo-interrogação. Em primeiro lugar há a interrogação permanente de Kafka, que reside na confrontação entre as palavras e os silêncios; entre o presente e o ausente. Surgiu uma outra interrogação paralela no palco na confrontação entre a matéria – representada por peças de roupa em metáfora de os manipuláveis – e o corpo do actor que é transportador da palavra-espírito que simboliza a luta do homem contra a coisificação.

Trata-se de uma encenação que se apropria da estrutura do conto de Kafka e transforma-a numa ficção cénica, onde a narração se divide entre os actores, sem que estes representassem personagens. É assim encontrada a solução quanto à intervenção de narradores embora, uma única narração coloque o espectáculo muito próximo da definição de teatro épico. Pavis defende que o teatro épico “(...) tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de ponto de vista sobre a fábula e sobre sua encenação. Para isto, ele recorre aos talentos do compositor, do fabulador, do construtor da ficção cénica, do actor que constrói seu papel, discurso após discurso, gesto após gesto.” (2005: 130)

Podemos lembrar muitos nomes do teatro dos séculos XIX e XX que questionaram o drama onde, nas suas formas mais rigorosas, rejeitavam a presença da narração. No entanto, Bertold Brecht, merece uma reflexão no contexto da definição do teatro épico. Brecht foi o primeiro autor a criar uma ruptura com o psychologismo e o ilusionismo. Defendeu este tipo de teatro

como o único que tinha capacidade de promover a reflexão sobre o homem, no contexto da sua existência na sociedade.

A opção cénica de Igor Gandra, como a defendida por Brecht, possui uma componente didáctica. Isto é, criar uma visão didáctica que torna o espectador consciente do seu papel na sociedade, para que possa indignar-se contra as injustiças. Gandra opta conscientemente pelo conhecido *Verfremdungseffekt*, o efeito do estranhamento. Assim exige uma atenção especial, um maior poder de concentração por parte do público para com a proposta, vindo para lá da emocionante coreografia e do trabalho limpo de animação dos objectos-marionetas. O minimalismo emocional dos actores-marionetistas permite concentrar as atenções nos signos e significados da acção que se desenvolve entre os corpos animados e inanimados.

b. Coerência ou incoerência da encenação: em que é que se fundamenta?

Coerente consigo próprio, com bases brechtianas firmes, *A Cantora* é um espectáculo intenso, simbólico, emocional e bem estruturado, que recusa a entrega aos espectadores de um trabalho seguro e fechado. Depois do espectáculo, uma discussão com o público presente serviu como prova de que Gandra tende a obrigar os espectadores a uma reflexão sobre a ficção, realidade e os processos criativos.

A criação de um vocabulário comum ou a voz silenciosa de uma prática partilhada. Ao longo de um semestre, trabalhou-se sobre um conjunto de práticas que concretizam algumas questões fundamentais como a das relações entre corpo e objecto, da gestão do espaço-tempo de cena e do olhar do observador – espectador. O trabalho sobre a animação da matéria e a exploração das possibilidades de interacção ou contracena com essa estranha forma de vida percorram, em múltiplas direcções, os corpos e as mentes dos intérpretes. (Gandra, 2011¹²)

¹² Programa do espectáculo *A Cantora*

De um espectáculo densamente textual, *A Cantora* depressa se transforma numa proposta de confronto entre o que se pode e não fazer em nome da arte. Alimentando-se de um visual forte, embora com elementos frágeis, o espectáculo é um bom ponto de partida para várias discussões sobre a arte, o artista e a sua formação.

c. Princípios estéticos da realização:

Tendo em conta que um espectáculo de marionetas pode ser facilmente compreendido como um exercício de virtuosismo técnico e pouco mais, a apresentação foi surpreendente porque, antes de tudo se tratou de teatro. O conto “*Josefina A Cantora ou o Povo dos Ratos*” de Franz Kafka foi o ponto de partida para um trabalho de dramaturgia onde os actores-marionetas partilharam o palco com os corpos inanimados dos objectos/marionetas.

Na criação de *A Cantora*, Igor Gandra, formado como bailarino e marionetista, deu ao conto de Kafka uma função central e estruturante para o espectáculo e a sua fábula (no sentido brechtiano), com um trabalho de dramaturgia que desenvolveu uma relação dialógica entre texto literário e teatro de objecto / de marioneta, num contexto em que o actor-marionetista surge como terceira componente do discurso de encenação: vê-se integrado no processo criativo enquanto objecto de pesquisa a definir na sua relação com a marioneta e consigo próprio. (Zurbach, 2011:105)

Um confronto de metáforas ganha corpo num palco despido de cenários. A ausência de um cenário fortalece a representação, criando um espaço que precede à invasão do povo dos ratos. É um Éden precário onde, com o roubo do silêncio pelo mesmo povo, se desencadeia um fim previsível. O discurso cénico é construído pelo actor bem visível ao lado do objecto-marioneta, assumindo-se como um actor-manipulador, num autismo facial rigoroso que reforça a anulação da representação naturalista, numa disposição cénica minimalista. O espectáculo pretende assim trazer uma proposta metafórica, entre várias dualidades encarnadas, em corpos animados de actores e objectos/marionetas inanimados. Os

objectos/marionetas não são representações das personagens concretas, mas surgem como uma necessidade emocional, num momento de espectáculo, como duplos dos actores.

Os objectos são, por representação dos sujeitos, uma espécie de narradores condenados por opção a surdos, como forma de oposição resignada e em estado delirante de nutrir uma rigorosa devoção: acrítica, insuspeita, irreal. No conto a personagem central, Josefina, – por intermédio do seu narrador – é referida da seguinte forma:

Por aqueles que têm opinião contrária sente apenas desprezo e talvez até um ódio não confessado [...] sabe-nos bem a sua arte e quando nos sentimos bem, assobiamos; mas sua audiência não assobia, está calada nem um rato, calamo-nos como se fossemos responsáveis por aquela paz apetecida da qual de alguma maneira o nosso assobio nos privaria. Será que o que nos fascina é canto dela ou não será muito mais o sossego solene que envolve a voz fraca? (Kafka, 2002: 306)

O discurso cénico despersonaliza e, em simultâneo, multiplica no corpo dos actores a personagem do narrador. Os espectadores assistem à construção cénica da personagem Josefina e do povo dos ratos, no processo de coisificação ou bestificação com sentimentos de inferioridade. Há momentos com música ensurdecadora e silêncios carregados de sentido, num jogo entre dualidades quase ideológicas. Há na totalidade desta proposta, muito material para uma abordagem mais complexa do que a simples observação de um exercício de precisão técnica e minimalismo. Trata-se aqui da utilização de metáforas em nome de um teatro que tem como função a criação de uma narrativa através do processo de animação do inanimado.

d. O que é que incomoda nesta encenação: que momentos fortes, fracos e fastidiosos?

Como é que ela se situa na produção actual?

O espectáculo é tão densamente textual que poderia chegar a ser excessivo se não se tratasse de um espaço partilhado com corpos animados e inanimados de actores, marionetas e objectos. Os momentos fortes acontecem com a transformação cénica dos objectos que são

peças da roupa e mochilas. As peças de roupa manipuladas representam as personagens do povo dos ratos e surgem inanimados. São tiradas de dentro das mochilas com a essência de um Objecto, morto. Depois de preparadas e transformadas em personagens ganham alma, e no fim desta curta existência, são colocadas de novo, mortos, inanimados nas mochilas que sustentam o lugar-casa-vida-útero. Trata-se da vida, ou da morte, do objecto, da personagem e do homem. Os signos e significados confundem-se. E tudo isto sempre assumido em frente do público. Sem ilusões.

Embora se sustente na supremacia da palavra, é dominado pela linguagem gestual e como à semelhança de muitos espectáculos contemporâneos, aproxima-se da dança. Com ênfase na corporeidade, seja este o corpo do actor ou da marioneta, mostra claramente as influências com o teatro físico. Assim, entre as linguagens do teatro físico, ou gestual, mas com a supremacia do texto este é um espectáculo híbrido, inserindo-se na expressão teatral contemporânea, pós-dramática.

No final desta análise será feita uma descrição da Cena “Crianças” que foi considerado o momento mais forte.

2- Cenografia

- a. Formas do espaço urbano, arquitectónico, cénico, gestual, etc.

O espectáculo teve lugar no espaço do Teatro do Ferro em Vila Nova de Gaia que já foi um antigo armazém de pesca, agora recuperado e transformado em diversos espaços interligados que funcionam como atelier de marionetas e cenografia, armazém, recepção e sala de espectáculos. O espaço na sua totalidade e a sala de espectáculos com a sua recuperação quase inacabada transmitem uma sensação de desconforto e inquietude. O espectador já sabe, de

uma maneira qualquer, já sente que o espectáculo é uma continuação desta estética. Inacabado, recuperado e desconcertante.

b. Relações entre o espaço do público e espaço de representação

O público entra na sala de espectáculos e senta-se nas bancadas construídas a partir de praticáveis em frente do espaço cénico que não possui cortinas. Não se vê nenhum objeto ou adereço. Não há nenhum apoio sonoro que preencha qualquer tipo de vazio ou que permita descortinar o que o espectador irá assistir. Numa caixa negra, mesmo com a presença de luzes, o espectador experimenta sensações confusas relativamente à proximidade, ao desconhecido e à intimidade causadas pela pequena dimensão da sala, o silêncio, vazio e negritude do palco. Há uma continuidade entre os espaço do público e o espaço cénico que partilham a mesma caixa negra. O espaço público é assinalado com a presença de praticáveis.

c. Princípios da estruturação o espaço

1) Função dramaturgica do espaço cénico e da sua ocupação

O espaço traz sensações de claustrofobia, proximidade com os corpos dos actores e marionetas e colabora com a narração. Possui uma função dramaturgica fundamental e é essencial para o próprio conceito de encenação que procura desdobramentos em toda extensão do espaço cénico. No interior de um antigo armazém de pedra, a caixa negra de dimensões reduzidas está completamente desnudada. Na ausência de formas e cores como metáfora do mundo do Povo dos Ratos, o espaço dialoga com aquilo que se discute durante todo o espectáculo. Podemos definir o espaço cénico como um não-lugar, em total acordo com os espaços kafkianos. O não-lugar é um conceito proposto por Marc Augé, antropólogo francês, para designar um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. (1994) Os não-lugares não pertencem a ninguém, são povoados de passageiros em trânsito.

Augé define o lugar, enquanto espaço antropológico, como um espaço identitário, relacional e histórico. O não-lugar será então um lugar que não é relacional, não é identitário e não é histórico. As auto-estradas, os aeroportos, as grandes superfícies são exemplos de não-lugares.

Mas também o são:

(...) campos de refugiados, as prisões, campos de trânsito, grandes espaços antes concebidos para a promoção do mundo operários e tornados insensivelmente o espaço residual onde se encontram os sem abrigo e sem emprego de origens diversas: por toda a parte espaços inqualificáveis, em termos de lugar, acolhem, em princípio provisoriamente, aqueles que as necessidades do emprego, do desemprego, da miséria, da guerra ou da intolerância constringem à expatriação à urbanização do pobre ou ao encarceramento. (Augé, 1994: 169)

Não há nada melhor para explicar os lugares onde as personagens de Kafka se encontram. Um lugar onde podemos exactamente encontrar Josefina, A Cantora e o Povo dos Ratos.

2) Relação cénico e do extra cénico

O construtivismo de Meyerhold pode ser caracterizado pela expressão “*Queremos fugir da caixa cénica usando palcos com superfícies fracturadas*”, que indicou o sentido de uma modificação radical no tratamento do espaço. Para além do construtivismo, e do espaço relativamente vazio de Vilar¹³, pontuado por dispositivos cénicos, o trabalho contemporâneo consiste em mudar eventualmente o lugar cénico, em transformar em teatro os lugares menos prováveis: fábricas, celeiros, ruas, cinemas ou ruínas urbanas. A sala do Teatro de Ferro é já um lugar que foi transformado para se poder fazer teatro, contudo o espaço mantém o seu antigo “espírito”, ruína, decadente, de pedra, de ferro e frio. Os espaços cénicos e extra

¹³ Jean Vilar (1912 - 1971). Segundo Vilar, o teatro deve apelar para a reflexão e a compreensão do espectador. Teatro de participação e de emoção, sem dúvida; mas, ao mesmo tempo, lugar de meditação e de interrogação, Vilar herdeiro de Copeau e discípulo de Dullin, considerou que o texto deve ser o núcleo orgânico do espetáculo. Assim sendo, a convenção frontal seria a mais indicada para reunir as pessoas sem aluciná-las. De qualquer modo, a dupla experiência de Vilar - em Avignon e no Chaillot - representou a tentativa mais inovadora da década de 1950 na França.

cénicos são contínuos e não possuem nenhum elemento cenográfico. O vazio, como um signo teatral, fica exaltado e integra-se no “espírito” do espaço. A unidade espaço cénico - extra-cénico é por si só é uma proposta, onde é permitida perceber a poética e estética do espectáculo, que desempenha também um papel didáctico para propiciar ao espectador uma nova leitura sobre a sua relação com o mundo.

3) Ligação entre o espaço utilizado e a ficção do texto dramático encenada

Reflectindo sobre os primeiros minutos de apresentação de *A Cantora*, regista-se uma intensificada presença conceptual política no interior do espaço cénico. As posturas dos actores e as imagens criadas pelas mesmas não servem como justificação da participação numa determinada ideologia política, mas são ideológicas. A presença do corpo, em sua plena consciência, reivindica, significa e constrói o espaço. A narração terá lugar neste espaço construído pelas posturas dos corpos dos actores, dos objectos e das marionetas. A ficção é inseparável da construção do espaço pelos corpos. O espectáculo atinge uma linguagem estética pouco vulgar, como resultado da investigação criativa do grupo dos actores-marionetistas que demonstram excelência na procura de gestos e formas de problematizar as relações entre os corpos e o palco. Acompanhado pela narração do texto de Kafka e fazendo parte integrante da obra, o espaço propõe uma discussão entre a visão, percepção e sensibilidade política na problemática dos limites do palco/ palco-mundo.

4) Relação do mostrado e do escondido

Esta relação na cenografia, problematizada por Pavis, é uma questão pouco relevante para o espectáculo, uma vez que, como é acima referido o espaço cénico prima pelo o vazio criado para a sua posterior ocupação pelo Povo dos Ratos.

5) Como evolui a cenografia? A que correspondem as suas transformações?

Na cena em que aparecem marionetas, uma plataforma metálica com dimensões aproximadamente de 200cmX60 cm desce ligada a cordões até a um nível de aproximadamente 100cm do chão. Esta plataforma está coberta de relva plástica artificial verde e serve para realizar uma coreografia de marionetas, com técnica de manipulação directa. No fim do cena a plataforma volta a ser içada. Esta transformação simboliza o próprio espaço existencial do povo, apesar da sua vivência num ghetto, imposto pela Josefina/Autoridade. Simboliza a vida, a liberdade, a resistência. O aparecimento “vindo do céu” corresponde a uma simbologia onírica. É o sonho. De duração curta, a cena questiona a verdadeira natureza do povo, antes da identificação com ratos.

6) Sistema das cores, das formas, das matérias: suas conotações.

A nível denotativo, quanto a uma enumeração e descrição dos objectos no espaço cénico, como foi referido anteriormente, não há cenário. O espaço cénico onde o Povo dos Ratos e a Josefina se reencarnam nos corpos com ou sem alma dos actores e dos objectos, pode ser definido como uma caixa negra. A nível conotativo, na análise das mensagens ocultas nesta ausência, podemos referir as formas de evocação do lugar da fábula que aparece ora escondido ora reforçado. A cor negra é ausência de cor ou saturação. Na sua obra intitulada *Dicionário das cores do nosso tempo / Simbólica e Sociedade*, Michel Pastoreau confirma uma série de significados da cor preta que são pertinentes para citar no contexto do sistema de cores do espectáculo *A Cantora*.

Eis como poderia apresentar-se um quadro de resumo das diferentes funções e significados da cor preta na cultura ocidental, tal como são invocados nas entradas deste dicionário: 1) Cor da morte.(...).2) Cor de falta, do pecado, de desonestidade. Contrário do branco, símbolo da pureza e

da virgindade; cor daquilo que está sujo e manchados. Cor do ódio. (...) Violência, fascismo, totalitarismo. Punição, prisão (...) 3) Cor da tristeza, da solidão, da melancolia. (...) Cor do medo. (...) 4) Cor da austeridade, de renúncia, da religião 5) Cor da modernidade. Os artistas gostam do preto. Design, vanguarda, etc. (...) 6) Cor da autoridade. (Pastoureau, 1997:141)

Como podemos verificar nas descrições de Pastoureau, a ausência/negra parece ter diversas directas ou indirectas analogias com o objecto/espço da fábula representado e, conseqüentemente, possuir um sentido simbólico que é percebido a nível consciente e inconsciente, pelos espectadores. É assim, que o espectador inicia a sua viagem no mundo dos antagonismos, onde a presença e a ausência, o corpo e a alma se confrontam numa representação metafórica. Neste contexto, pode ser afirmado que a ausência do cenário não é casual, possui um elevada grau de iconicidade

3- Sistemas da iluminação: natureza, função, matéria, relação com o espaço e com o corpo, sistema do seu emprego

A luz geral que ilumina o espaço do público e o espaço cénico, a partir do momento em que o espectáculo começa, apaga-se. O palco é iluminado por diferentes projectores que possibilitam uma iluminação frontal, horizontal, lateral e em contraluz. A iluminação revela a sua plasticidade e acentua, transforma ou esconde a configuração, materialidade, textura, tamanho, cor, volume, contorno, peso, brilho. A iluminação serve igualmente para distinguir o início e o fim das cenas faladas e coreografadas sem texto, alterando a expressão, segundo o contexto emocional do espectáculo. Transforma o palco, limita ou amplia a área, aproxima ou distancia figuras em relação ao público. Nas cenas de narração onde a frontalidade do actor revela uma tendência de comunicação directa, a luz branca brechtiana reforça a expressão. Quanto ao uso da cor, especialmente nas cenas coreografadas numa expressão atextual, as cores frias são dominantes de uma maneira geral. Assim, a cor verde ou azulada resultam na

cor da pele dos actores numa cor cinzenta e sinistra que reforça a atmosfera pretendida e se encontra em conformidade com o resto de elementos cénicos visuais ou textuais.

4- Objectos: natureza, função, matéria, relação com o espaço e com o corpo, sistema do seu emprego

5- Figurinos: função, sistema, relação com o corpo

Os objectos usados em cena são: mochilas, casacos curtos, cachecóis, toalhas de praia, um note book digital e um casaco com capucho. Os actores entram em cena com figurinos que são constituídos por calças, camisas e casacos curtos de cores neutras e diferentes. Trazem nas costas mochilas e dentro destas, toalhas, cachecóis e ainda as marionetas. A partir daí, os objectos surgem dentro das mochilas, animam-se pelos actores, transformam-se em personagens ou temas na representação das circunstâncias. Contudo, no momento final da acção, permitem sublinhar a coisidade do objecto, a possibilidade de coisificação do humano quando voltam a ser colocadas nas mochilas. Resumindo, os objectos referidos são utilizados na sua função habitual – casaco para vestir e mochila para trazer objectos dentro -, e assume-se a transformação de objectos em personagens ou temas em frente do público. Assume-se igualmente o momento em que eles “deixam de viver” ou “voltam a morrer”, transformados em mera matéria. Ganham e perdem alma, servem de metáfora de vida e de morte. Estamos perante o uso de técnicas de teatro de objecto, onde a vida e a morte do objecto é a única realidade, num mundo fictício.

6- Performance dos actores

- a. Descrição física dos actores (gestual, mímica, maquilhagem) / Relação dos actores e do grupo: deslocações, blocking, trajectória

Os actores não estão maquilhados, no sentido da caracterização. Na gestualidade e na mímica regista-se uma preocupação minimalista, de acordo com os princípios básicos do trabalho de actor no teatro de objectos ou de marionetas. Tendo em conta a opção de encenação que é o teatro épico, o minimalismo dos gestos ganha mais sentido. Ainda achamos pertinente referir o conjunto de nove actores e seus movimentos no palco que de acordo com a narração, conseguem uma unidade harmoniosa que aproxima o espectáculo da dança. Pavis, afirma a dificuldade de descrição e análise da linguagem da dança:

Ao lado das emoções, aliás muito difíceis de decifrar e anotar, o actor dançarino se caracteriza por suas sensações cinestéticas, sua consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus parceiros no espaço tempo: parâmetros esses que não têm a fragilidade de emoções e que se poderia mais facilmente revelar. (2005: 49)

Por outro lado, a importância da construção de um grupo-unidade foi referida por diversos autores entre eles Michael Chekhov: “A Arte Dramática é uma arte colectiva e portanto por mais talentoso que seja o actor, ele será incapaz de fazer o pleno uso da sua capacidade para improvisar se se isolar do *ensemble*, do grupo formado por seus colegas do elenco” (Chekov, 2003: 48) Os actores apresentam-se em blocos sequenciais e posicionam-se em pontos específicos do espaço. A partir daí, colocam em evidência o seu próprio corpo ou corpo-objecto-marioneta. A base corporal vai ganhando significados antagónicos: a partir do momento em que desenvolvem os movimentos num processo lento e contínuo sugerem esculturas vivas, abertas a diferentes leituras ou significações.

Em todo o caso, o grupo é bastante heterogéneo e foi necessário criar um vocabulário de trabalho comum, de nível elevado, embora acessível a todos os participantes. A origem e o percurso dos elementos que compõe este colectivo de criação (a turma) modelou, de alguma forma, quer o processo, quer o resultado. É muito diferente fazer evoluir, progredir e transformar-se nesse processo, alguém com 15 anos de prática profissional como marionetista ou operar um processo

semelhante em alguém que descobriu o seu interesse muito mais recentemente e não tem uma prática anterior substancial. (Gandra, 2012)

Apesar de heterogeneidade acima referida, que não transparece no palco, a criação colectiva revela uma forte capacidade da elaboração da partitura de gestos e acções corporais que são atitudes através dos quais transparecem significados.

b. Construção da personagem

Não se aplica no espectáculo, numa encenação épica, brechtiana, onde assistimos à representação de circunstâncias, narradas no texto. Numa encenação onde o centro da narrativa não é actor-personagem, nem objecto/marioneta, não se trata de construir as personagens e encarnar o Povo dos Ratos, mas sim de narrar e acompanhar a narrativa com poemas visuais sobre o povo dos ratos. Podemos verificar a prática do distanciamento, não só no sentido brechtiano de distanciamento do actor em relação à personagem que através de tal que contribui para o distanciamento do público em relação à realidade ilusória, sublinhando o acto teatral como Teatro. Mas trata-se de um outro sentido de distanciamento que por sua vez, assume-se a artificialidade do palco, a artificialidade dos actores, dos gestos e dos movimentos e a fala não natural, nem naturalista. Porque, a partir do momento em que se assume o teatro, assume-se a teatralidade onde o palco é um mundo, e de modo nenhum uma cópia do mundo. O mundo criado não pretende ser realista, naturalista, credível. Assim os actores já não tentam representar o humano ou o animal naturalista, mas, pelo contrário, recriam-se como seres do palco que evocam imagens de um mundo, que só é possível de existir no palco e activam a imaginação do espectador. Embora esta acção premeditada, ensaiada e tenha uma finalidade em torno de um tema, ou uma obra, neste caso específico, o mundo de Franz Kafka, deixa-se umas janelas abertas para que o espectador tenha a liberdade de ter a sua interpretação do mesmo. A criação artística incentiva, provoca e permite assim a

criatividade no espectador. Não acontece em frente dele, mas penetra, atravessa, altera e contagia. A linguagem do novo teatro aproxima-se assim, da linguagem da dança, mas, evidentemente, difere quando ainda pretende contar uma história, mesmo que fragmentada, episódica com recurso ao movimento e à dança. A narrativa mesmo baseada no texto, não possui um centro exacto. As fragmentações no texto, na narrativa, nas personagens, na acção ou na memória obrigam igualmente à fragmentação do corpo do actor. As técnicas de dissociação criam uma autonomia física para várias partes do corpo, carregando-se de metáforas e criando paralelismos com um fragmento da personagem. Por isso, não se pode falar em construção de personagem, mas sim de fragmentação das mesmas.

c. Relação texto / corpo, actor / papel

d. Voz: qualidades, efeitos produzidos, relação com a dicção e o canto

Os actores-marionetistas com muita habilidade cumprem a sua necessidade de estarem presentes e apagados ao mesmo tempo no palco. O texto é narrado episódicamente por todos os actores em coro ou em solos. A voz é natural, a postura do corpo na narração é frontal e tem comunicação directa, contacto ocular com o espectador.

e. Estatuto do actor: o seu passado, a sua situação na profissão

Os nove actores que fazem parte do elenco são alunos do Curso de Mestrado em Teatro Ramo Actor e Actor Marionetista.

7- Função da música, do ruído, do silêncio

As consequências sonoras, constituídas por fragmentos musicais, ruídos e outros sons gravados reforçam o ambiente sinistro, juntamente com imagens visuais fortes, que o espectáculo traz para o palco. A música por sua vez, cumpre a função de interromper a acção,

à semelhança de “songs” no teatro épico de Brecht, opção coerente com a encenação que é acima definida como épica. Recordamos a importância de interrupção das acções em Brecht:

O teatro épico fez deste confronto tarefa sua. (...). No interesse deste confronto, Brecht voltou aos elementos originais do teatro. Em certa medida, contentou-se com um estrado. Prescindiu de uma acção mais complexa. Assim conseguiu alterar os contextos funcionais entre palco e público, texto e representação e director e actor. O teatro épico, explicou, não tem que desenvolver acções, mas sim representar circunstâncias. Como veremos, ele apreende essas circunstâncias, fazendo interromper as acção. Recordo-vos as *songs* cuja função principal é a de interromper a acção. (Benjamin, 1992: 152)

Dito de outra forma, Igor Gandra opta pelo uso de música no espectáculo *A Cantora*, para interromper a narração textual, fazendo parte de uma “dramaturgia em acção” (Zurbach, 2011: 105) para sublinhar a construção do discurso cénico pelo movimento, pela animação dos objectos. A música cria assim um efeito de contraponto como as *songs* brechtianas que comentam a acção “O som não aparece aqui como uma forma de expressão, mas precisamente como uma matéria de expressão não formada que vai reagir sobre os outros termos.” (Deleuze & Guattari, 2003: 24) O espectáculo, embora intitulado *A Cantora* não é sobre música, mas interroga através desta forma de expressão, para revelar conteúdos menos formalizados. Neste sentido, o uso de som e silêncios que interrompe a acção, ajuda a materializar a estrutura do espectáculo com oposições formais e significativas.

8- Ritmo do Espectáculo

- a. Ritmo de alguns sistemas significantes (troca de diálogos, iluminação, figurinos, gestualidade, etc) Ligação entre a duração real e duração vivida

O ritmo da encenação é organizado com rigor. As passagens entre os episódios da narração textual, e da construção corporal das situações, são bem assinaladas. A narrativa fica

partilhada, organizadamente e com um ritmo rápido, entre os momentos de silêncio, fala e música. A duração dos episódios textuais é menor de que os episódios que “ilustram” as metáforas kafkianas com o uso de objectos ou de marionetas. Há surpresas cénicas no momento de transformação do vestuário em personagens que privilegiam o ritmo do espectáculo. A densidade textual, por ser interrompida várias vezes com cenas de maior movimento e com a presença da música não constitui um factor de desaleração do ritmo.

9- Leitura da fábula para esta encenação

a. Que história é contada? Resuma-a. A encenação conta a mesma coisa que o texto?

É a história de Josefina, uma suposta cantora, com ambições de reconhecimento, fama e poder na sociedade na qual o Povo dos Ratos está inserido, um povo oprimido, mas resignado. “Em *Josefina, A cantora ou o Povo dos Ratos* é pouco provável que Josefina cante, ela apenas assobia como qualquer outro rato, até mesmo pior, de tal modo que o mistério da sua arte inexistente se torne ainda maior.” (Deleuze & Guattari, 2003: 23) No conto, Josefina é retratada como uma ditadora em ascensão que não admite ser contestada pelo seu povo, apesar de ser questionada quanto à sua qualidade musical. Dito de outra forma, o conto retrata as relações num regime autoritário, entre o opressor e o oprimido. A comunidade de ratos não é uma comunidade hierárquica com um líder, pelo contrário, parece radicalmente igualitária. Por isso, Josefina não é venerada como ela desejaria. O Povo dos Ratos está conscientemente que ela é um deles. Como o Povo dos Ratos não possui capacidades naturais para se igualar a Josefina, esta tem de diminuir-se ou desaparecer para o estabelecimento do equilíbrio. Por outro lado, podemos afirmar que o centro da acção é sustentado pela comicidade do relacionamento da Josefina com o Povo dos Ratos. Quando ela exige privilégios especiais como isenção de trabalho físico como compensação pelo seu trabalho ou como reconhecimento pela sua suposta especificidade única ela não ganha nenhum favor especial.

Cantar (ou cantar assim?) não é reconhecido como um serviço à comunidade. Numa outra leitura possível, o conto, no seu centro narrativo faz lembrar “ A Cigarra e Formiga”, embora, de forma muito mais profunda leve a uma reflexão complexa, sobre o papel do artista na sociedade. Toda a narrativa sustenta o suspense e a dúvida sobre a natureza do canto de Josefina. O “talento” de Josefina é percebido pelo povo como ridículo, e contudo ironicamente tolerado. O conto termina com o inevitável desaparecimento da Josefina.

A encenação é uma interrogação, expõe e busca respostas a perguntas deixadas por Kafka em 1924, sobre o papel do artista na sociedade.

O que interesse a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, continuamente em relação com *a sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significante. No som só conta intensidade, em geral monótona, sempre insignificante. (Deleuze & Guattari, 2003: 23)

Na encenação de *A Cantora*, Igor Gandra é fiel ao texto, à sua estrutura e à sua significação. O título do espectáculo, extraído do título original do conto *A Cantora*, oferece uma falaciosa significação, não correspondendo à expectativa. Pelo contrário, a encenação nem sequer trata de música ou musicalidade. Em total concordância com Kafka, a encenação interessa-se numa matéria sonora monótona, intensa e insignificante.

b. Que escolhas dramáticas? Coerência ou incoerência da leitura

A estrutura rítmica e visual sustentada por uma dramaturgia episódica que interliga e narra o texto, cria ao mesmo tempo acção em poemas visuais. Evidentemente neste espectáculo específico, *A Cantora* quando referimos a dramaturgia, não tratamos o termo habitual, em que o texto se impõe no centro. Como Zurbach aponta no seu artigo publicado na revista Moin Moin nº8, temos de definir qual tipo de dramaturgia de que se trata: “hoje, verifica-se que o

termo utilizado no plural, falando-se de *dramaturgias* quer pela diversidade das escritas dos autores, quer pela multiplicidade dos objectos abrangidos pelo conceito.” (2011: 98) A dramaturgia pode ser actualmente, identificada com obras criadas para a cena e obras que se interrogam sobre a sua composição quanto ao trabalho do dramaturgo, remetendo assim para a criação teatral como um espaço físico e imaginário. Por outro lado, as redefinições de teatro, dramaturgia e da história mudaram as teorias e práticas cénicas que por sua vez levaram novas definições na relação entre teatro e poder. No contexto da análise do espectáculo *A Cantora*, baseado num conto de Kafka, é permitido afirmar-se que, na totalidade da sua obra são apontadas às relações de poder, ou política. “Nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. Tudo é riso, a começar pelo Processo. Tudo é político, a começar pelas cartas a Felice.” (Deleuze & Guattari, 2003: 79) Podemos afirmar que no processo de construção da dramaturgia de *A Cantora*, foi atendida a necessidade da revelação do poder, materializando as tensões sociais no seio do Povo dos Ratos e os desdobramentos destas na narração. Deste modo, a teatralidade re-descoberta de Kafka, justificou em cena a teatralização do conto, numa representação da representação. A dramaturgia e encenação, da autoria de Igor Gandra, revelam claramente o universo kafkiano, onde a teatralidade do texto é sublinhado e reforçada. As tensões existentes na narração materializam-se em diversos planos cénicos. Através da animação e do movimento antropomórfico (ou melhor, zoomórfico) dos objectos o material ganha alma e ao mesmo tempo assiste-se a bestificação do humano.

O que hoje fundamenta a eficácia teatral do boneco consiste, em grande parte, na exibição de um reflexo derrisório, sinistro ou inquietante da nossa humanidade. Ou por ela ser muito estranhamente parecida, assumindo os traços do duplo ou do manequim, seja por ela propor apenas um simulacro inverossímil, feito de materiais ajuntados, de pedaços heteróclitos, a imagem que nos remete obriga-nos a reconhecer-nos naquilo em que geralmente nos recusamos a nos projectar: nas figuras do deslocamento, da reificação, da alienação, mas também da degradação no obsceno,

da semelhança com os materiais de refugo, da viscosidade no silêncio e na morte. Corpo-objecto, corpo-fragmento, corpo-cadáver, o boneco assim reúne, na sua própria construção, muitos motivos que atravessam as escritas teatrais contemporâneas. (Plassard, 2011: 79)

É uma “dramaturgia em acção”, na definição de Zurbach (2011:103) que considera o processo de construção do discurso, uma parte da criação deste espectáculo. A investigadora problematiza a construção/representação assistida pelo público. De facto não se trata de uma representação ou representações. A opção de Gandra cai literalmente na construção do discurso cénico pelo actor.

10- O texto na encenação: Que lugar atribui a encenação ao texto dramático?

Relações entre o texto e imagem, entre olhar e ouvido.

A encenação do espectáculo, no seu discurso cénico, não dispensa o texto, embora opte por um redimensionamento do seu uso, reforçando a sua potência e recorrendo a uma linguagem visual. Podemos afirmar que o episódico deslocamento entre texto e acção constrói o centro da linguagem cénica, onde a visualidade partilha esta centralidade, mas a verbalização nem sempre a acompanha. A alternância entre as cenas interpretadas pelos actores e as cenas representadas recorrendo aos objectos/marionetas em torno de um texto ocupa um lugar central na encenação, que por sua vez cria e às vezes re-cria os signos e significados no texto. De facto, concordamos com Pavis, quando afirma que encenação tem de ter algo por dizer sobre o texto e não repetir simplesmente o texto em nome da “fidelidade” a este. Pavis afirma: “E se, não obstante, produzir uma encenação fiel é repetir – ou antes, crer poder repetir -, através da figuração cénica, aquilo que o texto está dizendo, nesse caso, por que a necessidade de encenar?” (2008:24) Como podemos verificar, Gandra utiliza o deslocamento do texto em fragmentos narrativos e dramáticos, na passagem do texto para o palco. Encontram-se ainda nesta encenação diversas opções complicadas, como o uso de objectos/marionetas e

marionetas, numa lógica de encarnar metáforas transmitidas pelo texto. Nada aponta para uma tentativa de facilitismo por parte do encenador.

As tensões permanentes criadas entre o texto e a imagem, alimentam-se de tensões originadas entre os corpos animados e inanimados, tensões consideradas naturais no teatro de marionetas, no seu mundo de “mortos-vivos”. Entre o olhar e o ouvido do espectador, existem, por isso, ligações, apesar de fragmentadas e sustentadas no mundo da representação.

11- O espectador.

A encenação foi resultado do trabalho na UC Projecto I, no primeiro semestre do CMT/AAM/DAC/UE onde Igor Gandra assumiu as funções de docente e encenador do espectáculo final *A Cantora*.

Tal como já foi referido, o espectáculo foi apresentado na BIME e no FIMP. A presente análise baseia-se na observação efectuada na segunda apresentação do espectáculo que se realizou a 19 de Setembro, na sala do Teatro de Ferro em Vila Nova de Gaia, inserida na programação do FIMP.

A investigadora assistiu à *Aula Aberta* onde, depois de uma curta improvisação com as marionetas de manipulação directa, foi apresentada uma parte do projecto baseado no conto de Franz Kafka, *Josefina, ou Cantora do Povo dos Ratos*, no dia 2 de Junho de 2011, na Antiga Fábrica dos Leões, em Évora. A opção estética do encenador já parecia definida pelas linhas de um teatro épico brechtiano e os actores-marionetistas, com os seus movimentos precisos na animação dos objectos mostravam-se à altura do desafio. A criatividade do conjunto fazia aumentar as expectativas em relação ao espectáculo.

Não podemos apontar nenhum pressuposto, por parte do público, que seja necessário para a apreciação deste espectáculo. Para os que já têm conhecimento prévio do conto de Kafka, o

espectáculo é, sem dúvida, muito mais interessante, no sentido de criar mais um encontro com a obra do escritor, mais uma visita ao mundo kafkiano cujas sombras infelizmente continuam a ameaçar a humanidade. Kafka o autor “mais político e mais cómico” (Deleuze & Guattari) de sempre sem perder a sua essência, mais uma vez, reencarna na encenação muito política, surpreendente e divertida de Gandra. Propicia uma discussão com os espectadores no final do espectáculo que devia ser destacado como uma das propostas mais interessantes do encenador.

O público assistiu ao espectáculo com atenção, facto comprovado na discussão que se seguiu ao espectáculo, na capacidade de leitura expressa pelos espectadores.

O espectáculo interpela o mais importante tema do século XX, o Holocausto. Representado pelo Povo dos Ratos, o povo judeu contemporâneo de Kafka, na época da ascensão do nazismo, com a tentativa derradeira e desesperada, está colaborar com o poder em ascensão, - relação entre o povo e a Josefina - um acto que só pode ser compreensível por parte de quem conhece a história deste povo. Interpela imagens cinematográficas a preto e brancas de Hitler nos seus discursos, a sua gestualidade grotesca, cómica e teatral, a sua voz esganiçada que devem ter servido de inspiração para Kafka, na construção da personagem Josefina.

Notas finais e descrição de uma cena: O espectáculo foi gravado, durante a sua segunda apresentação e recorreremos a esta gravação para a descrição de uma cena central que consideramos pertinente para poder identificar melhor o espectáculo. A cena seleccionada pode ser intitulada Crianças / Surgimento e desaparecimento das marionetas. (Anexo 2. DVD. 00.21.12 – 00.34.16)

A cena começa com escuridão total no palco. Surge uma iluminação em contra luz no fundo do palco, e através da cortina semi-transparente, o espectador vê a presença de uma actriz ler o texto ao microfone. A iluminação lateral em recorte, incide no centro do palco, onde

persistem círculos iluminados de cor vermelha e laranja, da cena anterior. Os actores – marionetistas que até então estavam a pé, fixam posições e começam ajoelhados a abrir as suas mochilas com movimentos muito lentos. A música e múltiplas vozes gravadas narram sem sincronia. “No nosso povo não conhecemos a juventude, e quase nada de infância. Recebemos com regularidade instruções para dar-mos às crianças uma liberdade especial, ter um cuidado com eles (...) elas têm direito a um pouco de sossego (...) há que deixá-las andar por aí, (...) têm direito a um pouco de brincadeira (...)” (Kafka, 2011)

Começam a sair as marionetas das mochilas, uma por uma, e animadas com gestos e “modos de viver” diferentes, em movimentos interpretados, como a exploração do ambiente. É de destacar a capacidade de apagamento dos actores para atrair o foco do espectador ao movimento das marionetas. Antes do um silêncio marcante, a última parte do texto é a seguinte: “ Não temos juventude, somos de imediato adultos, e permanecemos demasiado tempo adultos, um certo cansaço e desespero marcam, a partir daí, a natureza do nosso povo, que é, normalmente tão resistente e confiante. / Tem isso também que ver com a nossa falta da musicalidade; somos velhos demais para a música, a sua agitação, o seu voo não combina com o nosso peso; recolhemo-nos no assobio; um assobiozito aqui e ali é bom para nós.” (idem 7)

O silêncio e a escuridão marcante dura uns segundos, e logo depois, o espaço cénico é suavemente iluminado com cores frias. O volume das sonoridades começa a aumentar: tratam-se de ruídos metálicos, batidos rítmicos, misturados com o som do órgão que evocam temas religiosos. Uma plataforma rectangular, coberta com relva artificial e suspensa por cordas desce pelo lateral direito do palco até parar a cerca de 100 cm do solo. As dimensões da plataforma, à volta de 2m X 1m, e criam um outro espaço cénico. A música electrónica, com as mesmas consequências sonoras, reforçada ainda, com o efeito acústico, o momento da

movimentação das marionetas que se dirigem para a plataforma. Quatro marionetas são animadas por quatro actores que com movimentos de voo-salto chegam à plataforma. Há ainda duas marionetas animadas por três actores quase no centro da cena, onde os actores partilham a narração do texto.

As marionetas são de manipulação directa, de 60-70cm de altura. As máscaras de latex que constituem as faces possuem uma fisionomia antropomórfica, embora com algumas características estranhas, como o volume exagerado da zona ocular e a distância interocular aumentada. A cabeça é muito maior em proporção ao corpo e coberta com um tecido de alumínio, que se estende a todo corpo, como se fosse pele e não vestuário. A estranheza das marionetas verifica-se, igualmente, no formato das mãos e pés que não possuem formas anatómicas humanas ou alguma parecença. São patas, com pontas dos dedos afuniladas. De um modo geral, podem ser designadas como marionetas antropomórficas, contudo não pretendem ser cópias dos humanos. São estranhos seres do palco. Não funcionam para legendar a narração, portanto não se transformam em personagens, não representam as crianças referidas no texto, mas sim uma metáfora de tal infância impossível no seio do Povo dos Ratos.

As marionetas-infância exploram o espaço da plataforma, que questiona por sua vez o texto anteriormente narrado. A identificação deste novo espaço cénico é dúbia. Um pedaço da terra que desce literalmente do céu, embora suspenso por cordas, será a terra que pode ser prometida, dada e retirada inúmeras vezes, como na conhecida história do Povo Judeu, ou um espaço que evoca a infância. É um baloiço de facto.

A cena é forte e atrai o foco e a atenção do espectador. Este facto constituiu o motivo da escolha desta cena para a descrição, uma vez que, funciona como um centro de identificação do espectáculo. Evidencia a interpretação com a animação de marionetas, as interacções entre

os actores – marionetas, a função metafórica dos objectos e as consequências sonoras fortes. A forma como o espectador assiste ao surgimento e animação das marionetas é tão violenta como a cena onde as marionetas são tiradas à força das mãos dos actores e levadas para fora de cena. São objectos, como todos os corpos mortos. O espectador sente uma violência enorme, embora nada seja dito, verbalmente.

A violência repete-se, no fim da cena, no espaço relvado da plataforma, com uma só marioneta que é a única sobrevivente da violência anterior. Quatro actores animam e fazem com que a marioneta caminhe no ar, até a plataforma. A marioneta está viva. Respira, explora e de repente é machucada e empurrada para dentro de uma mochila como se nunca tivesse vivido, como se tivesse sempre sido um objecto e nada mais. O actor sai da cena com a marioneta na mochila. A plataforma volta a ser içada.

A cena tem 12 minutos de duração o que corresponde, aproximadamente, a 25% da duração total do espectáculo. Este tempo pode ser considerado longo, contudo, é uma cena central, visualmente rica e com elevado grau de dramatismo. Ressuscita os fantasmas, reencarna nas marionetas/infância os horrores do passado e pertence definitivamente ao mundo de Kafka. O espectador está já familiarizado com a linguagem poética-visual e compreende que não há personagens, nem um espaço ou tempo concreto.

Justifica-se a pertinência das reflexões sobre a *Aula Aberta* e o espectáculo *A Cantora*, no seu contexto histórico, na sua especificidade de serem as primeiras manifestações teatrais públicas do primeiro curso de mestrado em Portugal, em arte do actor-marionetista e seguimos com algumas reflexões sobre as perspectivas da formação entre o processo formativo que aconteceu na transmissão da tradição dos BSA e o processo de ensino no âmbito do CMT/AAM, ambos em Évora.

2.5 Uma discussão sobre as duas perspectivas de formação: Transmissão da tradição dos BSA e CMT/AAM

Os dois momentos de formação no teatro de marionetas realizados em Évora foram considerados como objectos de estudo para uma análise conjunta: a primeira pode ser denominada como transmissão da tradição dos BSA que iniciou no ano lectivo de 1979/80, no seio do CCE, na Escola de Formação Teatral; e a segunda, o CMT/AAM que por sua vez, surgiu como a primeira oferta formativa no ensino superior público, no DAC/UÉ, e cuja primeira apresentação pública, o espectáculo “A Cantora”, em Setembro de 2011, foi observado e analisado neste presente estudo. Tratam-se de duas perspectivas completamente diferentes de formação.

A nossa intenção aqui é, de facto, questionar a importância da investigação dos BSA, no surgimento do CMT/AAM e de forma alguma fazer algum estudo comparativo entre uma formação e outra.

Não obstante, achamos interessante focar as divergências e procurar os pontos convergentes entre uma formação que pode ser designada como transmissão de uma tradição e outra um curso regular público no ensino superior.

O estudo destas duas formações com perspectivas completamente diferentes no processo de formação na preparação do actor-marionetista apresenta dados de enorme heterogeneidade que dificultaram um estudo comparativo. Por isso, através das entrevistas tentámos compreender, a partir dos discursos dos formadores e formandos, o significado da formação no teatro de marionetas, no enquadramento da tradição, no caso dos BSA e na contemporaneidade no âmbito do CMT/AAM.

Os dados obtidos através das entrevistas e as observações realizadas demonstram claramente que há uma relação entre a forma de sentir a arte da marioneta e a formação do artista. Foram analisados dados sobre os percursos profissionais de alguns formandos e dos formadores, aos seus trabalhos, às suas formações e aos processos de formação na área do teatro de marionetas, bem como as suas atitudes nas práticas artísticas.

Pretendemos descrever e analisar este tipo de formação na transmissão da tradição, através de fontes secundárias e primárias. Fizemos uma revisão da bibliografia onde procuramos registos de testemunhos do processo de transmissão da tradição dos BSA, da história desta tradição. Podemos destacar os registos das investigações realizados pelo CHAIA/UÉ, a revista *Adágio* e a obra de Alexandre Passos: *Bonecos de Santo Aleixo - A sua (im)possível história*. Para utilizar como fonte primária realizamos uma entrevista com Manuel Costa Dias que é testemunho deste processo.

No caso do CMT/AAM recorreremos igualmente a uma revisão bibliográfica, para podermos analisar dados obtidos através da observação da *Aula Aberta* e do espectáculo *A Cantora*, no que diz respeito as metodologias utilizadas na preparação do actor-marionetista e na discussão conceptual. Recorreremos igualmente a uma entrevista com Igor Gandra, docente do Projecto I.

Os dados obtidos durante a nossa investigação permitem algumas reflexões sobre as divergências e os pontos convergentes das duas formações de perspectivas tão distantes. Vamos analisá-las em duas partes: nos objectivos de aprendizagem e na relação entre a formação e identidade.

Objectivos de aprendizagem

O espólio dos BSA, como objecto de estudo, depois de ter sido salvo do risco de extinção “peça a peça” (Passos, 1999: 140) juntamente com o seu retábulo foi recolhido e

cuidadosamente copiado. O seu repertório textual e musical foi transcrito e fixado, a música foi gravada. Os objectivos de aprendizagem concentraram-se em torno da recuperação de uma tradição, desde a interpretação, manipulação dos bonecos até à execução musical, sempre com a presença do Mestre Talhinhas. Passos afirma que os formandos eram numa primeira fase “os alunos que frequentavam a Escola do CCE” (2001:148) e numa segunda fase “os actores-manipuladores da companhia profissional do CEE”.

Além deste objectivo de recuperação, fixação e transmissão de uma tradição teatral, o director da Escola de Formação de Actores do CCE, Luís Varela defendia a importância do ensino do teatro de marionetas para futuros actores, em concordância com o apelo da Conferência Internacional de Teatro, do ano 1981 e afirmava o seguinte:

A direcção pedagógica da Escola de Formação Teatral considerou útil e importante proporcionar aos seus alunos um contacto com este tipo de teatro; assim durante o seu segundo ano de formação (...) Por fim, lembramos a coincidência desta iniciativa no plano da formação teatral com as recomendações da Conferência Internacional de Teatro que teve lugar em Paris em 1981, apelando para uma ligação entre uma formação geral e o meio cultural para o qual é destinada e para a inclusão do teatro de marionetas nos programas das Escolas de Teatro. (Varela apud Passos, 1999: 148)

Na segunda fase da transmissão, a formação foi dirigida para um grupo de actores profissionais do CENDREV. Uma vez que os espectáculos dos BSA seriam integrados no repertório da companhia, podemos definir os objectivos da aprendizagem destes actores como estando relacionados directamente com o profissionalismo.

Embora a inclusão dos bonecos no repertório do CENDREV, tivesse causado uma ruptura na tradição e conseqüentemente uma série de mudanças desde a identidade do público, até às características da estrutura, transformou simultaneamente os actores do CENDREV, sem

formação anterior na linguagem de teatro de marionetas, em actores-marionetistas especializados numa tradição específica. Os resultados, neste caso, foram muito além dos objectivos de aprendizagem previstos, criando uma sensibilização no seio do CENDREV especialmente no que diz respeito ao teatro dos BSA, e ao teatro de marionetas de uma forma geral que resultou na criação da BIME.

CMT/AAM, por sua vez, apresenta-se, 32 anos depois do primeiro processo da formação no teatro de marionetas que aconteceu em Évora, como a primeira oferta formativa nesta área, sendo a última das mudanças causadas pelo processo primordial, da recuperação da tradição dos BSA, como os resultados da nossa investigação comprovam claramente.

Por sua vez o curso privilegia uma formação assente na inovação artística e na investigação da preparação do actor-marionetista. Dá acesso às profissões de actor na área de especialização em Arte do Actor-Marionetista. Assim os objectivos de aprendizagem ficam focados em obter uma certificação que permite e prova a profissionalização do actor nas linguagens do teatro de marionetas, conferindo o título Mestre em Teatro.

O Curso de Mestrado em Teatro pretende ser uma oferta formativa de especialização no domínio do estudo e da formação no teatro, quer em termos técnico-artísticos, quer teóricos. Visa preencher uma lacuna na oferta de formação superior universitária de encenadores e na formação em contexto da criação de dramaturgistas e vem acrescentar à oferta tradicional de formação de actores em Portugal uma formação de alto nível assente na investigação e na inovação artística, mais do que na conservação e transmissão de técnicas e saberes consagrados. Os mesmos pressupostos estruturam também a especialização Actor-Marionetista (única formação universitária em Portugal). No

domínio da História e da Teoria do Teatro privilegia-se estudos que promovam a actualização dos diferentes campos de investigação desenvolvidos na área dos Estudos Teatrais.¹⁴

O facto de se tratar do primeiro curso na área de Especialização em Arte do Actor – Marionetista, ao lado das especializações em Arte do Actor, em Dramaturgia /Encenação e em História e Teoria do teatro, faz com que os objectivos de aprendizagem dos alunos e os objectivos do ensino tenham obrigatoriamente um ponto de encontro, uma concordância. Igor Gandra docente na UC Projecto I, em condição de, simultaneamente, docente e artista explica os objectivos do seu projecto:

Tratou-se de um grande desafio - criar de uma forma em que as práticas e aprendizagens se materializassem no objecto final (o espectáculo) sem que essa mesma condição de processo de aprendizagem(s) retirasse legitimidade ao objecto artístico enquanto tal. (2012)

Projecto I é uma unidade curricular de importância central e de carácter centralizador no primeiro semestre do curso, uma vez que possibilita a experimentação, criação colectiva e coloca o resultado com o formato de um espectáculo em palco. De facto, como podemos verificar através da análise do espectáculo apresentada no presente estudo, o espectáculo *A Cantora*, como produto final do Projecto I com toda “a sua legitimidade” como objecto artístico, foi criado e apresentado pelos alunos do CMT/AAM.

Uma das maiores constatações quanto aos objectivos de aprendizagem entre os alunos da formação dos BSA e do CMT/AAM reside no facto de que os primeiros ainda 32 anos depois da formação estão profissionalmente empenhados em apresentar os espectáculos da tradição aprendida, e os alunos do CMT/AAM com as suas anteriores carreiras diversificadas, e com

¹⁴ [www.portaldouestudante.uevora.pt/oferta_formativa/21_ciclo/curso/\(codigo\)/261](http://www.portaldouestudante.uevora.pt/oferta_formativa/21_ciclo/curso/(codigo)/261)

um ensino baseado na inovação artística na preparação do actor oferecem poucas pistas para prever o futuro profissional de cada um.

Formação e identidade

Através da leitura dos documentos e da análise dos discursos dos entrevistados pudemos recolher informações que nos permitem compreender o significado das suas formações e os seus conteúdos. A prática artística permanente como actor-marionetista, os problemas e dificuldades no processo de se tornar actor-marionetista foram os factos questionados em relação à formação de cada um.

Quanto ao processo de transmissão da prática artística do teatro dos BSA, depois de geração em geração terem passado para familiares dos detentores anteriores, chegaram às mãos de Manuel Jaleca, que ensinou Mestre Talhinhas. Mestre Talhinhas como formador trabalhou na recuperação desta tradição. Ele teve uma formação que pode ser descrita como transmissão da tradição na prática artística com um mestre, contudo quando chegou a sua vez de a transmitir, o seu papel de mestre foi confundido com o de formador. “O formador foi unicamente o Mestre Talhinhas. O acompanhamento e registo da informação que ia sendo fornecida pelo Mestre Talhinhas foram realizados por mim e por Alexandre Passos ator da companhia.” (Dias, 2012)

Beltrame denomina “formação por tradição” (2001:131) a aprendizagem nas tradições teatrais, entre estas podemos contar com os Robertos de Portugal e O Mamulengo do Brasil, para além dos BSA, objecto do nosso estudo. O autor distingue duas situações neste tipo de aprendizagem directa com o mestre: aquela que acontece dentro da mesma família, na relação directa com o pai, mestre ao mesmo tempo e a outra em que inicia com um encantamento na infância pela actividade do mestre que não é familiar. A segunda situação

leva o formando seguir o percurso do formador até aprender o domínio das técnicas. Podemos afirmar que a tradição dos BSA até no Mestre Talhinhos seguiu em paralelismo com uma destas situações.

Não obstante, quanto à transmissão desta tradição, podemos afirmar que se tratou de um processo híbrido. A investigação académica, o registo e a fixação dos textos, a gravação e fixação das partituras musicais, construção das réplicas dos bonecos acompanharam a formação dos alunos/actores profissionais, que foram transformados em aprendizes de uma tradição teatral, com a presença de um mestre. Se o mestre teve um mestre no seu tempo, os actores/alunos tiveram igualmente um mestre. Não obstante, a formação teatral dos alunos claramente fez diferença. A ruptura com a tradição aconteceu também neste nível, pela primeira vez os formandos/aprendizes não eram oriundos de uma ruralidade e a sua opção de apreender não era casual, mas completamente consciente.

Ambos os entrevistados, no âmbito do presente estudo, Igor Gandra e Manuel Costa Dias, são actualmente profissionais activos na prática artística no teatro de marionetas. Manuel Dias identifica-se como “ marionetista solista” e afirma: “Tenho momentos em que sou marionetista-ator. Quando refiro marionetista poderia perfeitamente referir bonequeiro porque para mim são palavras equivalentes” (2012). Segundo Dias, a sua formação iniciou-se no Conservatório Nacional de Teatro. Explica como surgiu o seu interesse pela arte da marioneta em 1974, neste contexto, como aluno do conservatório.

“Frequentei um workshop de construção de cabeças de fantoches dado pelo professor Carlos Cabral. Mais tarde fui convidado a participar no grupo de fantoches “Perna de Pau”, grupo constituído por alunos e professores do curso de Cenografia. Este foi o início de um interesse cada vez maior pelo teatro das marionetas.”(2012)

Segundo Passos, na 4ª fase da investigação, “toda parte artística esteve sob orientação do cenógrafo Manuel Costa Dias” (1999:148). Consideramos que as motivações para a escolha desta profissão desempenham um papel importante na forma de encarar a formação inicial e contínua. Tendo alguma formação inicial e pontual, mas no seio de um ambiente académico, Manuel Costa Dias, já como cenógrafo profissional, encarou o processo da transmissão da tradição como uma formação contínua.

“Quando o Mestre Talhinhos fez a passagem dos Bonecos de Santo Aleixo para o Centro Cultural de Évora eu era cenógrafo residente da companhia pelo de uma forma natural participei na recolha do espólio. Nessa altura já era grande o meu interesse por entender as várias técnicas, a construção e manipulação das marionetas.” (Dias, 2012)

Coerente, com a afirmação acima, na sua carreira posterior, frequentou inúmeras formações entre elas o estágio no Institut National d’Education Populaire (Marly-le-Roi) nas 7.ème, 15.ème e 16.ème Universités Internacionales d’Eté, no atelier de Formas Animadas respectivamente em 1976 , 1983 e 1984; com Michel Broquin, o estágio de Marionnettes-Théâtre de Rue em Lavelanet em 1986 e em 1987 no estágio de Recherche/Conception Marionnette-Realisation de Prototypes de Malles Spectacle em Toulouse-França. Convicto da importância de uma formação contínua ,explica a sua postura em relação à formação: “A minha formação é contínua e portanto como marionetista a aprendizagem é permanente quer através da manipulação, da construção, da experimentação ou ainda na relação que estabelecemos com o público durante os espetáculos.” (Dias, 2012)

Manuel Costa Dias fundou em 1975 o Projecto de Investigação de Formas Animadas que denominou de TRULÉ que define no seu site oficial¹⁵ como “Projecto profissional que pretende, pela investigação e experimentação, divulgar a Marioneta quer pela realização de

¹⁵ <http://trulemarionetas.com.sapo.pt/>

espectáculos como através de acções de formação. Em 1986, considerou estarem criadas as condições para pôr em prática o projecto TRULÉ o que o fez com sede em Évora, cidade que considera promover uma intimidade propícia à Comunicação e ao Espectáculo.”

Manuel Fernando da Costa Dias, cenógrafo, criador teatral e conhecido marionetista solista em Portugal e na Europa, colaborou como cenógrafo em várias companhias de teatro: CENDREV, Cena (Porto), Bonifrates e TEUC (Coimbra), Boncreiros e Cornucópia (Lisboa).

Apesar da sua importante colaboração na investigação em torno dos BSA, não seguiu a tradição alentejana. Não obstante em 2011 dirigiu um projecto artístico em torno dos BSA em Évora.

Apesar do muito interesse que para mim teve esta experiencia, em relação ao caso específico dos Bonecos de Santo Aleixo nunca senti interesse em me ligar a este projeto. Recentemente e a convite do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora fui responsável pela direção artística de um projeto, pela conceção e execução das marionetas, pelo guarda-roupa e pela construção do espaço cénico concepção e direção em que utilizando a técnica dos Bonecos são contados os primeiros anos da fotografia em Évora. (Dias, 2012)

Manuel Costa Dias ministrou, desde 1976, acções de formação de formas animadas para organismos tais como o FAOJ, CCE, Câmara Municipal de Évora, Casa da Cultura da zona Oriental de Lisboa, Juntas de Freguesia, APAC, CITAC, Academia Contemporânea do Espectáculo no Porto, Cine Forum do Funchal, UÉ, Instituto Politécnico do Porto entre outros

Em 1982, foi-lhe atribuído o prémio para o melhor espaço cénico pela Associação Portuguesa de Críticos.

Por sua vez, Igor Gandra é um outro nome conhecido no panorama nacional: actor-marionetista, encenador, dramaturgo, fundador do Teatro de Ferro e director artístico do FIMP. Os seus espectáculos, de cunho pessoal, inscritos na contemporaneidade do teatro de marionetas, partilhados com o público e abertos sempre, no final, a uma discussão com o público não passaram despercebidos. Recebeu o Prémio Revelação Ribeira da Fonte 2004. Formado como dançarino e define o seu olhar sobre o teatro de marionetas numa entrevista ao Público em 2005: "o teatro de marionetas e formas animadas é o ponto de partida para uma pesquisa a outras disciplinas e linguagens". (Público, 2005)¹⁶

CMT/AAM, onde Igor Gandra é docente convidado, não é somente um espaço de formação, mas também um curso de mestrado no ensino superior público. Quanto aos alunos, as condições de acesso ao ciclo de estudos conducente ao grau de mestre são regulamentadas de acordo com o exposto no artigo no 17º do DL 107/2008 de 25 de Junho, podendo candidatar-se os titulares de grau de licenciado ou equivalente legal ou os detentores de um currículo escolar científico ou profissional que seja reconhecido pelo órgão científico competente do estabelecimento de ensino superior.

Dentro das condições específicas de acesso a este curso, surge a obrigação da aprovação numa prova de aptidão vocacional, para os titulares do grau de licenciado em Estudos Teatrais, Artes do Espectáculo, Teatro ou para os titulares do grau de licenciado noutra área e também para os detentores de um currículo artístico teatral que seja reconhecido como atestando capacidade para detentores de um currículo escolar científico ou profissional que seja reconhecido pelo órgão científico competente do estabelecimento de ensino superior.

¹⁶ <http://www.publico.pt/Cultura/joao-brites-e-igor-gandra-recebem-premios-almada-e-ribeiro-da-fonte-1218517>

Igor Gandra define o grupo dos alunos como heterogéneo e afirma uma série de dificuldades devido a este facto:

Em todo o caso, o grupo é bastante heterogéneo e foi necessário criar um vocabulário de trabalho comum, de nível elevado, embora acessível a todos os participantes.

A origem e o percurso dos elementos que compõe este colectivo de criação (a turma) modelou, de alguma forma, quer o processo, quer o resultado. É muito diferente fazer evoluir, progredir e transformar-se nesse processo, alguém com 15 anos de prática profissional como marionetista ou operar um processo semelhante em alguém que descobriu o seu interesse muito mais recentemente e não tem uma prática anterior substancial. (2012)

Chegamos a conclusão que as questões de dedicação e motivação relativamente à prática artística são indissociáveis da identidade profissional do artista. Os motivos para escolher o teatro de marionetas e a sua permanência constituem uma referência importante no modo como se identifica enquanto actor-marionetista. Quando referimos a identidade, sublinhamos as motivações intrínsecas, isto é, as motivações que são directamente relacionadas com a profissão, uma escolha consciente, aliada ao facto de “gostar da prática artística”, como expressa Gandra (2011) as seguintes afirmações numa entrevista conduzida por Bárbara Marmelo e Helder Marques, no âmbito do FIMP 2011 no Jornal Etc.

O que é relevante é o meu percurso profissional e artístico e aquilo que me marcou enquanto artista e criador foi ter participado neste festival há quase 20 anos! Comecei por ser voluntário, gostei do convívio com os artistas deste festival e assim eu descobri ser marionetista.¹⁷

Igor Rovisco Gandra nasceu em Viseu em 1975. Concluiu o curso profissional de dança no Balletatro, em 1993. Trabalhou entre 1993 e 1999, no Teatro de Marionetas do Porto sob a

¹⁷ <http://etc-journal.blogspot.pt/2010/10/por-barbara-marmelo-e-helder-marques.html>

direcção de João Paulo Seara Cardoso. Em 1999, fundou com Carla Veloso o Teatro de Ferro, do qual é co-director artístico e encenador residente. Entre 1997 e 2001, leccionou no Balletteatro. Desde 2010, assume a Direcção Artística do Festival Internacional de Marionetas do Porto e desde Fevereiro de 2011, é professor¹⁸ auxiliar convidado pela Universidade de Évora, no CMT/AAM.

O segundo entrevistado Manuel Costa Dias, cenógrafo de formação, identifica-se como marionetista-solo e o seu percurso profissional funde-se com a sua formação contínua na prática artística nesta área.

A minha formação é contínua e portanto como marionetista a aprendizagem é permanente quer através da manipulação, da construção, da experimentação ou ainda na relação que estabeleço com o público durante os espetáculos.” (Dias, 2012)

Podemos concluir que a identidade como marionetista, não tem uma relação com a formação, numa instituição de ensino regular artístico, mas com as vivências artísticas. Neste sentido, a biografia é importante não só para compreender o passado do marionetista em termos de formação, mas porque é necessário perceber como o projecto profissional se enquadra no projecto de vida da sua vida.

Através das entrevistas ainda chegamos a conclusão de que a profissão actor-marionetista não foi a primeira nem a única opção para os dois artistas entrevistados. No discurso dos entrevistados detecta-se uma representação de um momento de “encantamento” pela arte da marioneta, manifestando-se no primeiro caso, de Igor Gandra, na sua colaboração voluntária

¹⁸ Por despacho do Conselho de Gestão da Universidade de Évora, de 11 de Fevereiro de 2011, ao abrigo da competência delegada pela alínea a) do n.º 1 do artigo 29.º do Despacho Normativo n.º54/2008 (2.ª Série), de 20 de Outubro, foi contratado Igor Rovisco Gandra, como professor auxiliar convidado, através de contrato de trabalho em funções públicas a termo resolutivo certo, válido de 21 de Fevereiro de 2011 até 17 de Setembro de 2011. DRHSC, 15/02/2011

no FIMP e no segundo, de Manuel Costa Dias, numa aula no conservatório. No entanto, apesar de motivação para a profissionalização ser muito importante, os resultados apontam a importância da ligação criada entre a prática artística e a formação contínua que vai se construindo durante o percurso artístico-profissional, ora como formador, ora como formando. Os percursos dos marionetistas sejam eles de uma tradição, seja representantes da contemporaneidade de uma geração para outra convergem nos caminhos da Escola.

Reflexões finais

É muito difícil analisar o primeiro curso de teatro de marionetas em Portugal, por ainda se encontrar sem término a sua primeira edição, por carecer de resultados definitivos e oficiais sobre os objectivos alcançados pelo curso. O facto de investigadora fazer parte dos alunos, por um lado, pode ser considerado um facto positivo, por possibilitar a observação directa e participação activa, e por outro lado, torna mais complexo o processo de distanciamento.

Foi adoptada, nesta investigação, uma estratégia metodológica que privilegia, a observação. A observação e análise da *Aula Aberta* e o espectáculo *A Cantora* como resultados da UC Projecto I foram descritos no Capítulo I. O motivo de opção deste projecto pedagógico é justificado por ser uma UC da prática artística e por permitir identificar os métodos utilizados na preparação do actor-marionetista e caracterizar este curso. É pertinente recordar que pretendíamos, acima de tudo, revelar as especificidades do ensino de teatro de marionetas, na preparação do actor-marionetista, na contemporaneidade e ao mesmo tempo analisar o espectáculo resultante, *A Cantora*.

O presente estudo, cumpre assim a sua missão de ser testemunho do primeiro curso no teatro de marionetas em Portugal. Regista com exaustão a metodologia utilizada pelo docente-artista Igor Gandra e o espectáculo resultante para poder reflectir sobre a coerência da metodologia

utilizada e o seu resultado. A nossa presença na Aula Aberta e na apresentação do espectáculo *A Cantora* permite reflectir sobre o significado do trabalho pedagógico de um criador teatral. “A criação de um vocabulário comum ou a voz silenciosa de uma prática partilhada” (Gandra, 2011) Finalmente permite dar mais um passo para a articulação da história e a actualidade; da tradição e a modernidade, oferecendo uma concepção alargada dos motivos de surgimento deste curso, em Évora.

Foi acima questionado o CMT/AAM, como resultado de uma série de transformações, referidas anteriormente, que foram directa ou indirectamente ligadas ao sucedido processo de revitalização da tradição dos BSA, em Évora.

Embora seja muito cedo para reflectir sobre os resultados deste curso, estamos conscientes de que no mundo contemporâneo os acontecimentos têm de ser avaliados em perspectiva futura com a finalidade de prever o desdobramento deste acontecimento, em conformidade e na compreensão do conceito *Zeigeist* (espírito do tempo). Tendo em conta que deixamos aqui o nosso testemunho deste importante acontecimento no ensino regular artístico em Portugal, desta vez, na área de teatro de marionetas, justificamos a presente investigação na sua potencial de poder servir as novas investigações sobre esta arte.

CONCLUSÃO

O presente estudo, pretendeu procurar respostas para questões como a importância da investigação académica no desenvolvimento teórico da arte do actor-marionetista e no reconhecimento do teatro de marionetas, problematizando a tradição e modernidade no ensino

de teatro de marionetas Ficou, ao longo do exposto, demonstrada a actualidade um debate em torno do ensino regular artístico na área do teatro de marionetas no contexto da tradição e modernidade, em que foram encontradas respostas para a questão principal deste estudo. Verificou-se de que as dinâmicas criadas em torno dos BSA, entre o CENDREV e o CHAIA/UÉ resultaram no surgimento de uma bienal internacional de marionetas, a BIME; um seminário internacional de marionetas, o SIME que em conjunto constituíram, assim, factores decisivos na consequente abertura do CMT/AAM.

Objectivos atingidos:

1- Um dos objectivos específicos do presente estudo foi definido como “Caracterizar o processo de transmissão da tradição dos BSA no seu contexto histórico, cultural e artístico e identificar os seus agentes.” (p.10). Neste contexto a tradição dos BSA foi analisada no momento da sua recuperação, numa abordagem pedagógica e não histórica. Foram identificados os agentes que tiveram importantes papéis no processo de transmissão da tradição, directamente do último detentor, Mestre Talhinhas, a um grupo de actores profissionais do CENDREV.

Como pudemos aferir através dos estudos apresentados, a tradição dos BSA esteve, outrora, em vias de extinção como muitas outras tradições. O motivo para tal encontra-se nas diversas mudanças ocorridas na sociedade que levaram a importantes alterações na identidade do público. A relevância do processo de recuperação, para a nossa investigação, reside no facto de, para além de ter salvo a tradição do teatro dos BSA da extinção, se tratar de um processo de transmissão da tradição teatral, com melhor registo e documentação entre os seus géneros em Portugal, graças a uma investigação realizada por investigadores do CHAIA /UÉ. Através do contributo de vários autores, entre eles Zurbach, Passos e Mc Cormick, foi possível compreender, descrever e analisar o processo de transmissão da tradição dos BSA e confirmar

as transformações na tradição dos BSA e no processo de recuperação dos BSA, como precursor de transformações na cidade de Évora, em torno da arte da marioneta.

2- Recordando o segundo objectivo, “*Relacionar este processo com o CENDREV e o surgimento da BIME, aferindo se, na visão teatral/cultural do CENDREV se verificou alguma mudança.*” (p.10), podemos concluir que o teatro dos BSA transformou-se, mas foi transformador também.

Consideramos, o surgimento da BIME, como o resultado mais significativo do processo de transformação no CENDREV. No momento da inclusão dos BSA no repertório, o CENDREV submeteu os BSA à ruptura na tradição, recriou e transformou-os, no entanto não ficou intacto. Foi contaminado e transformado por eles. As recíprocas transformações tiveram como resultado a criação da BIME, no ano 1987, organizada pelo CENDREV.

3- O terceiro objectivo do estudo era directamente relacionado com a BIME e SIME que foi problematizado como “*Caracterizar a BIME e o Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME), averiguando as suas influências no surgimento do primeiro curso de mestrado em teatro com especialização na arte do actor-marionetista, em Évora.*” (p.10).

A investigação permitiu concluir que se trata de longe do evento mais interessante do ponto de vista da programação artística e na sua especificidade por ter criado, desde o início, pontes entre a Arte e a Academia, na área do teatro de marionetas no panorama nacional.

Neste ponto do estudo, analisámos a situação da BIME face a algumas condições que parecem ter sido cruciais no sucesso da BIME que simultaneamente demonstram as relações entre os BSA, a BIME e o CHAIA/UÉ, na cidade de Évora:

- i) a condição geográfica/arquitectónica: a cidade natal, Évora, palco extraordinário do evento, património mundial, classificada pela UNESCO.
- ii) a condição histórica e tradicional: presença constante dos BSA na bienal, desde a sua presença cénica até na imagem gráfica, contribuindo definitivamente para a criação de uma identidade própria;
- iii) a condição académica: a colaboração do CHAIA/UÉ com investigações realizadas ou apoiadas em torno da marioneta, no âmbito do SIME.

Em síntese podemos afirmar que o CHAIA/UÉ, através da realização do SIME, numa simbiose perfeita, alimenta-se da BIME, co-existe com ela e em última instância privilegia a BIME, propiciando uma credibilidade e crítica académica.

Considerando a importância na conclusão do presente estudo, julgamos necessário referir que as actividades académicas como acções de formação, mesas redondas e comunicações realizadas desde 1997, no âmbito do SIME foram importantes na génese do CMT/AAM. As experiências pedagógicas e metodológicas debatidas e adquiridas no âmbito destes seminários mais tarde afunilaram-se na criação de planos de estudos e foram decisivas na selecção de docentes.

4- O último objectivo levou-nos a questionar o CMT/AAM, como o último resultado de uma série de transformações que estiveram directa ou indirectamente ligadas ao processo de revitalização da tradição dos BSA, e com o intuito de caracterizar o mesmo, escolhemos como objectos de estudo a *Aula Aberta* e o espectáculo *A Cantora* de Igor Gandra.

Foi adoptada, nesta investigação, uma estratégia metodológica que privilegia, a observação e assim pudemos observar e analisar a *Aula Aberta* e o espectáculo *A Cantora*. O Projecto I é

uma UC de prática artística que permitiu identificar os métodos utilizados na preparação do actor-marionetista. É pertinente recordar que pretendíamos, acima de tudo, revelar as especificidades do ensino de teatro de marionetas, na preparação do actor-marionetista, na contemporaneidade.

Para a melhor compreensão dos fenômenos, recorreremos a uma pesquisa bibliográfica para a descrição e análise teórica dos métodos identificados nos objectos do estudo, em vários artigos recentes, editados na revista de especialidade, Moín Moín, escritos por investigadores importantes, tais como Beltrame, Heggen ou Niculescu. Quanto à teoria e crítica nas linguagens do teatro de marionetas, recorreremos às vanguardas do século XX, através de obras, dos mais importantes autores na história do teatro, Craig, Kantor, Meyerhold ou Carlson. Ainda foram pesquisados conceitos importantes em obras de Shkolovsky, Derrida, Brecht e Freud.

Estrutura:

No **Capítulo I** foram abordadas as acções de investigação do CHAIA em torno do teatro dos BSA. Depois de verificar o processo de recuperação da tradição dos BSA, foi exposto o seu papel numa série de dinâmicas que se seguiram e transformaram a paisagem cultural de Évora com o envolvimento de algumas instituições e organizações como o CCE, o CENDREV, o CHAIA/UÉ, a BIME, o SIME. Para esta parte da investigação recorreremos aos investigadores que contribuíram para o reconhecimento desta arte em Portugal como Alexandre Passos e Christine Zurbach e realizamos uma entrevista com Manuel Costa Dias, o testemunho da investigação do teatro dos BSA, tendo sido formando no primeiro grupo de formação e

colaborador no processo de investigação. Neste capítulo abordamos as transformações causadas pelos BSA e concluímos que CHAIA/UE não só cumpriu a sua missão na investigação do fenómeno dos bonecos, possibilitando a sua revitalização e salvando os de um quase certo esquecimento, mas também, em semelhança ao seu parceiro CENDREV, na realização do SIME, transformou-se pouco a pouco, transformando a cidade de Évora no centro mundial das marionetas.

No Capítulo II, foram descritas as opções para a preparação do actor-marionetista nas linguagens contemporâneas e na transmissão da tradição, no seu contexto histórico, cultural e artístico que foi resumido neste mesmo capítulo, com a intenção de responder à questão retórica inicial: “O Teatro de Marionetas tem idade para ir à Escola?”. Os resultados da investigação demonstram que tudo aponta para que sim. Através destes resultados, chegamos à conclusão que existem novas formas de pensar e encarar a arte da marioneta, onde a Escola desempenha um papel central e considerámos que os métodos aplicados no Projecto I, no actual CMT/AAM, são contextualizados na contemporaneidade do ensino do teatro de marionetas.

Questões e conclusões

Neste estudo, procurámos respostas a questões como a importância da investigação académica no desenvolvimento teórico da arte do actor-marionetista e no reconhecimento do teatro de marionetas.

1- A primeira questão que estava na origem e desenvolvimento desta investigação era: “*Será que os BSA, salvos do esquecimento, recuperados, registados e recriados pelos actores profissionais do CENDREV tiveram um papel transformador no que diz respeito à concepção teatral e artístico-cultural para a companhia que os adoptou?*” (p. 11)

O estudo provou o poder transformador dos BSA e a transformação mais concreta verificou-se no CENDREV, na inclusão dos BSA no seu repertório: o CENDREV apresentou desde 1982, 811 espectáculos de teatro dos BSA para 90 722 espectadores por todo o mundo. É a prova que o processo de revitalização da tradição, transformou os BSA num teatro de repertório. Assim os bonecos deixaram os celeiros para trás e foram recebidos nos palcos mais conhecidos do país e do mundo.

2- Sobre a segunda questão reformulada como *“Será que existe alguma relação simbiótica entre a investigação levada a cabo pelo CHAIA da UÉ sobre os BSA e a primeira oferta de formação universitária na área de teatro de marionetas que surgiu no DAC da mesma Universidade?”* (p.11) o presente estudo concluiu que o período de tempo entre o início do processo de recuperação da tradição do teatro de marionetas dos BSA e os nossos dias ficou marcado por transformações na percepção e na recepção da arte da marioneta. Apesar destas transformações estarem bem evidenciadas nas acções de duas instituições, CENDREV e CHAIA/UÉ, caracterizando a transição de um olhar indiferente em relação ao teatro de marionetas até à demonstração de um forte interesse cultural, artístico e académico nesta área artística e, significando ainda uma busca, para além da tradição, em novas linguagens do teatro de marionetas; considerámos a abertura do CMT/AAM, como o resultado de maior relevo para o nosso estudo.

3 – Quanto á terceira e a última questão foi apresentada como *“Será que as dinâmicas criadas em torno dos BSA e entre o Centro Cultural de Évora (CCE), CENDREV, CHAIA/UÉ, BIME e SIME transformaram a cidade de Évora num centro da marioneta?”* (p.11) verificamos que a acção de investigação do CHAIA /UÉ, em colaboração com CENDREV em torno dos BSA constitui um exemplo a seguir na recuperação/revitalização das tradições e causou uma sensibilização, em todas as instituições que colaboraram, em relação ao teatro de marionetas,

seja como tradição, ou como linguagem teatral contemporânea, transformando a paisagem artístico-cultural da cidade de Évora desde o início dos anos 80 até aos nossos dias, culminando na criação do CMT/AAM na UÉ.

Concluimos que o presente estudo se justifica na análise das relações simbióticas entre a tradição e a modernidade no ensino da arte da marioneta, procurando o olhar de Janus, dirigido para o passado e para o futuro, para o interior e para o exterior. Porém, o nosso templo distingue-se do de Janus: não se encerra nunca. Contudo assemelha-se a este, no facto de mesmo em tempos de guerra, garantir a continuidade das coisas, do tempo e das mudanças.

Nós, investigadores, acreditamos na Escola. Acreditamos na importância da intervenção da academia, com o seu papel depositário do passado artístico e cultural, construindo e planeando, desta forma, o futuro com rigor, responsabilidade e uma flexibilidade inteligente.

Para terminar, recordamos os conceitos de tempo, o kronos e o kairos da antiguidade grega: o kronos é o tempo quantitativo, o tempo pelo calendário, o tempo pelo relógio. O kairos representa o momento certo, um tempo de oportunidades.

“O kairos era o tempo da oportunidade, um tempo qualitativo, que apelava ao equilíbrio e ao sentido do momento certo. Era o tempo das estações do ano, e dos ritmos naturais, mas também das ocasiões irrepitíveis que hoje associamos a janelas de oportunidade. O kairos é o tempo de educação” (Figueiredo, 2008: 27).

Por último, consideramos o actual CMT/AAM não somente o resultado de uma série de transformações, mas um potencial transformador e antes de tudo, uma ocasião para que os profissionais de teatro e de teatro de marionetas em Portugal, possam ter um papel activo e consciente em transformações futuras. Há um tempo para tudo e este é o tempo de kairos. O tempo das oportunidades.

BIBLIOGRAFIA

- Amaral, A. (2002). *O Ator e seus duplos: Máscaras, Bonecos, Objectos*. São Paulo: EDUSP.
- Astless, C. (2002). O Grotesco de Lorca a Kantor e o seu legado. In Zurbach, *Teatro de marionetas. tradição e modernidade* (pp. 275-286). Évora: Casa Sul Editora.
- Balardim, P. (2009). O fio transversal de animação. In V. Beltrame, *Moin Moin. Revista de Estudos sobre o teatro de formas animadas* (pp. 155-165). Jaraguá do Su: SCAR/UEDESC.
- Barata, J. (1983). *António José da Silva. Criação e Realidade*. Coimbra.
- Beltrame, V. (2001). *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese de Doutoramento. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Cénicas. Universidade de São Paulo.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica e linguagem política*. Introdução de T.W. Adorno. Lisboa: Relógio d Água
- Boal, A. (2007). *Teatro de Oprimido e de Outros Poéticas Políticas*. Porto: Bertrand Editora.
- Bromberger, C. (2004). *De la châtaigne au Carnaval - Relances de traditions dans l'Europe contemporaine*. Editions A Die.
- Carlson, M. (1997). *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP.

Chekov, M. (2003). *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes

Cintra, W. (2006). A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor. In V. Beltrame, *Móin Móin. Revista de Estudos sobre o teatro de formas animadas*. N°2 (pp. 201-216). Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC.

Costa, F. (2009). A presença de teatro de animação nas instituições de ensino superior. In V. N. Beltrame, *Moin Moín. N° 6. Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas* (pp. 124-137). São Paulo: UDESC / SCAR.

Deleuze, G & Guattari, F. (2003). *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim

Derrida, J. (2009). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva

Eruli, B. (2008). O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. In V. Beltrame, *Moín Moín- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. n° 5*. (pp. 13-35). Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC.

Faleiro, J. (2007). Marionetas e Teatro Contemporâneo. In V. Beltrame, *Moin moin - Revista de estudos Sobre Teatro de Formas Animadas . n° 4*. (pp. 48-57). Jarágua do Sul: SCAR/UEDESC.

Figueiredo, A. (2008). Educação, Tecnologia e Espírito do Tempo. In M. Santos, *Noesis n° 74, Julho-Setembro*. (pp.26-29) Lisboa: Ministério da Educação/ DGDIC

Gama, I. (2011). *Marionetas de Lisboa: Um contributo para a renovação do teatro de marionetas e acção na comunidade*. Tese do Mestrado. Escola Superior de Teatro e Cinema. Instituto Politécnico de Lisboa.

Heggen, C. (2009). Sujeito, objecto: entrevista e negociações. In V. Beltrame, *Moin Moin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, n° 6* (pp. 44-62). Jarágua do Sul: SCAR/UEDESC.

Hobsbawm, E. (1997). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz Eterna.

Houdart, D. (2007). Manifesto por um teatro de marionete e de figura. In V. Beltrame, *Moin moin Revista de Estudos Sobre o Teatro de Formas Animadas* (pp. 41-47). Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC.

Kafka, F. (2004). Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos. In F. K. Mendes, *Contos / Volume 1* (pp. 303-324). Lisboa: Assírio e Alvim.

Kleist, H. (1998). *Sobre o Teatro de Marionetas*. Aveiro: ACTO.

Mc Cormick, J. (1997). Os Bonecos de Santo Aleixo e a Tradição Europeia de Teatro de Presépio. In L. Varela, *Adágio, nº18* (pp. 52-65). Évora: CENDREV.

_____. (2002). *The Victorian Era Puppet Theater*. Iowa: University of Iowa.

_____. (2002). Tradição e Modernidade nas Marionetas. In C. Zurbach, *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade* (pp. 239-247). Évora: Casa de Sul.

Meyer, S. (2010). A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção. In V. N. Beltrame, *Moín Moín. Nº 7. Cenários de criação no teatro de formas animadas* (pp. 125-144). Jaraguá do Sul: UDESC /SCAR.

Mukarovsky, J. (2011). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Art*. Lisboa: Editorial Estampa.

Nave, G. (2004). A música no teatro dos Bonecos de Santo Aleixo. In L. Varela, *Adágio, nº38/39* (pp. 62-65). Évora: CENDREV.

Niculescu, M. (2009). O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola. In V. Beltrame, *Moin Moin. Revista de estudos teatrais sobre as formas animadas* (pp. 15-24). Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC.

Parente, J. (2009). Corpo, objectos e formação do actor-animador. In V. N. Beltrame, *Moín Moín. Nº 6. Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas* (pp. 182-190). Jaraguá do Sul: UDESC/SCAR.

_____. (2009). Corpo, objectos e formação do ator-animador. In V. Beltrame, *Moin Moin-Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*, nº6 (pp. 180-190). Járágua do Sul: SCAR / UDESC.

Passos, A. (2002). Mamulengo e Bonecos de Santo Aleixo. In C. Zurbach, *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade* (pp. 194-198). Évora: Casa de Sul.

_____. (1999). *Passos, A. (1999). Bonecos de Santo Aleixo - A sua (im)possível história*. Évora: CENDREV.

Pastoureau, M. (1997) *Dicionario das cores do nosso tempo, Simbólica e Sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa

Pavis, P. (2005). *A Análise dos espectáculos*. São Paulo: Perspectiva.

Piragibe, M. (2007). Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In V. N. Beltrame, *Moín Moín. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Ano 03 - Número 04* (pp. 189-204). Járágua do Sul: SCAR/UDESC.

Plassard, D. (2011). O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças. In V. N. Beltrame, *Moín Moín. Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 07 - Número 08* (pp. 72-91). Járágua do Sul: SCAR/UDESC.

Ribeiro, R. (2011). *Henrique Delgado: contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: EGEAC / Museu da Marioneta

Russo, J. (1997). Os Bonecos de Santo Aleixo e a Bienal Internacional de Marionetas de Évora. In L. Varela, *Adágio*, nº18 (pp. 46-50). Évora: CENDREV.

Shklovsky, V. (2011). *Bowstring: on the dissimilarity of the similiar*. London: Dalcey Archive Press

Silva, A. (2000). *Cultura e Desenvolvimento*. Oeiras: Celta Editora.

_____. (1995). *Prática e representação das culturas: um inquerito na área metropolitana do Porto*. . Santa Maria de Feira: Coleção Mãos.

Solmer, A. (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.

Vilhena, L. (1997). *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV,

Vorontsova, S. (2010). *Formação Profissional no teatro de Animação em Portugal. Tese do mestrado*. . ESE / IPVC, Portugal: não editado.

Waszkiel, M. (2009). Profissão: Bonequeiro. In V. N. Beltrame, *Moín Moín. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Nº6. Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas* (pp. 89-104). Jaráguia do Sul: UDESC / SCAR.

Zurbach, C. (2011). A dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver. In V. Beltrame, *Moín Moín - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, nº 8* (pp. 100-109). Jaráguia do Sul: SCAR/UDESC.

_____. (2002). Erudito e Popular: A recepção teatral dos Bonecos de Santo Aleixo (algumas notas para a sua investigação. In C. Zurbach, *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade* (pp. 181-191). Évora: Casa de Sul.

_____. (2002). Leitura crítica do teatro de marionetas (sobre o trabalho de Stephen Motram e Paulo Comentale). In C. Zurbach, *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade* (pp. 249-268). Évora: Casa de Sul.

_____. (2002). Teatro de Marionetas: Um factor de renovação na investigação teatral? In C. Zurbach, *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade* (pp. 41-47). Évora: Casa do Sul.

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista com Igor Gandra, Docente responsável da Unidade Curricular Projecto I, do 1º semestre do 1º ano, no CMT/AAM/DAC/UÉ, Fundador e Director Artístico do Teatro de Ferro, Director Artístico do FIMP, Actor-marionetista, Encenador.

Vila Nova de Gaia, 31 de Janeiro de 2012

Sabahat – Queria começar pedindo para que descrevesse os métodos e objectivos que seguiste na Unidade Curricular Projecto I?

Igor - No Projecto I, *A Cantora*, dedicámos uma parte importante do tempo de trabalho disponível à preparação do corpo para a manipulação. Neste campo abordámos uma série de exercícios práticos muito essenciais.

Noções como: des-centramento; ponto fixo/eixo; centros de gravidade; associação-dissociação; impulso - decisão; fragmentação do corpo e objecto parcial autónomo; indução de processos de estranhamento (Ostranenie – остранение, Unheimlich, uncanny, etc) estão na raiz de todo o trabalho prático desenvolvido, com e/ou sem objectos e marionetas.

Numa perspectiva mais formal, podemos afirmar que estas noções foram sistematicamente entrecruzadas sob quatro vectores: corpo, espaço, tempo e objecto. De formas sempre diversas, estes vectores convergem para um mesmo ponto - o do observador/espectador.

Resumidamente, a nossa metodologia consistiu em propor sequências de treino com tarefas físicas e conceptuais muito concretas em que se preparavam os *actores-alunos-cocriadores* para apresentarem regularmente, eles próprios, pequenas peças da sua autoria (de um a cinco minutos) que concretizassem os objectivos do estudo realizado anteriormente. Deste modo os participantes eram *forçados* quer a arriscar tomar decisões de forma consciente e criativa, quer a apropriar-se de algo com relativa rapidez - duas características importantes num artista marionetista.

Sabahat - Como avalias os resultados? Talvez seja melhor perguntar se alcançaste os objectivos?

Igor - A análise dos resultados durante o processo (e da observação das premissas que estiveram na origem cada um destes momentos de exploração-criação que atrás referi) foi sempre entendida como um exercício de partilha e de debate - uma capacidade fundamental de qualquer praticante da arte contemporânea.

Em todo o caso, o grupo é bastante heterogéneo e foi necessário criar um vocabulário de trabalho comum, de nível elevado, embora acessível a todos os participantes.

A origem e o percurso dos elementos que compõe este colectivo de criação (a turma) modelou, de alguma forma, quer o processo, quer o resultado. É muito diferente fazer evoluir, progredir e transformar-se nesse processo, alguém com 15 anos de prática profissional como marionetista ou operar um processo semelhante em alguém que descobriu o seu interesse muito mais recentemente e não tem uma prática anterior substancial.

Sabahat – Queria que explicasses o processo de montagem do espectáculo *A Cantora*? Fazia parte dos planos de algum modo já pré-meditado, ou foi surgindo através das propostas e possibilidades que o grupo oferecia?

Igor - A matéria proposta teve de ser progressivamente reorganizada no sentido de se tornar realmente útil a todos e a cada um, de acordo com o seu perfil e objectivos individuais e é claro, em função da montagem de *A Cantora*.

Tratou-se de um grande desafio - criar de uma forma em que as práticas e aprendizagens se materializassem no objecto final (o espectáculo) sem que essa mesma condição de processo de aprendizagem(s) retirasse legitimidade ao objecto artístico enquanto tal.

Neste processo de natureza dialéctica duas certezas se afirmaram desde o início:

a) a arte da marioneta só pode ser entendida como uma arte *de corpo inteiro* - e aqui não basta repetir afirmação lamechas de Pinóquio no filme da Walt Disney - " ... eu sou um menino de verdade", pelo contrário é necessário radicalizar os aspectos da coisa enquanto artifício para que ela se torne finalmente verdadeira.

b) ao aprender e ao ensinar subjazem questões éticas muito próximas das da criação artística, do mostrar e do observar.

Sabahat – Queria colocar só mais uma pergunta, no contexto do Projecto I, e quanto à montagem do espectáculo final, *A Cantora*. - ou fora deste contexto - Alguma vez reflectiste sobre o ensino regular das formas tradicionais da marioneta?

Igor - O musicólogo Michel'angelo Lambertini, dizia algures (cito de memória) - "Um povo que não cuida na arte, especialmente na sua arte, é um povo morto". Assim, a questão das formas tradicionais e do seu ensino deve ser vista sob esta perspectiva, a de uma arte a cuidar.

A tradição popular é o produto da conjugação de várias forças, todas elas muito poderosas, a saber: as condições materiais e modos de vida dos povos, a passagem do tempo, o convívio entre gerações e culturas.

A preservação da memória, no caso de uma "arte viva", é uma questão particularmente complexa na medida em que o gesto de efectiva preservação contém em si o da actualização, por um lado e o da re-presentação, por outro.

Não deixa de ser algo paradoxal que encontremos este tipo de questionamento com frequência entre os nossos "primos invejosos da marioneta", os praticantes e teóricos da dança contemporânea. Como repor, por exemplo, uma peça criada no contexto da Judson Church, com as suas especificidades históricas, etc? O que valorizar, em detrimento de quê?

E já agora, porque razão devemos sequer iniciar este processo... no caso de uma manifestação de origem popular, concordemos que parece haver razões de uma certa ordem moral e política - mas no caso de uma vanguarda artística, o caso (será que muda?) muda de figura.

Sentiremos nós, praticantes e/ou teóricos da marioneta, a necessidade de re-presentar os gestos das nossas vanguardas de outrora dentro de alguns anos? Será pensável um repertório tradicional-contemporâneo do futuro? Em que se mantenham vivas (para além da morte), por exemplo pequenas pérolas, como *Miséria* de João Paulo Seara Cardoso?

As formas tradicionais não podem deixar de ser integradas no devir da nossa própria arte marionetística, no que elas nos mostram sobre a nossa prática contemporânea, no que elas são capazes de nos indicar sobre a sua, a nossa própria deveniência.

Sabahat – Muito obrigado, Igor.

Anexo 2. DVD do espectáculo *A Cantora* de Igor Gandra

Anexo 3. Entrevista com Manuel Costa Dias

Évora, 28.03.2012

Sabahat – Como nasceu o teu interesse pela arte da marioneta?

Manuel – Em 1974 aluno do Conservatório Nacional de Teatro frequentei um workshop de construção de cabeças de fantoches dado pelo professor Carlos Cabral. Mais tarde fui convidado a participar no grupo de fantoches “Perna de Pau”, grupo constituído por alunos e professores do curso de Cenografia. Este foi o início de um interesse cada vez maior pelo teatro das marionetas.

Sabahat – Fizeste alguma formação em teatro de marionetas, numa instituição pública ou privada no ensino regular artístico?

Manuel – Como disse anteriormente tive essa pequena formação no Conservatório e mais tarde estagiei no Institut National d’Education Populaire (Marly-le-Roi) nas 7.ème, 15.ème e 16.ème Universités Internacionalles d’Eté, no atelier de Formas Animadas respectivamente em 1976 , 1983 e 1984.

Em 1983 integrei durante uma semana uma equipa que fez animação com Formas Animadas, em Escolas da cidade Francesa de Toulouse, para crianças entre os 6 e os 12 anos, a convite do Theatre Reel - Nouveau Theatre Jules Julien.

Com Michel Broquin participei em 1986 no estágio de Marionnettes-Théâtre de Rue em Lavelanet, e em 1987 no estágio de Recherche/Conception Marionnette-Realisation de Prototypes de Malles Spectacle em Toulouse-França.

Sabahat - Qual era o teu objectivo quando fizeste parte da formação no Teatro dos Bonecos de Santo Aleixo?

Manuel – Quando o Mestre Talhinhos fez a passagem dos Bonecos de Santo Aleixo para o Centro Cultural de Évora eu era cenógrafo residente da companhia pelo de uma forma natural participei na recolha do espólio. Nessa altura já era grande o meu interesse por entender as várias técnicas, a construção e manipulação das marionetas.

Sabahat – Quem eram os alunos?

Manuel – Quando foi decidido pela Escola de Formação de Atores do Centro Cultural de Évora fazer a formação dos alunos na manipulação dos Bonecos de Santo Aleixo era diretor da escola Luís Varela que na altura tinha regressado de um Encontro Mundial de Teatro em Paris e em que uma das recomendações tinha sido facultar aos alunos de teatro aprendizagem do Teatro de Marionetas, reconhecendo a importância que o teatro de bonecos tinha na formação dos futuros atores.

Sabahat – Além do Mestre Talhinhos haviam mais formadores? Quem eram?

Manuel – O formador foi unicamente o Mestre Talhinhos. O acompanhamento e registo da informação que ia sendo fornecida pelo Mestre Talhinhos foram realizados por mim e por Alexandre Passos ator da companhia.

Sabahat – Quanto tempo demorou a formação? Com que frequência e com que intensidade trabalharam?

Manuel – Durou cerca de seis meses o tempo em que Mestre Talhinhos se deslocava uma vez por semana, no período da tarde, à escola de formação de atores do Centro Cultural de Évora. Durante esse tempo o Mestre Talhinhos dizia o texto e explicava a marcação dos bonecos. O texto era gravado e posteriormente Alexandre Passos transcrevia-o, trabalho difícil dado a dificuldade em entender a pronúncia de algumas palavras.

O registo da marcação dos bonecos era feito por mim. No intervalo entre as vindas do Mestre Talhinhos os alunos ensaiavam e decoravam os textos porque o Mestre só dava informação de novos textos depois da informação anterior estar minimamente sabida.

Sabahat – Eras capaz de lidar com uma “empresa” dos Bonecos de Santo Aleixo, depois da formação? Pensaste em possuir um “retábulo” teu ou viste nesta formação uma oportunidade de enriquecimento na tua vida artístico-profissional? Ou haviam ainda outras motivações?

Manuel – Apesar do muito interesse que para mim teve esta experiência, em relação ao caso específico dos Bonecos de Santo Aleixo nunca senti interesse em me ligar a este projeto. Recentemente e a convite do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora fui responsável pela direção artística de um projeto, pela conceção e execução das marionetas, pelo guarda-roupa e pela construção do espaço cénico conceção e direção em que utilizando a técnica dos Bonecos são contados os primeiros anos da fotografia em Évora.

Sabahat – Porque não surgem mais grupos que praticam a tradição dos Bonecos de Santo Aleixo, para além do CENDREV?

Manuel – Existe para além dos Bonecos de Santo Aleixo os Bonecos de São Bento do Cortiço e existiu os Bonecos de Santo Amaro estes 2 grupos criados após o 25 de Abril. No tempo em que os Bonecos de Santo Aleixo percorriam as terras alentejanas outro grupo surgiu tendo posteriormente terminado, os Bonecos de Orada.

Sabahat – Como te identificas no universo da marioneta? És actor-marionetista, marionetista, bonequeiro, actor antes de tudo que utiliza a marioneta, ou ... quem és tu? Como gostas de ser identificado?

Manuel – Sou marionetista solista. Tenho momentos em que sou marionetista-ator. Quando refiro marionetista poderia perfeitamente referir bonequeiro porque para mim são palavras equivalentes.

Sabahat – Sentes que há uma relação entre a tua identidade como marionetista e a tua formação?

Manuel – A minha formação é contínua e portanto como marionetista a aprendizagem é permanente quer através da manipulação, da construção, da experimentação ou ainda na relação que estabeleço com o público durante os espetáculos.

Sabahat – Como é que vês a construção da marioneta na formação do actor-marionetista? É essencial, central ou não?

Manuel – Pela experiência que tenho considero que é fundamental ser o manipulador a construir a marioneta, quer em termos técnicos pelos ganhos que tem por poder adaptar na construção a marioneta ao marionetista, como ainda pela possibilidade de durante a construção ir interiorizando o personagem do boneco e ir construindo-lhe a alma.

Sabahat – Como é que avalia o facto de a construção das réplicas dos Bonecos de Santo Aleixo ter sido entregue a um artesão “Joaquim Rolo” e o curso da formação não incluiu a construção dos bonecos?

Manuel – Penso que foi a melhor opção as réplicas dos Bonecos terem sido construídas pelo artesão Joaquim Rolo, porque o Rolo conhecia o repertório dos bonecos e porque pelo material utilizado na construção, madeira material que habitualmente trabalha conseguiu reproduções idênticas ao original, capacidade desenvolvida pelos artesões.

Sabahat – Como é que tu te sentes em relação ao papel da “escola” no teatro de marionetas?

Manuel – Sinto importante o papel da “escola” na formação dos marionetistas. O teatro de marionetas é extremamente abrangente nas técnicas de manipulação, construção e formas de expressão. A escola poderá dar o conhecimento para a escolha e para a sua concretização.

Sabahat – Muito obrigado.