

ISABELLA AZEVEDO IRLANDINI

**A VOZ NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
ARTIFICIALIDADE E SÍNTESE VOCAL**

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Teatro, Universidade do Estado
de Santa Catarina, como
requisito parcial à obtenção do
grau de Mestre em Teatro.**

**Orientador: Prof. Dr. Valmor
Beltrame**

**FLORIANÓPOLIS, SC
2013**

I69vz

Irlandini, Isabella Azevedo

A voz no teatro de animação: artificialidade e síntese vocal / Isabella Azevedo Irlandini – 2013.

210 p. : il. ; 21 cm

Bibliografia: p. 202-210

Orientadora: Prof. Valmor Beltrame

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2013.

1. Teatro de animação. I. Beltrame, Valmor. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. III. Título.

CDD: 791.53 – 20.ed.

ISABELLA AZEVEDO IRLANDINI

**A VOZ NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
ARTIFICIALIDADE E SÍNTESE VOCAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Banca Examinadora

Orientador:

Professor Doutor Valmor Beltrame
UDESC

Membro:

Professora Doutora Izabela Costa Brochado
UnB

Membro:

Professor Doutor José Ronaldo Faleiro
UDESC

FLORIANÓPOLIS, SC, 12/09/2013

Ao Lu e ao Gabriel,
linguamor e lingualeite.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Izabel de Souza Azevedo, *vera anima mater*.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Valmor Beltrame, que com sua generosidade, paciência e dedicação ajudou-me nessa maiêutica vocal.

À Prof^a Dr^a Izabela Brochado, pelo seu estímulo e sugestões ecoantes.

Ao Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, pelo acompanhamento interessado e a leitura cuidadosa.

À Prof^a Dr^a Janaína Träsel Martins, pela generosidade, interesse e abraços vocais.

À Tanira Piacentini, que revisou cuidadosamente essa dissertação.

Aos meus colegas do grupo de teatro de animação que me deram suporte intelectual, emocional e material, com ajuda nas gravações de entrevistas, espetáculos e oficinas: Izabela Quint, Alex de Souza, Fabiana Lazzari, Roberto Gorgati, Paulo Balardim, Aline Porto Quites, Paulo Soares, Miriam Tolentino.

Às minhas companheiras do grupo de voz pela rica troca e amizade: Daiane Dordete, Janaína Martins, Ângela Finardi, Andréia Paris e Vivian Coronato.

Aos meus queridos colegas Rodrigo Benza e Cleber Braga, pelo suporte e companheirismo.

À Sandra Lima Siggelkow (*in memorian*), que está fazendo uma falta enorme por aqui com o seu carinho e incansável dedicação.

Ao mamulengueiro Chico Simões, pelo seu generoso material.

Ao mamulengueiro Valdeck de Garanhuns, pela rica informação.

À Kaise Ribeiro, pelo material compartilhado.

Ao Jorge Parente e Tiago Porteiro, pela ajuda ao meu entendimento sutil, mas profundo, do trabalho vocal.

Ao meu amigo-irmão Júlio Adrião, pelos anos de aprendizagem e amizade que trilhamos juntos.

A Renzo Vescovi (*in memorian*), mestre inesquecível que reside no meu coração.

Ao meu pai, Afranio, seresteiro de quem herdei a voz.

À queridíssima Susan D^a Arbenville, pela sua preciosa amizade.

Aos meus avós Tati e Voico (*in memorian*)... sem palavras...

À minha irmã Aglaia e ao meu sobrinho Ravi pelo carinho.

The Muse never became the discarded mistress of Greece. She learned to write and read while still continuing to sing.

A Musa nunca se tornou a amante descartada da Grécia. Ela aprendeu a escrever e a ler enquanto continuava a cantar.

Eric A. Havelock

RESUMO

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **A voz no Teatro de Animação: artificialidade e síntese**. 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em Teatro – Área: Teatro de Animação e Voz) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2013.

Esta pesquisa trata a voz no Teatro de Animação - termo que abraça diversas formas espetaculares híbridas centradas na dinâmica do animado/inanimado, como o teatro de bonecos, de máscaras, de sombras, visual, etc. A voz é abordada, no Teatro de Animação, como produtora de presença e sentido, conforme a teoria de produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht. Investigo como a voz gera presença numa relação com determinada poética no âmbito do Teatro de Animação. A voz no singular refere-se à sua essência como oscilação entre presença e sentido. Todavia, como a voz surge em diferentes contextos culturais e poéticos, ou seja, históricos, a voz na realidade é plural nas suas diversas manifestações. A partir da questão “quando a voz é no Teatro de Animação?”, *procuro identificar poéticas que engendram o princípio pelo qual a voz é*. Uma vez identificada a poética, *busco distinguir os elementos que geram e constituem a voz, instaurando-a como presença e sentido, numa relação com a sua poética*. Na investigação, contemplo autores e artistas que refletem sobre o uso da voz no teatro de animação e exploram seus procedimentos, assim como aqueles que a relegam a segundo plano ou mesmo a banem da cena. Faço um levantamento bibliográfico do assunto, recorro a exemplos de espetáculos nacionais e internacionais assistidos nos últimos três anos no Brasil e utilizo material colhido em entrevistas, seminários e cursos realizados nesse período. Durante a exposição desta pesquisa são individuados procedimentos recorrentes de uso da voz no Teatro de Animação que, em alguns casos, revelaram-se como específicos da linguagem cuja característica é a separação entre boneco-objeto e fonte sonora. Durante a investigação, constato que, embora a voz seja muito utilizada em cena no Teatro de Animação no Brasil, há uma significativa ausência da voz como a defino acima: *voz como oscilação entre presença e sentido*. A partir dos estudos filosóficos de Adriana Cavarero, que descreve um processo de

desvocalização numa civilização centrada no *logos* entendido como razão, chego à conclusão de que esse processo se espelha na cena do teatro de animação. O século XX desponta como um século cuja espetacularidade teatral é calcada na visão, reflexo de uma civilização centrada na imagem, em que o sentido da visão tem primazia sobre os outros sentidos, promovendo a desvocalização do *logos*, levando a uma desvocalização na cena. Tal conclusão faz com que o propósito da pesquisa - *identificação dos redutos vocais e investigação dos procedimentos que instauram uma oscilação de presença e sentido na voz no Teatro de Animação, numa relação com as poéticas* - seja fundamental para a revocalização da cena no Teatro de Animação contemporâneo no Brasil.

Palavras-chave: Teatro de Animação, voz, presença, desvocalização, vocalização, revocalização

ABSTRACT

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **The voice in Puppet Theater: artificiality and synthesis.** 2013. 160f. Thesis (Masters in Theater – Area: Puppet Theater and Voice) – State University of Santa Catarina. Graduate Program in Theater, Florianópolis, 2013.

This research focuses on the voice in Puppet Theater – a term that embraces different kinds of performances, characterized by hybridity and the dynamics of the animate/inanimate present in Puppet Theater, Mask Theater, Shadow Puppetry, Visual Theater, etc. The voice is approached, in Puppet Theater, as a creator of presence and meaning, according to Hans Ulrich Gumbrecht's theory of presence production. I investigate how the voice can generate presence in relation to specific Puppet Theater poetics. The voice, in singular, refers to its essence as an oscillation between presence and meaning. However, since the voice unfolds itself in different cultural, poetic and historical contexts, actually the voice is plural in its several manifestations. By setting out the following problem, "when voice *is* in Puppet Theater?", *I seek to identify poetics that are also defined by its voice presence.* Once identified such poetics, *I seek to distinguish the voice's generating and constituting elements that establish it as presence and meaning, in relation to its poetics.* During the investigation, I contemplate authors and artists that reflect about the use of voice in Puppet Theater and research their procedures, as well as those who treat it as a background to or even outlaw it from the scene. I survey the bibliography on the subject, bring examples from national and international performances seen in the last three years in Brazil, and use material drawn from interviews, seminars and courses realized in this period. Along this research, some recurring vocal procedures in Puppet Theater are individuated, and in some cases, these revealed themselves as specific to an art form characterized by the separation between the puppet-object and its sound source. During the investigation I came to realize that, although the Brazilian Puppet Theater quite often uses speech in its performances, there is significant absence of voice as I have defined above: *voice as an oscillation between presence and meaning.* Based on Adriana Cavarero's philosophical studies, which describe the de-

vocalization process of a civilization centered in the *logos* (understood as reason), I realized that this process is mirrored by the Puppet Theater scene. The twentieth century emerges as a century in which performances are based on the sense of vision, promoted by a civilization centered on the image. The sense of vision has taken over all the other senses, promoting the de-vocalization of the *logos*, leading to a de-vocalization of the scene. The aim with this research is to - *identify the vocal havens and to investigate the procedures that establish this oscillation between presence and meaning in Puppet Theater's voice, in relation to its poetics*. This purpose is key to the re-vocalization in contemporary Brazilian Puppet Theater.

Key words: Puppet Theater, voice, presence, de-vocalization, vocalization, re-vocalization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Sequência de uma cena de amor realizada por Sergei Obraztsov. (Dramatização do poema *Atitude para com uma dama*, de Vladimir Maiakovski).
<<http://www.fangpo1.com/ja/content/view/389/55/>.
Acesso em: 22 mai. 2012. 74-75
- Figura 2 – Xilogravura realizado por Alfred Jarry da personagem Ubu.
<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ubu-Jarry.png>>.
Acesso em: 22 mai. 2012. 80
- Figura 3 – *Swazzle* usado pelos bonequeiros do teatro tradicional inglês *Punch e Judy*.
Foto reproduzida do artigo de Proschan, 1981, p. 530..... 116
- Figura 4 – *Boli*, aparato usado por bonequeiros da tradição de *Kathpuli* do Rajastão. Foto de Paula Johnson reproduzida do artigo de Proschan, 1981, 531. 118
- Figura 5 – Gravura de Petrushka.
<http://2.bp.blogspot.com/_3T6JM8VYC-4/SORxruKZ5EI/AAAAAAAAABf0/u2Cqvb98lqM/s320/vertep_theatre_01.jpg>. Acesso em: 20 mai. 2013. 122
- Figura 6 – *Wayang Kulit Siam*, Teatro de Sombras Siam, um dos 4 tipos de Teatro de Sombras na Malásia.
<<http://lightningbulblamp.blogspot.com.br/2012/12/background-research-10-iconic-character.html>>.
Acesso em: 14 mai. 2013. 124
- Figura 7 – Teatro de Sombras Turco *Karagöz*.
<<http://www.curtierecomendo.com.br/2013/05/festival-traz-o-melhor-da-cultura-turca/istambul/>>.
Acesso em: 15 mai. 2013. 125
- Figura 8 – Companhia dos *Pupi* Sicilianos dos Irmãos Pasqualino.
<<http://www.pupisiciliani.com/index.html>>.
Acesso em: 15 mai. 2013. 126
- Figura 9 – Ghetanaccio de Borgo (1782-1832), (giornale popolare, 1897).
<<http://foto.libero.it/giggimarforio/foto/tuttefoto/p07>>.
Acesso em: 3 jul. 2013. 128

- Figura 10 – Mestre Zé de Vina e boneco.
 <http://d.i.uol.com.br/album/bonecos_do_mundo_2011_f_01_6.jpg>. Acesso em: 25 jun. 2013. 130
- Figura 11 – Mamulengueiro Chico Simões com seu boneco Misericórdia.
 <<http://1.bp.blogspot.com/-IH2I-PO2igA/UVsHW-HUdWI/AAAAAAAAAhI/GNQi0Dr9ZBk/s1600/Chico+Sim%C3%B5es+com+seu+boneco+Misericordia+Mamulengo+Presepada.jpg>>. Acesso em: 25 jun. 2013. 136
- Figura 12 – Mamulengueiro Valdeck de Garanhuns com seu boneco Benedito.
 <<http://www.reporterdiario.com.br/paineldecontrole/img/galerias/350/930777430a5d424da132.jpg>>.
 Acesso em: 25 jun. 2013. 137
- Figura 13 – Ventríloquo Peter Brough com seu boneco Archie Andrews.
 <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-483319/Radio-listeners-loved-dummy-Archie-I-hated-wooden-headed-brother.html>>. Acesso em: 25 jun. 2013. 140
- Figura 14 – Ventríloquo Edgar Bergen com seu boneco Charlie McCarthy.
 <<http://drnorth.files.wordpress.com/2011/06/edgar-bergen-charlie-mccarthy.jpg>>. Acesso em: 25 jun. 2013. 141
- Figura 15 – Onomatopeias Filosóficas, de Chico Bacon.
 <http://p.twimg.com/At7i-NACMAE6A_v.jpg:large>.
 Acesso em: 17 mai. 2013. 145
- Figura 16 – Tira com onomatopeias.
 <<http://www.gabigarciasoares.xpg.com.br/3.jpg>>.
 Acesso em: 17 mai. 2013. 145
- Figura 17 – Dario Fo e suas máscaras faciais.
 <<http://www.re-volver.it/wp-content/uploads/Dario-Fo.jpg>>.
 Acesso em: 25 jun. 2013. 148
- Figura 18 – Bonecos Benedito e Jaraguá em *Mamulengo Presepada*, de Chico Simões.
 <<http://actbbonecosbrasil.com.br/wp-content/gallery/mamulengo-presepada/bene-jaragua-e-rede.jpg>>. Acesso em: 27 jun. 2013. 150

- Figura 19 – Espetáculo *E Se...*, Cia. Tato.
Foto: Sérgio Vieira. <<http://www.gazeta.inf.br/wp-content/uploads/2013/05/cena.jpg>>.
Acesso em: 29 jun. 2013. 151
- Figura 20 – Espetáculo *Tropeço*, Cia. Tato.
Foto: T. Melcop
<<http://www.reporterdiario.com.br/paineldecontrole/img/galerias/350/930777430a5d424da132.jpg>>.
Acesso em: 29 jun. 2013. 152
- Figura 21 – Espetáculo *Sangue Bom*, Cia. Pequod.
<http://3.bp.blogspot.com/_kda3NxOmlhI/S1bKyP3SjcI/AAAAAABRk/iTz8g5O8jvI/s200/SimoneRodrigues_SangueBom1+cia+pequod.jpg>.
Acesso em: 29 jun. 2013. 153
- Figura 22 – Espetáculo *A Chegada de Lampião no Inferno*, da Cia. Pequod.
<http://2.bp.blogspot.com/_kda3NxOmlhI/S1bK8D2NruI/AAAAAABRs/QB6LUhgFrBk/s320/cia+pequod+junior+panela.jpg>. Acesso em: 29 jun. 2013. 153
- Figura 23 – Espetáculo *Marina*, Cia. Pequod.
<<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/11/marina1.jpg>>.
Acesso em: 01 jul. 2013. 154
- Figura 24 – Produção da ópera barroca *Il Girello*, em Seattle, 1998, realizada pela família de marionetistas Carter e o grupo musical Magnificat. Em 1668, a ópera foi primeiro encenada com atores e, em 1682, encenada com marionetes em Veneza.
<<http://www.sfgate.com/entertainment/article/High-Art-and-Low-Comedy-Puppet-opera-troupe-s-2984006.php>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 157
- Figura 25 – Bruno Leone e Nunzio Zampella, em 1978.
<<http://www.guarattelle.it/home.htm>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 160
- Figura 26 – Bruno Leone e seu boneco Pulcinella.
<<http://www.guarattelle.it/home.htm>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 160

- Figura 27 – Músicos de *Bunraku*, teatro de bonecos tradicional japonês.
<<http://www.japan-photo.de/bunraku.htm>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 161
- Figura 28 – Cena de *Bunraku*, teatro de bonecos tradicional japonês.
<<http://www.japan-photo.de/bunraku.htm>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 162
- Figura 29 – Obraztsov e seu boneco bebê.
<<http://reiflarsen.tumblr.com/post/11563993544/the-tsarevichs-puppets-the-obraztsov-puppet>>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 163
- Figura 30 – Espetáculo *Um Concerto pouco Usual*, direção de Obraztsov.
<http://www.badenweiler.de/de/information_kontakt_service/news/eine_theatralisches_erlebnis_der_weltspitze>.
Acesso em: 03 jul. 2013. 163
- Figura 31 – Espetáculo *Viajantes Imóveis*, direção de Philippe Genty.
<<http://www.midiorama.com.br/wp-content/gallery/compagnie-philippe-genty-2011/cie-philippegenty01.jpg>>. Acesso em: 28 jun. 2013. 165
- Figura 32 – Katy Deville em *20 Minutos sob o Mar*.
<<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2011/11/09/katy-deville-da-vida-as-pequenas-coisas-do-cotidiano-21654.php>>.
Acesso em: 28 jun. 2013. 166
- Figura 33 – Cantora Liping Zhang como *Madama Butterfly*, contracenando com um boneco, no papel do filho. Encenação de Anthony Minghella. (2011).
<http://www.nytimes.com/2011/12/09/arts/music/madama-butterfly-at-the-metropolitan-opera-review.html?_r=0>.
Acesso em: 29 jun. 2013. 169
- Figura 34 – Cantora Jessye Norman na ópera *Oedipus Rex*, 1992, encenação de Julie Taymor.
<http://www.columbia.edu/itc/barnard/theater/garrett/3150_fall2001/slideshows/slideshow1.html>.
Acesso em: 29 jun. 2013. 169

- Figura 35 – Cantor Nathan Gunn em *A Flauta Mágica*, 2007, encenação de Julie Taymor.
<http://www.ket.org/pressroom/2007/03/gmet_000101.html>. Acesso em: 29 jun. 2013. 170
- Figura 36 – *O Rei Leão*, musical encenado por Julie Taymor.
<<http://www.indyweek.com/indyweek/the-lion-trumps-the-spider-at-dpac/Content?oid=1949600>>. Acesso em: 29 jun. 2013. 171
- Figura 37 – *Concerto de Ispinho e Fulô*, Cia. Do Tijolo.
<<http://sesc-mt.blogspot.com.br/2011/05/concerto-de-ispinho-e-fulo-sp-neste.html>>. Acesso em: 29 jun. 2013. 173

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	23
1.1	VOZ	25
1.2	TEATRO DE ANIMAÇÃO	26
1.3	APESQUISA NO LABIRINTO DAS VOZES: revelando passos e influências	28
1.4	ESTRUTURA DO TRABALHO	32
1.5	UMA QUESTÃO DE GÊNERO (<i>last but not least</i>)	33
2	A VOZ NO LABIRINTO: ENTRE POÉTICAS E PROCEDIMENTOS	35
2.1	O ARCABOUÇO DO LABIRINTO	35
2.1.1	Zumthor: oralidade, dialogismo e a voz fundada no corpo	36
2.1.2	Gumbrecht: oscilando entre presença e sentido	37
2.1.3	Cavarero: desvocalização e revocalização do <i>logos</i>	39
2.2	VOZ OU NÃO VOZ, EIS A QUESTÃO!	41
2.2.1	Desvocalizações e revocalizações: do Teatro ao Teatro de Animação	43
2.2.2	Desvocalizações	45
2.2.2.1	Poéticas mudas ou lacônicas: o teatro de formas animadas	45
2.2.2.2	“A marionete não tem voz”: Craig e a gênese das marionetes	49
2.2.3	Vocalizações e revocalizações	55
2.2.3.1	“Qual é a língua das marionetes?”	56
2.2.3.2	A ruptura entre voz e movimento: elemento distintivo do boneco	58
2.2.3.3	Uma voz deformada para o boneco: criando equivalência entre boneco e voz	60
2.2.3.4	“Os bonecos se recusam a falar.”	65
2.2.3.5	“A marionete empresta a sua voz.”	77
2.2.3.5.1	A voz-máscara do ator-máscara	78
2.2.3.5.2	A voz encarnada dessemantizada, plurissemantizada	84
2.2.3.6	A voz dialógica do boneco cantador da língua	88
2.2.3.7	Voz subserviente ou voz contrapontística?	94
2.3	FIO(S) DE ARIADNE	102

3	ARTIFICIALIDADE E VOZ	103
3.1	A INCONGRUÊNCIA ENTRE BONECOS E VOZ HUMANA	106
3.2	PROCEDIMENTOS DE ARTIFÍCIO NA VOZ	114
3.2.1	Modificadores de vozes	114
3.2.2	Multiplicidade de vozes	124
3.2.2.1	Relatos sobre a voz em diferentes tradições no mundo	124
3.2.2.2	A voz do boneco do ventríloquo no Mamulengo	131
3.2.2.3	O sucesso da ventriloquia na era do rádio	138
3.2.2.4	Aspectos da multiplicidade de vozes	141
3.2.3	<i>Gamelot</i>, onomatopeias e outros sons não verbais	144
3.2.4	Entre o canto e a fala	155
3.2.4.1	A marionete e a ópera barroca	155
3.2.4.2	O canto presente na fala	158
3.2.4.3	O canto como narrativa no Teatro de Animação	162
3.2.4.4	Óperas, musicais e o Teatro de Animação	167
3.2.5	Narração e diálogo (<i>ovvero la musicalità</i>)	171
3.2.5.1	Entre a prosa e a poesia (<i>ovvero il ritmo</i>)	172
3.2.5.2	A musicalidade que permeia a voz no Mamulengo	174
3.3	VOZ: ARTIFICIALIDADE E MUSICALIDADE	177
4	SÍNTESE E MUSICALIDADE: À GUISA DE CONCLUSÃO	179
4.1	SÍNTESE FORMAL	179
4.2	SÍNTESE GESTUAL	181
4.3	SÍNTESE VOCAL	183
4.4	DESVOCALIZAÇÕES, VOCALIZAÇÕES E REVOCALIZAÇÕES	185
	REFERÊNCIAS	192

1 INTRODUÇÃO

Entre a palavra e o canto, [...] algo de essencial acontece.

Georges Banu¹

Mestre Gilberto, calungueiro do Ceará, faz diversas vozes para as diferentes personagens atrás de sua empanada. Salvatore Gatto, bonequeiro da tradição italiana, usa uma lingueta dentro da boca que modifica a voz do seu personagem principal, Pulcinella, mas ao falar pela personagem feminina mantém a sonoridade e timbre da sua voz masculina quotidiana. Nos Estados Unidos da América do Norte, no musical *Rei Leão*, dirigido por Julie Taymor, como espectadora, parecia-me estar num carnaval musical entre música pop ocidental e música tradicional africana². Numa sala de teatro em Florianópolis, num espetáculo à luz de velas, *Tropeço*, a Cia. Tato, de Curitiba, fala em gramelot e canta melodias sem texto. A francesa Katy Deville, no seu espetáculo *20 Minutos sob o Mar*, canta operisticamente enquanto atua como uma demiurga sádica com os seus bonecos dentro de um aquário.

A gama de possibilidades do trabalho vocal nos diferentes espetáculos de Teatro de Animação é ampla: a capacidade de fazer várias vozes, o uso de aparatos que modificam a voz, o uso de canto, o uso de línguas inventadas, textos narrados ou dialogados em cena. O que encontro na cena atual tem dois vieses. Por um lado, noto muitos espetáculos que usam a voz no teatro de animação, mas poucos que desenvolvem um trabalho sonoro artístico. Por outro lado, grande parte dos espetáculos de Teatro de Animação que se configuram num âmbito mais experimental, abole a voz da cena. A voz como linguagem artística é relegada a segundo plano em ambas as situações – nos primeiros, submetida a ser mero veículo semântico do texto, e nos segundos, emudecida ou reduzida ao mínimo.

Ao deparar-me com a riqueza de possibilidades vocais, mas com a pobreza de sua presença nos espetáculos a que venho assistindo nos últimos anos, surgiu-me a necessidade de um entendimento mais aprofundado do seu uso no teatro de animação.

Esta pesquisa nasce da seguinte pergunta: *A Voz no Teatro de Animação é presente? Como e quando?*

¹ “Dans l’entre-deux de la parole aux chants, [...] quelque chose d’essentiel se joue.”

² Assiti ao espetáculo o *Rei Leão* em Nova York em 2009.

Para responder tal pergunta, foi preciso estudar as reflexões de artistas e pesquisadores que formularam questões sobre a voz já desde o final do século XIX. São poéticas³ que refletem um fundamento ontológico baseado na presença ou na ausência da voz na cena. E ajudam a entender o panorama da cena de teatro de animação atual do ponto de vista vocal.

A pesquisa *A Voz no Teatro de Animação: artificialidade e síntese vocal* examina a voz como produtora de presença e sentido no teatro de animação, identificando vozes presentes na matriz de diferentes poéticas no teatro de animação, e investigando procedimentos que presentificam essas vozes do ponto de vista da *performance* vocal, no uso de vozes sonoras verbais e não verbais, levando em consideração a relação entre poética e produção vocal.

Realizo um mapeamento de diferentes abordagens da voz com levantamento bibliográfico de artistas e estudiosos como Henryk Jurkowski (1927-), Alfred Jarry (1873-1907), Sergei Obraztsov (1901-1992), Michael Meschke (1931-), Brunella Eruli (-2012), Izabela Brochado e Kaise Ribeiro, trazendo as diferentes contribuições relativas à voz.

A partir desse mapeamento, no qual apresento diferentes noções de vocalidade na cena, distingo dois elementos recorrentes presentes na pesquisa: artificialidade e síntese vocal. Concluo com a formulação teórica de que os diferentes procedimentos de artifício, que variam de acordo com a poética e os elementos materiais utilizados na cena, engendram uma síntese vocal.

O estudo da voz no teatro de animação é uma área ainda pouco explorada e que requer investigação mais aprofundada. As pesquisas mais significativas a respeito da voz foram realizadas com foco nas

³ Neste estudo, o conceito de poética refere-se à produção artística a partir de procedimentos determinados por gosto pessoal ou histórico, formulação que se baseia no conceito de poética do filósofo Luigi Pareyson: “Uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; [...]. À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte.[...] uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia.” (PAREYSON, 1984, p. 26).

tradições de teatro de bonecos, como em Frank Proschan (1981). Há uma lacuna no estudo da presença da voz no teatro de animação e, portanto, seu estudo é pertinente tanto para pesquisadores quanto para bonequeiros, atores-bonequeiros e atores.

Duas definições são necessárias: voz e Teatro de Animação.

1.1 VOZ

A voz é voz.

A voz é vocal.

Vocaliza, vocífera.

A voz é som, linguagem, discurso, texto, palavra, língua, fala ancorada no corpo-matéria sanguíneo das paixões.

A voz é encarnada. Ela vocífera o seu corpo encarnado e o pensamento desencarnado.

A voz ancora a palavra no corpo, tornando-a única e pessoal.

A palavra é o nó tensionado entre o encarnado-desencarnado, entre a matéria e o semântico, entre “a voz que constitui o tecido sonoro e o significado verbal que esta tem que expressar.” (CAVARERO, 2010, p. 141, trad. minha)⁴.

Reivindicando uma voz que é corpórea sem deixar de ser semântica, a pesquisa parte da premissa de que a voz é expressão indissolúvel de conteúdo e forma, quer dizer: *o que é dito* está estruturalmente conectado ao *como é dito*. Se por um lado a forma traz consigo um conteúdo, por outro lado o conteúdo subsiste numa forma determinada, permitindo a sua eficácia. E, portanto, a pesquisa engendra tanto os aspectos de produção sonora, como ritmo e timbre, quanto aqueles de conteúdo social e político.

A voz engloba aspectos técnicos vocais assim como dramaturgicos textuais, mas o estudo evita a utilização dessas duas categorias porque não conduzem a um entendimento da voz. Por um lado evito abordar a voz como técnica vocal, termo que muitas vezes pressupõe procedimentos desprovidos de seu contexto histórico, como se pudesse existir uma forma de usar a voz *a priori* de uma estrutura textual, dramaturgica (como, por exemplo, pensar as técnicas vocais da ópera italiana do século XIX desassociadas do seu contexto poético,

⁴ “La voce che ne costituisce il tessuto sonoro e il significato verbale che essa è tenuta a esprimere.”

cultural, social). Por outro lado, evito também a dramaturgia abordada somente como texto literário, pois é desprovida da materialidade carnal da voz e dos procedimentos relativos às qualidades vocais que a produzem.

A voz aqui é concebida como produção poética que oscila entre presença e sentido, gerada através de procedimentos. Esses procedimentos operam nas propriedades e nos ‘textos’ vocais, que englobam os sons verbais e não verbais emitidos pela voz.

Essa concepção de voz resulta de um diálogo, a partir da minha experiência e pesquisa da voz na cena, com os estudos do suíço/canadense Paul Zumthor (1993, 2007), do alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e da italiana Adriana Cavarero (2010). Zumthor contribui com uma concepção de uma voz corpórea e performancial, assim como um entendimento da oralidade *versus* a literacia. Gumbrecht reivindica o corpo como lugar de produção de presença para além da metafísica, propondo uma abordagem ontológica acadêmica fundada no ser. Mas foram sobretudo as ideias de Cavarero que se mostraram determinantes na estrutura da pesquisa. É a partir de suas concepções de voz como presença e matriz ontológica, a partir de seu entendimento da história da metafísica como desvocalização do *logos*, que orientei esta dissertação. Explicarei os conceitos dos três autores no primeiro capítulo e de como estes ajudam a definir esta pesquisa.

1.2 TEATRO DE ANIMAÇÃO

Aqui é necessário clarificar o objeto de estudo que é a “voz no Teatro de Animação.” O termo ‘Teatro de Animação’ abrange diversas formas de espetáculo, como, por exemplo, teatro de bonecos, de sombras, de objetos, de máscaras, teatro visual. Teatro de Animação é uma expressão ‘guarda-chuva’ usada para diversas linguagens que jogam com as tensões do animado/inanimado através da animação, seja de bonecos, silhuetas, objetos, máscaras e luz (AMARAL, 2005, p. 12-24). No entanto, é uma expressão que apresenta problemas, limitações e questionamentos. Não existe um consenso a respeito dessa expressão em diferentes países, e de acordo com os relatos de Ana Maria Amaral, as terminologias foram motivo de muitas discussões nos encontros internacionais entre os pesquisadores da área (AMARAL, 1993, p. 241-243).

Diferentes países usam expressões distintas para abraçar essas manifestações híbridas. A expressão ‘Teatro de Animação’ é usada

principalmente no Brasil. Nos EUA, por exemplo, John Bell (2001) se refere a *puppet theater and performative objects*, respectivamente ‘teatro de bonecos e objetos performativos’; já na Inglaterra, Penny Francis (2009) usa o termo *figurative puppetry and animated object*, respectivamente ‘teatro de bonecos figurativos e objetos animados’; na Itália, atualmente se diz *teatro di figura*, ‘teatro de figura’⁵. Mesmo no Brasil, há quem prefira usar o termo ‘Teatro de Bonecos’, ou ainda ‘Teatro de Formas Animadas’. ‘Teatro de animação’ é uma denominação que tem seus limites, assim como diversas outras definições usadas por artistas e pesquisadores, como, por exemplo, o verbo que define o ato de dar impressão de vida ao boneco ou ao objeto: atuar com, manipular, animar, operar.

As poéticas de certo modo determinam o uso de termos. Uso as expressões ‘animar’ o ‘boneco-objeto’ e ‘Teatro de Animação’, estando ciente das suas limitações. Todavia, é importante notar que tais expressões só se aplicam para certas formas artísticas que surgem depois da Segunda Guerra Mundial. Usar a expressão ‘Teatro de Animação’ para falar sobre Jarry é algo problemático, embora o seu discurso contemple conteúdos hoje abarcados pelo Teatro de Animação. Como visito diversos autores que usam diferentes expressões, tento manter o vocábulo que cada um emprega dentro de seus contextos.

Os franceses usaram muito o termo *marionnettes*, ‘marionetes’, tanto para designar um tipo de boneco manipulado por fios como também para designar o teatro de bonecos em geral. Já Obraztsov, devido à sua formação de ator russo do início do século XX, dizia que atuava com bonecos, inclusive recusando a concepção de se animar um boneco (OBRAZTSOV, 1950, apud TILLIS, 1992, p. 23).

No contexto brasileiro atual, considero a expressão Teatro de Animação como aquela que melhor define a relação entre o animado e o inanimado presente nessas formas artísticas. Esta pesquisa se desenvolve dentro dessa ideia híbrida, de margens borradas de expressões artísticas, nas quais formas mais tradicionais do boneco têm a mesma relevância que os experimentos mais radicais de cruzamento de diferentes artes. Inclusive porque a troca entre as artes, a meu ver, é só uma questão de grau, isto é, da quantidade de assimilação das

⁵ A palavra em inglês *animation* remete imediatamente à animação cinematográfica, enquanto na Itália o termo *teatro di figura* substituiu o termo *teatro di animazione* porque este último permitia uma confusão semântica com a animação teatral e social (http://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_di_figura).

linguagens, visto que qualquer forma artística está em constante transformação e adaptação na relação viva entre a expressão artística, o público e o seu contexto histórico e social. Se olharmos para a história do teatro de bonecos tradicional, esta é repleta de transformações e assimilações de outras artes.

O que varia é o quanto se assimila mais desta ou daquela linguagem. Ao se deparar com a imbricação das artes na segunda metade do século XX, Jurkowski (2008, p. 83-111) tenta analisar essa transformação distinguindo o teatro de bonecos homogêneo do heterogêneo. No primeiro, no teatro de bonecos homogêneo, não há contaminação da linguagem; no segundo, no teatro de bonecos heterogêneo, há irrupção de outras linguagens. Embora talvez tenha sido pertinente, em certo momento, pensar-se o teatro de bonecos nesses termos, homogêneo *versus* heterogêneo, tais definições são limitantes para o estudo da cena do teatro de animação do século XXI. Prefiro pensar o teatro de animação como teatro de contaminação e, portanto, carregado de heterogeneidade. A diferença está apenas na variação da intensidade de contaminação.

1.3 A PESQUISA NO LABIRINTO DAS VOZES: revelando passos e influências

A pesquisa se desenvolve embasada em meu diálogo com pesquisadores da área da voz e do teatro de animação. O referencial teórico, metodologia e categorias de análise surgem desse diálogo e, portanto, não antecedem à pesquisa. Esta nasce do caminhar por um labirinto de “vozes” cujos temas são a voz e o Teatro de Animação.

Foi a partir de um pensamento de Jurkowski (2008, p. 48, trad. minha) sobre a voz no Teatro de Animação que a minha pesquisa começou a tomar forma: “Qual voz para o teatro? Esta proposição nos leva a outra, ligada à utilização da voz. Vasto assunto e complexo, no que concerne à tradição.”⁶ Apesar de ser um trecho bem curto, a questão de Jurkowski provocou diversas perguntas: será que o teatro de animação tem uma voz, no sentido figurado? Algo que o define e o diferencia do teatro de ator, e em caso afirmativo, seria o uso da voz o elemento chave para tal definição?

⁶ “Quelle voix pour le théâtre? Ce propos en amène un autre, lié à l’utilisation de la voix. Vaste sujet et complexe, en regard de la tradition.”

A partir da questão *Quando a voz é no Teatro de Animação?*, procuro identificar poéticas que engendram o princípio pelo qual a voz é. Uma vez identificada a poética, *busco distinguir os procedimentos que geram e constituem a voz, instaurando-a como presença e sentido, numa relação com a sua poética.*

Se levarmos em conta que a expressão ‘Teatro de Animação’ envolve uma pluralidade de formas artísticas, temos que pensar que talvez se trate de especificidades, e não de uma única especificidade. Todavia, por mais diversos que sejam os tipos de espetáculos que denomino teatro de animação, eles possuem um ponto em comum, que é o jogo do bonequeiro-ator com o boneco-objeto. E a voz, nessa relação, é marcada por ser sempre externa ao boneco-objeto, seja ela narração, canto ou diálogo. E é no jogo de tensões entre animador-ator e boneco-objeto, por meio do movimento e da voz, que se cria a animação, o encarnar da voz, mas que, todavia, está sempre no exterior do boneco-objeto, desencarnado dele. A voz é encarnada-desencarnada no teatro de animação.

A separação que existe entre voz e boneco-objeto é um ponto-chave para pesquisadores e artistas que vêm pensando a voz no teatro de animação ao longo da história (CHARLES MAGNIN, 1862; JURKOWSKI, 2000; PROSCHAN, 1981; JIŘÍ VELTRUSKY, 1983; THOMAS A. GREEN; W. J. PEPICELLO, 1983). Este ponto norteia a pesquisa porque a disparidade entre voz humana e boneco-objeto matéria, segundo os estudiosos, leva à criação de artificialidades vocais num processo de compensação.

É interessante notar que, na citação anterior de Jurkowski, embora ele diga que o assunto da voz seja vasto e complexo no que diz respeito à tradição, referindo-se ao teatro de bonecos tradicional, o material disponível sobre o uso da voz no Teatro de Animação apresentou-se como bem escasso. O tema da voz ganha relevância nos estudos históricos ou nos relatos biográficos sobre teatro de bonecos tradicional (GEORGE SPEAIGHT, 1998; BROCHADO, 2005; ALFONSO CIPOLLA; GIOVANNI MORETTI, 2011; RIBEIRO, 2010; CATRIONA KELLY, 1990).

Diversos pontos da pesquisa tomam forma a partir do meu encontro com o material bibliográfico desses pesquisadores. As questões relativas à artificialidade surgem a partir de Jurkowski, para quem a forma artificial do boneco deveria corresponder uma voz artificial (JURKOWSKI, 2008, p. 48). Em Jarry, descubro a busca de uma abstração da voz, desencarnada no seu timbre e na falta de modulação.

Na sua formulação de voz, ele urge que esta seja monótona e que ressoe como um megafone ou como o som metálico da voz do guinhol francês (1996). Brochado e Ribeiro (2009, p. 88) apontam para a importância da musicalidade presente na voz, da fala ao canto, no Mamulengo. Obratsov (1950) descobre que os seus bonecos não têm voz. A voz é a do bonequeiro, que narra na terceira pessoa, o que inclui o cantar, que é uma forma de narrar.

Se na poética do teatro de formas animadas (AMARAL, 1993) a voz se torna lacônica, em Edward Gordon Craig (1872-1966) ela se torna muda (CRAIG, 1977). Ao procurar entender essa carência e até ausência da voz, deparei-me com a filosofia de Cavarero e de Gumbrecht, cujas abordagens ontológicas fundadas no corpo redirecionaram a pesquisa, permitindo-me defini-la como uma pesquisa sobre a voz como produtora de presença e sentido no Teatro de Animação.

Interlúdio

A pesquisa nasceu de meu longo namoro com a voz, sobretudo com o canto, e o teatro de animação. O canto sempre esteve presente na minha vida: desde pequena cantava sempre que podia. Quase não sabia as letras, mas cantava inventando as palavras que apareciam nas melodias de canções populares, de ópera... Até hoje canto muito, mas sei poucas letras de cor e vou inventando.

Um dia, no meu trabalho de atriz, entrou o canto no movimento. Nunca gostei de esportes, mas sempre gostei de dançar, um prazer imenso quase tanto quanto cantar. Quando, nos anos de 1980, comecei a realizar um treinamento de atriz dentro da linha de pesquisa do Odin Teatret e de Jerzy Grotowski (1933-1999), o canto entrou de repente no meu trabalho. E da noite para o dia descobri no canto uma via para o movimento. O meu trabalho como atriz quase sempre nasce de uma voz, interna ou externa. A minha voz não nasce do movimento e sim o contrário⁷.

⁷ Durante uma oficina de voz e movimento realizada por Tiago Porteiro e Jorge Parente em 2012 na UDESC, descobri esse fato de fazer nascer o movimento a partir da voz como pouco usual. Jorge Parente é português naturalizado francês, e foi reconhecido como herdeiro da pesquisa vocal de Zygmunt Molik pelo próprio Molik, que foi o principal ator-colaborador na pesquisa vocal do Teatro Laboratório de Grotowski nos primeiros anos na Polônia. O trabalho vocal realizado nessa oficina em Florianópolis partia de um alfabeto físico de ações

Mais tarde vieram os elementos de Teatro de Animação. No início dos anos 90, quando comecei a dirigir o grupo ítalo-brasileiro Qa' Bal' O Quà, em Roma, ensinávamos danças brasileiras e cubanas à noite e fazíamos teatro durante o dia. Dentro dos nossos espetáculos havia sempre elementos de teatro de animação ainda que nem eu nem os meus companheiros nos déssemos conta disso. Em 1992, fomos convidados a participar de um festival de “Teatro de Figuras” em Perugia, Itália, com o espetáculo *Allegorie del Caos*. Embora usássemos uma grande máscara de dragão no espetáculo, não tínhamos certeza de por que havíamos sido incluídos entre outros grupos de “teatro de figuras”, visto sermos um grupo de teatro de atores. Nesse espetáculo usávamos diversos elementos que hoje seriam considerados como elementos de ‘teatro de animação’, mas que, para o meu grupo, na época, eram elementos que haviam surgido da necessidade da encenação. Éramos um grupo de teatro de atores. Naquele período, eu ainda não havia percebido quanto a linguagem do teatro de animação me fascinava. Alguns anos depois parei de fazer teatro por um bom tempo. Quando voltei à atividade em meados dos anos 2000, entrei dessa vez pela porta do teatro de bonecos, desenvolvido pelas escolas Waldorf. O teatro de bonecos, sobretudo o teatro de marionete de fios, é um elemento importante na pedagogia Waldorf, cuja base artística e pedagógica nasce dos princípios antroposóficos desenvolvidos por Rudolf Steiner (1861-1925), o qual se inspirou nas ideias de Johann von Goethe (1749-1832). Todavia, esse assunto seria para outra dissertação. No meu trabalho com teatro de bonecos, o canto foi a primeira voz a aparecer junto com os bonecos; o canto e depois a narração.

Hoje em dia, o meu trabalho se aproxima do que entendo por Teatro de Animação, denominando o meu fazer como atuação-animação. O teatro voltou forte e as linguagens foram se entremeando

que sempre se originava do quadril, e que teria sido criado por Molik. No trabalho, passava-se de um brincar com o alfabeto para a criação de uma partitura que por sua vez dava origem à voz. Em algum momento da oficina, Parente sugeriu que devíamos permitir que o movimento abrisse caminho para que a voz surgisse no improviso. Comentei que comigo acontecia o contrário, eu não conseguia me mexer sem a minha voz. Era o canto que me dava vontade de me mexer e conduzia o meu movimento; sem ele me sentia um saco de batatas. Mesmo quando em silêncio, uma voz cantava dentro de mim, dando-me impulso e ritmo. A resposta de Parente foi de que eu era afortunada. Mas o interessante foi que só nesse momento é que me dei conta de que *me movo porque canto*.

umas com as outras. Devido à minha formação como atriz, à minha história e poética, me reconheço como atriz-animadora.

1.4 ESTRUTURA DO TRABALHO

A pesquisa se divide em três capítulos: A Voz no Labirinto, Artificialidade e Voz, e Síntese e Musicalidade.

No primeiro capítulo, *A Voz no Labirinto*, realizo um levantamento bibliográfico a partir da questão: *Voz ou não Voz no Teatro de Animação?* Esta questão direciona esse capítulo, que se subdivide em duas partes: primeiro, a fundamentação teórica e, segundo, uma análise do material bibliográfico sobre a voz no teatro de animação. O embasamento teórico aborda o problema da voz na qualidade de produtora de presença e sentido na cena através dos teóricos Zumthor (2007), Gumbrecht (2010) e Cavarero (2010). O levantamento bibliográfico é guiado pelas seguintes perguntas: *a voz é relevante para a o Teatro de Animação? Quando não é relevante, por que não o é; em que contexto não o é? Quando a voz é relevante, por que o é; em que contexto o é?* O percurso é da desvocalização à vocalização. Início tentando entender o porquê dessa desvocalização (AMARAL, 1993; CRAIG, 1977a, 1977b) e procedo então para outros autores que propõem uma vocalidade na cena. Aponto contribuições que estes fazem a uma vocalização no Teatro de Animação, tentando entender onde e quando esta se mantém presente na cena (JURKOWSKI, 2000; OBRAZTSOV, 1950; PROSCHAN, 1981; MESCHKE, 1988; ERULI, 1995; BROCHADO, 2005; RIBEIRO, 2010; FERNANDO AUGUSTO GONÇALVES SANTOS, 1976; HERMILO BORBA FILHO, 1987).

No segundo capítulo, *Artificialidade e Voz*, realizo uma seleção de procedimentos de artifício da voz que surgem do estudo desenvolvido no primeiro capítulo. *Identifico e analiso certos procedimentos que são parte das matrizes vocais de diversas tradições de teatro de animação* e, portanto, fundantes da voz como produtora de presença e sentido. Parto da premissa de que onde a voz é produtora de presença, há elementos que permitem a ela realizar essa função, numa relação com o contexto no qual os procedimentos são desenvolvidos. Certos procedimentos são recorrentes em diversas tradições na produção de um artifício vocal. O uso de modificadores de vozes, multiplicidade de vozes sem ajuda de modificadores, gramelot, sons não verbais, canto, narração, jogos com a língua, como, por exemplo, o uso de inversões (PROSCHAN, 1981; BROCHADO, 2005; RIBEIRO, 2010; SANTOS,

1976; OBRAZTSOV, 1950; ALBERT LORD, 1960; RICHARD BAUMAN, 1978; ERVING GOFFMAN, 1986; BRIAN CATLING, 2009; OCTAVIO PAZ, 1982).

Desenvolvo o terceiro capítulo, *Síntese e Musicalidade*, à guisa de conclusão. Nesse ponto da pesquisa, o recorte, que até então havia sido em torno da voz, redimensiona-a com outros dois aspectos do boneco-objeto, a forma e o movimento. Realizo uma análise conclusiva, apontando equivalências de procedimentos entre a síntese formal, a síntese gestual e a síntese vocal e relaciono-os às conclusões relativas à musicalidade presente nos procedimentos que geram uma voz produtora de presença e sentido (SANTOS, 1979; BROCHADO, 2005; RIBEIRO, 2010; OBRAZTSOV, 1950; STEVE TILLIS, 1992; ZUMTHOR, 1984).

Como suporte à minha argumentação, além do material bibliográfico, utilizo exemplos de espetáculos, material de entrevistas e oficinas. Os exemplos tirados de diversos espetáculos provêm de espetáculos que vi nos últimos três anos como espectador em mostras e festivais no Brasil, com a exceção do espetáculo *O Rei Leão*, que assisti em Nova York em 2007. Recorro também a duas entrevistas realizadas em 2011: uma com Chico Simões e a outra com Mario Piragibe. O material sobre voz das oficinas provêm de dois eventos realizados na UDESC em 2011-2012: uma oficina de voz para Mamulengo realizada por Valdeck de Garanhuns e uma palestra-oficina sobre técnica vocal medieval-renascentista ministrada por VivaBiancaLuna Biffi.

1.5 UMA QUESTÃO DE GÊNERO (*last but not least*)

E, como dizem os ingleses, *last but not least*, intraduzível expressão sem perda do sabor da língua... *e por último, mas não por isso menos importante*, queria expressar a minha insatisfação quanto ao uso do gênero masculino de modo indiferenciado no meu discurso, o qual muitas vezes me sinto forçada a usar. Sendo uma mulher, atriz-animadora, diretora, me sinto pouco à vontade em usar o gênero masculino indiferenciadamente para o ator-bonequeiro, o bonequeiro, o marionetista. Tentei usar os dois gêneros com uso de hífen e barras, ator-bonequeiro/atriz-bonequeira, mas a linguagem tornava-se rebuscada, truncando o fluir da leitura. Tentei usar o gênero feminino indiscriminadamente, mas me pareceu fora de contexto, visto que grande parte do material sobre o qual discorro foi realizado por homens. De modo que adotei o gênero masculino, a não ser que eu me refira especificamente ao trabalho de uma mulher. Mas fica aqui o desconforto

de ter que me expressar numa estrutura de língua na qual não me reconheço inteiramente.

2 A VOZ NO LABIRINTO: ENTRE POÉTICAS E PROCEDIMENTOS

Nada é tão essencialmente humano quanto a fala, e dotar os objetos da habilidade de falar é, de algum modo real, torná-los vivos.

Richard Bauman⁸

No século XVI, na Holanda, foi criado um jardim em forma de labirinto ao longo do qual eram colocados autômatos; era conhecido como *Doolhof*, o labirinto de Amsterdã. Segundo o relato de Magnin (1862, p. 293), era muito popular na sua época. Essa imagem sugestiva me parece pertinente com o desenvolver desta pesquisa, na qual me vi ao longo de um labirinto vocal e visual, dentro da qual me surpreendia ao encontrar este ou aquele artista/pensador trazendo diferentes contribuições à sinfonia de vozes no Teatro de Animação. Muitas vezes me via com a excitação de uma nova descoberta, com a surpresa de mais uma possibilidade de entendimento do uso da voz no teatro de animação.

A ordem dos autores encontrados neste labirinto segue uma lógica pessoal de conexões entre poéticas e procedimentos, sem ter como referência uma preocupação cronológica histórica.

2.1 O ARCABOUÇO DO LABIRINTO

Foi tentando explicar a mudez de certas poéticas, denominadas neste trabalho como desvocalizações, que surge o meu encontro com a abordagem ontológica vocal de Cavarero e de Gumbrecht. A abordagem ontológica da voz, feita por Cavarero, e a concepção de produção de presença de Gumbrecht permitiram uma redefinição da pesquisa, gerando um caminho metodológico para identificar e analisar o que aqui é denominado como redutos poéticos, ou seja, poéticas onde a voz é central, oscilando como produtora de presença e sentido no Teatro de Animação – as vocalizações e revocalizações.

⁸ Nothing is more essentially human than speech, and to give objects the ability to speak is in some real sense to make them live (BAUMAN, 1982, p.5).

2.1.1 **Zumthor:** oralidade, dialogismo e a voz fundada no corpo

Aproprio-me das ideias de Zumthor sobre dialogismo entre fala e corpo, ouvinte e leitor. O corpo é presença material para quem fala e para quem ouve. Ele se presentifica no falar e no ouvir. A fala remete ao corpo que remete à fala. O dialogismo ocorre em diversas camadas e graus de intensidade entre corpo e fala e entre aquele(s) que fala(m) e aquele que ouve. Para Zumthor, a diferença entre a vivência da poesia oral e a vivência da poesia escrita “reside na intensidade da presença”, na qual

A leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. Ainda é preciso ter em conta, [...] a espécie de surdez particular que nos inflige nossa educação literária. A escrita, no curso da luta em que se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação. (ZUMTHOR, 2007, p. 69-70).

Esta questão da dominação da escrita e a sua valoração em detrimento de manifestações de origem popular de tradição oral permeia a cultura ocidental e determina, por sua vez, concepções cênicas e de um uso da voz. Com a primazia do texto teatral e de suas encenações, de Racine no século XVII a Ibsen no século XX, a escritura dramática tomou conta da cena ocidental até os anos de 1960. A literatura, produto e produtora de uma cultura etnocêntrica e grafocêntrica, como afirma Zumthor (2007, p. 12), é um fenômeno de duração e extensão bem delimitado. Desenvolve-se na Europa em torno ao século XVII e permanece até hoje. Devido ao seu aspecto hegemônico, as implicações no confronto com as tradições orais são muitas vezes devastadoras.

Não se trata de uma preservação museológica, num congelamento de manifestações culturais, isoladas no tempo e contexto. Mas, primeiro, é importante que se ouçam as vozes que resistem à hegemonização das mídias e, segundo, é preciso que entendamos de quem somos filhos para poder entender os nossos percursos – neste caso, o vocal.

Muitas vezes, no século XX, a cena assimila elementos que têm origem em tradições populares, mas é um apropriar-se, um inspirar-se. Entre os artistas, muitos são aqueles que se inspiraram no teatro de bonecos tradicional, como o ballet *Petrushka*, de Ígor Stravinski (1910), mas pouquíssimos são aqueles que realmente se interessaram por pesquisar o teatro de bonecos. Enquanto a etnomusicologia no século XX e XXI fez inúmeros estudos de práticas vocais de tradição oral, no teatro os estudos vocais de tradição oral são quase inexistentes. O teatro de bonecos tradicional tem um uso variado e complexo da voz, mas são pouquíssimos os estudos dedicados ao assunto, como, por exemplo, o estudo do americano Frank Proschan sobre o uso de modificadores de voz em teatro de bonecos tradicionais⁹.

Embora a pesquisa não se proponha a analisar todas as tradições possíveis que utilizam a voz, o estudo não hierarquiza os espetáculos de teatro de animação, analisando espetáculos de teatro de bonecos tradicional, como o Mamulengo de Chico Simões, ao lado de espetáculos com experimentações mais radicais, como o de Philippe Genty.

Elogiando Zumthor pelas suas contribuições como medievalista, Gumbrecht aponta (2010, p. 29) que esse, durante a sua carreira, deixa os seus estudos semióticos e de estruturas de sentido para desenvolver “uma fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação centrados no corpo.” Todavia, ainda que reconheça as contribuições de sua interpretação corpórea da voz, Gumbrecht propõe uma abordagem para além da metafísica, como algo que possa ser somado à interpretação (GUMBRECHT, 2010, p. 76).

2.1.2 **Gumbrecht:** oscilando entre presença e sentido

De acordo com Gumbrecht, a sociedade contemporânea vive um momento de crise, no qual a metafísica, instaurada no nosso cotidiano e nas nossas universidades, nos impeliu a nos relacionarmos com o mundo somente através da razão. Tendo chegado ao seu ápice, deixou-nos num vácuo, onde nossas referências se limitam a construções mentais. Para resolver tal impasse, Gumbrecht (2010, p. 15)

⁹ Os estudos de oralidade dos americanos Walter Ong (1982) e Dell Hyme (1991, 1992), do canadense Erving Goffman (1982, 1990, 1996) e muitos outros pesquisadores que trilharam um caminho importantíssimo nos estudos da oralidade, não são voltados para as questões cênicas; são, sobretudo, estudos na área da sociolinguística.

propõe “uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido.” Uma relação que vá além da interpretação (de origem metafísica) ou representação mental do mundo, mas que seja fundada também no Ser como tal. Esta é uma concepção baseada num entendimento do Ser no sentido heideggeriano, “‘ser-no-mundo’, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 70).

Gumbrecht clama o corpo como lugar onde são vividos momentos de intensidade de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 125). Embora ele não privilegie a voz como presença corpórea, mas como um aspecto desse corpo, é ela que “canta” a poesia. (GUMBRECHT, 2010, p. 136).

Ao teorizar sobre a *performance* fundada no corpo, Gumbrecht compara a paixão medieval com a *commedia dell'arte* e o teatro clássico francês iluminista:

Os espectadores das representações da Paixão no final da Idade Média chegavam a ‘executar’ o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o.

No início da Modernidade, a *commedia dell'arte* na Itália era a única convenção cênica que preservava efeitos de presença semelhantes. (GUMBRECHT, 2010, p. 54).

[...] É interessante ver como, durante o século XVII, especialmente em Paris, a forma cênica da *commedia dell'arte* [...] competia com um novo estilo de teatro francês, representado pelos três grandes dramaturgos clássicos: Corneille, Molière e Racine. Nas obras deles, a produção de complexidade semântica era esmagadoramente predominante – em detrimento de quaisquer efeitos de presença. Nas tragédias de Corneille ou de Racine, os atores dispunham-se em semicírculo no palco e recitavam textos muito abstratos, na forma pesada do verso alexandrino. Nenhum outro estilo teatral, antes ou depois, foi mais ‘cartesiano’ do que o teatro clássico francês. (GUMBRECHT, 2010, p. 55).

Certamente Gumbrecht não propõe que voltemos a apedrejar os nossos atores, embora alguns façam questão literalmente de se autoflagelarem na cena contemporânea¹⁰. Não é uma questão de voltar no tempo, pois ele não propõe um abandono do sentido, e sim um somar-se da “produção de presença” ao sentido.

Este exemplo clarifica o seu entendimento de produção de presença, comparando a fisicalidade das paixões medievais à corporeidade da atuação na *commedia dell'arte*. E, por sua vez, contrasta-a com o teatro clássico francês, no qual a representação é ‘cartesianamente’ recitada, como pura abstração do mundo.

Embora eu concorde que Racine seja representante teatral de um pensamento cartesiano, me pergunto se nos versos alexandrinos de Racine não há nada de performancial... Deixando de lado a pergunta a qual não me sinto capaz de responder, mas que me deixa um tanto perplexa, visto que Racine é considerado por muitos como quase intraduzível, tenho todavia que concordar que o teatro clássico francês está diretamente ligado a uma linguagem baseada no discurso, na retórica francesa do século XVII. Se pensarmos numa escala actancial de oscilação entre presença e sentido, certamente os versos de Racine pesam para o lado da abstração, enquanto os espetáculos da *commedia dell'arte* oscilam entre presença e sentido.

Gumbrecht não clama exclusivamente pela voz como possível solução para a crise da metafísica, como o faz Cavarero (2010); ele clama pelo corpo como lugar onde são vividos momentos de intensidade de presença, e a voz como parte desse corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 125).

2.1.3 Cavarero: desvocalização e revocalização do *logos*

A filósofa italiana Adriana Cavarero invoca uma revocalização do *logos*, cuja materialidade vocal foi suprimida por uma sociedade fundada na metafísica. Na sua análise, explana como o *logos*, em Platão, acaba por se tornar razão pura, embora na tradição poética de Homero ainda fosse permeado pela vocalidade. Platão associa o *logos* ao sentido da visão, escravizando a voz à semântica da palavra:

¹⁰ Refiro-me à inserção do real na representação contemporânea, na qual encontramos diversos espetáculos em que atores não simulam, mas realmente fazem sexo ou se cortam em cena.

De fato, a história da metafísica deveria finalmente ser contada como a estranha história da desvocalização do *logos*. Como afirma o neoplatônico Plotino, o fim último da filosofia é uma contemplação silenciosa que se despede do *logos* e impede de proferir uma só palavra. (CAVARERO, 2010, p. 51, trad. minha)¹¹.

A perda da voz, segundo Cavarero, seria o ápice da nossa cultura ocidental, fundada nos princípios metafísicos de Platão e Aristóteles, numa interpretação desvocalizada do *logos*. Na Grécia antiga, a palavra *logos* derivava do verbo *legein*, que tinha uma acepção acústica e significava ‘falar’, assim como ‘ligar’, ‘contar’, ‘recontar’. Platão e Aristóteles desconsideraram o aspecto acústico da palavra e mantiveram a definição de *logos* como *ligação*, ou seja, a linguagem como sistema de significação, no qual, por meio de um processo mental, a palavra representa o objeto *ligando-a* a uma imagem. “Diz Aristóteles na *Poética* que o *logos* é *phonè semantikè*, voz significante.” (CAVARERO, 2010, p. 43, trad. minha)¹². A voz é aprisionada na esfera semântica, que é subordinada à esfera visual e desse modo transferida à mente. *Penso, logo existo*. O pensar cartesiano é condição para o existir, e no seu processo nega a sua própria matéria, instaurando-se como desvocalização ontológica. A nossa civilização se desenvolve centrada na abstração e na imagem. Cavarero aponta que

É muito curioso... como a crítica tenha se empenhado raramente em refletir sobre o fenômeno da desvocalização do *logos*, consequência da sua captura na esfera visual como avalista da verdade como presença. [...] Uma subordinação do falar ao pensar que projeta sobre o próprio falar a marca visual do pensar. O resultado é a convicção de que a palavra esteja

¹¹ La storia della metafísica dovrebbe infatti finalmente essere raccontata come la strana storia di una devocalizzazione del *logos*. Come attesta il neoplatonico Plotino, il fine ultimo della filosofia è una contemplazione silenziosa che prende finalmente congedo dal *logos* e impedisce di profferire anche solo una parola (Emmanuel Levinas, *Umanesimo dell’altro uomo*. Genova: Il melangolo, 1998, p. 51 apud Cavarero, 2010, p. 51).

¹² “Dice Aristotele nella *Poetica* che il *logos* è *phonè semantikè*, voce significante. (Crf. Aristoteles, *Poetica*, 1457a 5-30).”

tanto mais próxima do regime da verdade quanto mais se desnuda da sua componente fônica, ou seja, quanto mais renuncie a ser palavra para se tornar pura cadeia de significados contempláveis do pensamento sem qualquer mediação. A voz se torna assim o limite da palavra, a sua imperfeição, o seu lastro. Torna-se não só a principal causa por que a verdade é inefável, mas também o filtro acústico, supérfluo e contaminante.

[...] Os resíduos de um vocal que é reduzido ao papel auxiliar de vocalização dos significados, faz com que o *logos* se deixe conquistar pela visão e descobre uma tensão irresistível em direção ao universal. (CAVARERO, 2010, p. 53, trad. minha)¹³.

Numa relação entre racionalidade, verdade e imagem, a civilização ocidental se fundamenta na escrita como sinônimo de verdade, determinando a sua arte: a música erudita se calca na escrita musical e o teatro ocidental tem por primazia o texto teatral, sobretudo a partir do teatro clássico francês do século XVII, que coincide com o desenvolvimento da metafísica cartesiana.

2.2 VOZ OU NÃO VOZ, EIS A QUESTÃO!

- A voz no Teatro de Animação.
- A voz; é necessária no Teatro de Animação?
- Sim

¹³ Risulta ... assai curioso come la critica si sia raramente impegnata a riflettere sul fenomeno della devocalizzazione del *logos*, conseguente alla sua cattura nella sfera visiva in quanto garante della verità come presenza. [...] una subordinazione del parlare al pensare che proietta sul parlare stesso il marchio visivo del pensare. Il risultato è la convinzione che la parola sia tanto più vicina al regime della verità, quanto più si spoglia della sua componente fonica, ossia quanto più rinuncia a essere parola per andare a consistere nella pura catena di significati contemplabili dal pensiero senza alcuna mediazione. La voce diventa così il limite della parola, la sua imperfezione, la sua zavorra. Diventa non solo la causa principale per cui la verità è ineffabile, ma anche il filtro acustico, superfluo e contaminante [...] Spogliato di un vocalico che viene ridotto al ruolo ancillare di vocalizzazione dei significati, il *logos* si fa conquistare dalla vista e scopre una tensione irresistibile verso l'universale.

- Não.
- Sim.
- Depende pra quem...

O Teatro de Animação abarca um número vasto de espetáculos com abordagens distintas no uso da voz. No teatro de bonecos tradicional, como o Mamulengo do Brasil, o *Punch e Judy* da Inglaterra, o *Pulcinella* da Itália, a voz é central para o jogo de improviso com o público, servindo de veículo para a crítica social, para a provocação do riso e para as narrativas. A voz joga com as palavras, faz rimas, cria duplo sentidos. No teatro de bonecos tradicional brasileiro – o Mamulengo feito na Zona da Mata Pernambucana –, segundo as pesquisadoras brasileiras Brochado e Ribeiro, a voz do boneco ecoa a voz do falar nordestino, daqueles “que vivem nas áreas mais afastadas dos centros urbanos, pois, aí, muitas expressões e palavras ‘inventadas’ ainda resistem à ação homogeneizadora dos meios de comunicação.” (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 88).

No Teatro de Objetos, a voz também é usada de modos distintos: narração, canto, diálogo. Todavia, há espetáculos de Teatro de Animação, chamados também de teatro visual, de figuras ou de formas animadas, em que, segundo certos autores, a voz é completamente desnecessária ou certamente secundária (AMARAL, 1993; CRAIG, 1977).

Portanto, falar sobre voz sob uma única perspectiva no Teatro de Animação é impossível, quando não equivocado. Em vez de se perguntar o que é a voz no Teatro de Animação, a pergunta é: *quando, a voz no Teatro de Animação?* Ao me deparar com tão poucos trabalhos de Teatro de Animação que dessem relevância à voz na cena, começo pela pergunta: *quando ocorre uma desvocalização no Teatro de Animação? E por quê?* Aqui há dois vieses no modo como defino o processo de desvocalização da cena: por um lado há os espetáculos que não utilizam a voz e, por outro, aqueles que a utilizam, mas se limitam a trabalhar a voz como veículo de um texto, sem levar em consideração seus aspectos materiais, corpóreos.

A partir da segunda metade do século XX, o teatro de um modo geral viu o surgimento exponencial no número de espetáculos que não utilizam a voz. Em parte pelo desgaste da palavra em cena, em parte pelo desenvolvimento de diversas expressões artísticas que favoreciam o uso do movimento, privilegiando de um modo geral o sentido da visão. E dentro desse contexto, os espetáculos de Teatro de Animação que

pesquisam a parte visual do espetáculo, de forma e movimento, são muitos, mas poucos são aqueles que se dedicam a pesquisar a voz nos seus aspectos formais, físicos e de conteúdo. É importante notar que me refiro a uma questão de tratamento da expressão artística. O número de espetáculos que utilizam a fala como portadora de sentido são muitos, mas aqueles que ‘usam’ a voz são poucos. Na maior parte das vezes a voz serve de apoio à cena, ao texto, ou seja, ela aparece desprovida da sua musicalidade. A voz raramente é tratada artisticamente, do mesmo modo que a forma ou o movimento do boneco-objeto.

2.2.1 Desvocalizações e revocalizações: do Teatro ao Teatro de Animação

Entre o decorrer do final do século XIX e a segunda metade do século XX, alguns artistas abraçaram a voz nas suas dimensões musicais e materiais. Poetas como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), James Joyce (1882-1941) e Ezra Pound (1885-1972) puxaram a palavra em direção ao sonoro, explorando questões de musicalidade. Antonin Artaud (1896-1948) trouxe contribuições transformadoras para a voz no teatro. Mas é somente nos anos de 1960 que a cena teatral vê experimentos mais radicais com a voz: na Itália surge Carmelo Bene e, primeiro na Inglaterra e depois na França, o grupo Roy Hart Theatre se estabelece, desenvolvendo um teatro a partir do trabalho vocal.

Embora a pesquisa vocal tenha seus momentos, a imagem toma precedência sobre a voz no século XX. Não é uma questão de quantidade, ou seja, que todo o teatro tenha emudecido, mas sim de tratamento da voz, no qual esta é relegada a segundo plano. Por um lado, há aqueles que silenciam a voz dando lugar às explorações de movimento, de luz, de cenografia; e por outro lado, há aqueles que a mantêm como pura expressão semântica.

Há ainda aqueles que exploram as potencialidades sonoras da voz, mas que ainda assim a deixam em segundo plano, estabelecendo uma hierarquia na relação movimento/voz – o movimento precedendo a voz¹⁴. Um exemplo dessas explorações é o trabalho vocal desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) com os seus atores do

¹⁴ Por movimento, aqui, refiro-me ao movimento corpóreo, que faz parte do campo visual, enquanto que por voz me refiro ao campo sonoro. Pode-se trabalhar o movimento e o gesto da voz, mas não é a isto que me refiro aqui.

teatro laboratório na sua primeira fase teatral (1971). A sua pesquisa de ressonadores vocais é fundamental para o desenrolar de diversas pesquisas vocais posteriores. E embora o trabalho vocal nos seus espetáculos tenha qualidade musical (SÁNCHEZ, 2002, p. 134-135), para ele a voz na atuação partia de um entendimento do movimento: a partitura vocal era inserida depois de estabelecida a partitura física. Todavia, anos mais tarde, na sua fase de pesquisa da *Arte como veículo* (1986-1999), ele vai desenvolver um trabalho que parte da voz, de cantos tradicionais.

No que diz respeito ao Teatro de Animação, as pesquisas artísticas se voltam para o sentido da visão. Segundo os pesquisadores John McCormick e Bennie Pratasik, “o final do século XX, ao enfatizar o teatro de bonecos como meio visual, obscurece o fato de que a voz é um elemento central no teatro de bonecos tradicional dramático.” (MCCORMICK; PRATASIK, *Popular Puppet*, 1999, p. 151-152, apud BROCHADO 2005, p. 320, trad. minha)¹⁵.

No seu estudo sobre a estética do teatro de bonecos, Steve Tillis (1992, p. 150, trad. minha) aponta que “a fala do boneco é ao menos tacitamente, considerada como sendo de menor importância do que o movimento do boneco.”¹⁶ Ao comparar diversas definições de boneco, Tillis conclui (1992, p. 24) que muitos estudiosos consagrados do teatro de bonecos não incluem a fala como um sistema de signo nas suas definições de boneco, como, por exemplo, Bill Baird (1965) e Paul Mc Pharlin (1949)¹⁷. Ao estudar o boneco a partir de três sistemas de signo: o da forma, o do movimento e o da fala, Tillis (1992, p. 148) observa que o sistema da fala é o único dos três que é dispensável em cena, acrescentando que normalmente o é.

Ao tentar individuar a voz no Teatro de Animação, o primeiro elemento a se destacar é a sua incipiência, quase ausência, como forma artística expressiva. É a desvocalização da cena contemporânea no Teatro de Animação.

¹⁵ “The later twentieth-century emphasis on puppetry as a visual medium easily obscures the fact that voice is a central element of traditional dramatic puppet theatre.”

¹⁶ “Puppet speech is, at least tacitly, considered to be less important than puppet movement.”

¹⁷ BAIRD, Bill. **The Art of the Puppet**. [S.L.: Plays], 1965.

MCPHARLIN, Paul. **The Puppet Theatre in America, a History**; with a list of puppeteers, 1524-1948. [S.L.]: Harper, 1949.

Segundo alguns praticantes e pensadores do Teatro de Animação, a voz é desnecessária (MESCHKE, 1988; AMARAL, 1993) e até muitas vezes indesejada (CRAIG, 1997). Segundo outros (JURKOWSKI, 2000; PROSCHAN, 1981) a voz no Teatro de Animação não só é necessária como também o seu uso é essencial na definição de sua poética. As poéticas são diversas no Teatro de Animação e o uso da voz está diretamente relacionado a elas.

2.2.2 Desvocalizações

Por que certas poéticas no século XX prescindem do uso da voz, tornando-se mudas ou lacônicas? São essas expressões de uma liberação da palavra exaurida pela racionalidade? Ou são essas expressões de um ulterior desenvolvimento no pensamento metafísico de uma total abstração da linguagem que se produz silenciosamente na mente? Talvez ambas. Talvez esta seja uma etapa necessária antes de uma revocalização do *logos*: um “reorientar a palavra em direção ao seu núcleo vocal.” (CAVARERO, 2010, p. 197, trad. minha)¹⁸.

2.2.2.1 Poéticas mudas ou lacônicas: o Teatro de Formas Animadas

Como já foi dito, no final do século XIX, início do século XX, há uma ruptura com as palavras como promissoras de verdade. Os movimentos de vanguarda dessemantizam a palavra. Mas a desconfiança da palavra dá lugar à linguagem visiva do corpo, do espaço, da luz e da arquitetura. Segundo a pesquisadora italiana Brunella Eruli,

Através de onomatopeias, a palavra se liberta da presença do homem, mas também o homem se liberta da obrigação de dizer, de afirmar verdades, das quais não tem mais certeza. Contra uma linguagem codificada, que tinha se revelado uma fonte de mistificação, os dadaístas propõem uma linguagem por meio da dança, uma nova linguagem, baseada na expressividade do corpo, expressão de uma sensibilidade e de uma

¹⁸ “Riorientare la parola verso il suo nucleo vocalico.”

representação do mundo por imagens completamente novas. (ERULI, 2008, p. 24)¹⁹.

Corpos invadem a cena contemporânea nos anos de 1960. Os espetáculos inebriam o sentido da visão com experimentos de luzes, cenografias que transfiguram a arquitetura do espaço, como nos espetáculos de Joseph Svoboda. A voz não é banida da cena por todos, mas ela muitas vezes não tem a força e o impacto da linguagem visual nos espetáculos. A expressividade do corpo ganha força nos discípulos de Jacques Lecoq, Étienne Decroux, e no teatro de Grotowski e de Barba.

No Teatro de Animação, a cena, influenciada sobretudo pelas artes plásticas, vai mergulhar na imagem, contaminando por sua vez a cena contemporânea, sobretudo no uso plástico da forma do boneco-objeto-máscara.

No Brasil, a artista e pesquisadora Amaral, referência importante para o Teatro de Animação, ao qual deu um grande impulso no final dos anos de 1980, publica, em 1991, o livro *Teatro de Formas Animadas*, descrevendo as origens e as características dessa linguagem.

O Teatro de Formas Animadas ter-se-ia desenvolvido, a partir dos anos de 1980, como “uma evolução do teatro de bonecos” (AMARAL, 1993, p. 244), uma linguagem mais ampla que o teatro de bonecos tradicional, podendo incluir ou não o boneco. Ela define essa linguagem como um teatro de imagens simbólicas que ativa o inconsciente e que quase sempre não é verbal; todavia, as imagens podem vir acompanhadas “de texto, de diálogos ou palavras soltas, ou vozes distorcidas, [mas] há sempre a necessidade de intercalá-las com o silêncio para dar maior ênfase às imagens.” (AMARAL, 1993, p. 302).

Ainda que a voz não tenha sido banida nessa concepção de Teatro de Formas Animadas, ela foi certamente relegada a segundo plano, tornando o movimento o elemento central da linguagem (AMARAL, 1993, p. 246). Embora a dramaturgia desse teatro seja centrada no movimento, e não seja quase nunca verbal, Amaral diz que nem sempre a palavra é excluída dos espetáculos. Quando usada, a

¹⁹ A pesquisadora italiana Brunella Eruli (?-1912), cujos escritos foram de grande contribuição a esta pesquisa, veio a falecer durante a redação desta dissertação. Eruli foi uma pesquisadora muito importante nos estudos de Teatro de Animação e as suas relações com as diversas linguagens artísticas. Foi também editora por muitos anos da revista PUCK, o mais importante periódico especializado em Teatro de Animação.

palavra se torna um elemento que contracenava com formas, e o aspecto relevante do seu uso está na exploração da sonoridade e não do significado. O silêncio aqui se torna extremamente importante. Tanto este como a sonoridade das palavras servem de contraponto ao movimento. Todavia, ela vê o silêncio como um elemento crucial da linguagem, porque este é essencial em qualquer espetáculo, tenha ou não tenha palavras (AMARAL, 1993, p. 225). Afirma ainda que “o silêncio é também uma revisão da linguagem, ele reflete a descrença da palavra” no mundo contemporâneo, onde discurso e verdade não andam juntos (AMARAL, 1993, p. 195).

Diversos grupos são incluídos dentro dessa poética no livro de Amaral: o grupo estadunidense Bread and Puppet, com as suas esculturas animadas que não usam textos; o grupo criado por dois suíços e uma italiana, Mummenschanz, baseado na técnica corporal de Lecoq sem uso da voz; o grupo brasileiro XPTO e a Companhia Francesa de Genty, cujo trabalho é voltado para o visual, a dança, o objeto e o boneco; o Figurentheater Triangle, da Holanda, com uma pesquisa centrada na construção e no movimento de boneco e formas; grupos de dança-teatro que usam o corpo como máscara corporal, cujo precursor é o estadunidense Alwin Nikolais. Cita entre eles a companhia estadunidense de dança Pilóbolus e a companhia japonesa de butô Sankai Juku, que também usam máscaras e objetos nas suas danças. Inclui as experiências luminosas e de movimento do brasileiro Theo Werneck; as pesquisas de pintura e teatro do argentino Nelson Blanco e do grupo Bululu; a alquimia de metáforas poéticas com dança, e tecnologia do grupo brasileiro Orlando Furioso; o ritual abstrato e poético do francês François Lázaro (AMARAL, 1993, p. 264-276).

Dentro da linguagem de formas animadas, Amaral menciona três trabalhos teatrais que exploram a imagem e o texto: o primeiro é o trabalho de Jean-Pierre Lescot, renovador do teatro de sombras na França, cujo espetáculo *Taema* usa um texto que não é explicativo, mas cria um ambiente que sugere o estado mental dos personagens. Segundo, a companhia francesa Daru, dirigida por Christian Daru, em cujos espetáculos são dadas diferentes abordagens aos textos: em *Tristão e Isolda*, o texto é uma narrativa que acompanha as imagens, e em *Perdidos no Tempo Luz*, o texto cria um ambiente sonoro, sem que haja qualquer narração.

Os dois grupos colaboraram num espetáculo baseado na *Divina Comédia*, *O Jardim Petrificado*. Nele, Daru e Lescot buscam romper com a dicotomia entre imagem e palavra, procurando a materialidade da

palavra, o que aqui é descrito como fonética. Vozes e imagens têm o mesmo peso no trabalho, procurando tensões diferentes da vida quotidiana (AMARAL, 1993, p. 269-270).

O texto de Amaral (1993, p. 244), ao dizer que “o teatro de formas animadas pode ser considerado uma evolução do teatro de bonecos,” evoca um enaltecimento do teatro de formas animadas em detrimento do teatro de bonecos, criando uma hierarquia sem levar em conta que são poéticas distintas, muitas vezes em contextos e com públicos diferentes. Nas considerações gerais sobre a arte de formas animadas, Amaral faz uma citação de Dominique Houdart, em que a definição dessa forma artística se faz também por comparação com teatro de bonecos, na qual ficam claras as hierarquias tanto do teatro de bonecos tradicional quanto do uso da palavra no Teatro de Formas Animadas. Para o diretor francês,

O teatro de bonecos em si é uma técnica, mas o teatro de figuras [que Amaral denomina de Formas Animadas]²⁰, mais do que um estilo é um movimento representativo de um gênero contemporâneo, que prega a volta à teatralidade primitiva, na qual a imagem se coloca ao nível do texto. [...] é a tragédia despida de tudo, inclusive da palavra ou é a palavra a serviço de um cerimonial sagrado. (HOUDART, 1986, apud AMARAL, 1993, p. 245)²¹.

Dentre tantos experimentos que citei, os quais Amaral considera como expressão de formas animadas, é importante notar que somente *Taema*, *Tristão e Isolda*, *Perdidos no Tempo Luz* e *O Jardim Petrificado* pesquisam a voz, e que só este último é mencionado como um trabalho da voz como arte autônoma, no qual esta ganha a mesma relevância artística da imagem²².

²⁰ Ver o dilema no qual Amaral se coloca quanto a denominar a sua pesquisa de ‘teatro de figuras’ ou ‘teatro de formas animadas’, optando pelo segundo termo (AMARAL, 1993, 241-243).

²¹ A citação de Dominique Houdart encontra-se em “Théâtre de Figure”, *Marionnettes*, n. 11, 1986, p. 14.

²² Não é claro, a partir da descrição dos dois outros trabalhos com texto, se a voz tem um peso igual à imagem. A ideia do uso do texto-voz como linguagem autônoma será elaborada mais adiante na dissertação.

Quantitativamente, dentro do que Amaral entende por teatro de formas animadas, o uso da voz é praticamente inexistente. Todavia, é importante notar que, nas raríssimas vezes em que a voz é usada, como no caso dos três espetáculos citados acima, a pesquisa vocal trabalha com uma revocalização da palavra, procurando a sua materialidade.

A ênfase dada pelo Teatro de Formas Animadas à imagem e ao movimento, a noção de evolução do Teatro de Formas Animadas em relação ao boneco e a sujeição da palavra à imagem têm grandes ressonâncias de uma concepção de origem divina das marionetes do inglês Gordon Craig no início do século XX.

2.2.2.2 “A Marionete não tem voz”: Craig e a gênese das marionetes

Craig teve grande interesse pelas marionetes, o que lhe deu ferramentas na elaboração da sua visão de teatro não naturalista e numa nova forma de atuação²³. Ele escreveu a respeito do teatro de marionetes e escreveu também cenas curtas nas quais explora os limites e as possibilidades dessa forma artística.

Na concepção de Craig sobre as marionetes, não há lugar para a voz. E este aspecto da linguagem tem repercussões no desenvolvimento, depois da 2ª Guerra mundial, de um Teatro de Animação fortemente calcado na imagem. Craig deu primazia ao sentido da visão por meio do enaltecimento do movimento em detrimento do aspecto vocal. Certamente não podemos considerar sua visão como um caso isolado; ela também está dentro de um contexto maior, visto que o século XX é considerado como um século de imagens²⁴.

Em 1909, Craig escreve um artigo sobre marionetes para o seu periódico, *As Máscaras*, sob um dos seus sessenta e seis pseudônimos, Adolf Furst. As conclusões a que chega sobre a marionete e a voz é de

²³ De um modo geral, Craig tende a usar a palavra “marionetes” tanto no sentido genérico quanto no sentido específico da técnica de teatro de marionetes de fio. Todavia, em alguns trechos, ele usa também a palavra ‘bonecos’ para generalizar a forma artística.

²⁴ No teatro japonês Bunraku, a narração sempre foi considerada o elemento mais importante do espetáculo. E até o início do século XX, se usava dizer ‘ouvir um espetáculo de Bunraku’. Foi a partir da influência do Ocidente no Japão que se passou a dizer ‘ver um espetáculo de Bunraku’. Todavia, ainda hoje, a narração do texto tem primazia sobre a manipulação dos bonecos de Bunraku, que tanto influenciou o teatro no Ocidente (GIROUX; SUZUKI, 1991, p. 99).

certo modo um presságio para o desenvolvimento de formas artísticas baseadas no movimento que prescindem da voz no século XX.

As suas ideias (1977) partem de uma concepção divina das marionetes. Estas são criaturas caídas do céu e o contato com o ser humano as polui. Sem entender a sua dimensão maior, espiritual e transcendental, o ser humano as escraviza, fazendo com que façam coisas degradantes e mundanas, que estão em desacordo com sua natureza divina. Buscando as suas origens nos egípcios e gregos, em cerimônias religiosas silenciosas com movimento, Craig afirma, contradizendo aquilo que disseram os poetas, que o teatro nasce do movimento e não do som. A partir desse pensamento, Craig chega à conclusão de que as marionetes são seres mudos, feitos exclusivamente para se mover; sendo o movimento a sua razão de ser. Ele afirma que “a marionete não tem voz, embora um público degenerado algumas vezes tenha implorado que a ela se faça falar. O seu poder e a sua expressão residem no movimento.” (CRAIG, 1977b, p. 61, trad. minha)²⁵. Visto que a razão da existência das marionetes se encontra no movimento, em poder dizer com os gestos aquilo que as palavras não dão conta de dizer, dar qualquer voz à marionete se torna uma afronta à natureza dessa arte; torna-se uma imposição que a desvirtua da sua finalidade artística. Para ele, é só “por meio do movimento que ela [a marionete] pode nos dizer tudo o que Shakespeare, com todas as suas palavras, não pode nos dizer; portanto, inventar para ela uma voz é tolo e extravagante.” (CRAIG, 1977b, p. 61, trad. minha)²⁶. O que fica subentendido é que, para Craig, a voz é humana, e como as marionetes são de origem divina, a voz não se aplica a elas, fazendo-a decair ao nível humano quando usada.

Embora esse artigo seja fundamentalmente voltado para a arte da marionete, tentando estabelecer uma história e uma gênese de origem divina, encaixa-se num projeto de maior amplitude de Craig: formular uma concepção de teatro, inclusive de atuação, que rompa com o realismo naturalista. As marionetes tornam-se uma ponte para a sua concepção de teatro do futuro, no qual o ator tem como ideal a *supermarionete*.

Fazendo uma retrospectiva às origens da marionete, Craig aponta que quando na Inglaterra surgem os primeiros espetáculos de

²⁵ “The marionette has no voice, though a degenerate public has at times begged that he shall be made to speak. His power and his expression lies in movement.”

²⁶ “By movement he can tell us of the very things that Shakespeare, with all his words, cannot tell us; and so to manufacture for him a voice is foolish and extravagant.”

marionetes, a sua denominação estava relacionada ao movimento, eram chamados “Moções”:

Ao que parece, os espetáculos nos quais elas [as marionetes] teriam surgido na Inglaterra, teriam sido conhecidos, de um modo geral, pelo nome de ‘*moções*’, que quer dizer ‘um movimento’ e que passou a ser usado para denominar um espetáculo de teatro de bonecos, fossem [esses bonecos] mecânicos ou de fios. (CRAIG, 1977b, p. 65-66, trad. minha)²⁷.

Em outro trecho do texto, Craig explica que tais espetáculos eram realizados em silêncio: “antigamente o espetáculo de marionetes era chamado de uma ‘Moção’, e essa ‘Moção’ acontecia em silêncio” (CRAIG, 1977b, p. 60, trad. minha)²⁸. Inserindo uma nota de rodapé nessa frase, Craig faz referência ao livro sobre teatro medieval do estudioso E. K. Chambers (1903), que diz ser essa denominação não exclusiva dos espetáculos de teatro de bonecos, mas também usada para se referir a espetáculos mascarados mudos e teatro de sombras²⁹.

Associando a origem histórica de seu aparecimento na Inglaterra à origem divina, que localiza na Ásia às margens do Ganges, Craig visualiza a marionete como um ser divino e mudo, de gestos nobres e movimentos precisos, símbolo do pensamento e da lembrança.

Nessa noção do movimento como função verdadeira da marionete devido às suas origens, a voz na marionete, para Craig, não é só inadequada como também ultrajante, quando submetida ao uso de vozes estridentes:

²⁷ “The performances in which they appeared in England seem to have been generally known by name of ‘*motions*’ which, signifying ‘a movement’ came to be applied to a show of puppets, either automatic or moved by string.”

²⁸ “The olden days a marionette performance was called a ‘Motion,’ and this ‘Motion,’ took place in silence.”

²⁹ Nota de rodapé n. 2, (CRAIG, 1977b, p. 68, trad. minha): “O termo ‘Moção’ não é todavia, confinado ao teatro de bonecos; Bacon, Essay XXXVII, o usa [para se referir] aos shows mascarados mudos, e Jonson, ‘Conto de uma banheira’, v. 1, [referindo-se] ao teatro de sombras. *Ibid.* [E.K. Chambers. *The Mediaeval Stage*, Vol.2.], 158, nota”. “The term ‘Motion’ is not however, confined to puppet-plays; Bacon, Essay XXXVII, uses it of the dumb shows of masquers, and Jonson, ‘Tale of a Tub,’ v. 1, of Shadow-plays. *Ibid.*, 158, note.”

Muitos nomes foram dados a esta raça silenciosa no decorrer dos séculos em diferentes países... e é como um povo silencioso que deles temos que relembrar, com olhos sérios e lábios imóveis, sem ter qualquer semelhança com os tons estridentes que uma era mais trivial que aquela que assistiu ao seu nascimento insiste em lhe atribuir. (CRAIG, 1977b, p. 65, trad. minha)³⁰.

Ainda que aqui ele se refira aos tons esganiçados da marionete, que possivelmente tinha uma voz com lingueta, tal qual era usada pelos bonequeiros de praça, como em *Punch e Judy*, Craig resgata a imagem de *Punch* como um ser descendente da marionete divina. A visão de *Punch e Judy* na Inglaterra lhe traz recordações de um tempo suspenso (CRAIG, 1977b, p. 60, trad. minha)³¹. Essa ideia fica ainda mais clara apoiada numa citação do seu famoso artigo ‘O ator e a *supermarionete*’, publicado em abril de 1908 no seu periódico *A Máscara*, um ano e meio antes do artigo ‘Uma nota sobre as marionetes’ publicado em outubro de 1909:

A marionete...me parece ser o último eco de uma arte nobre e bela de uma antiga civilização. Mas como toda arte que é passada para mãos grosseiras e vulgares, o Boneco se tornou um vexame. Todos os bonecos se tornaram comediantes vulgares. (CRAIG, 1977a, p. 51, trad. minha)³².

Há pessoas que transformaram esses Bonecos em um *clown*. [...]

Falar sobre o Boneco com a maioria dos homens ou mulheres os leva a rir. Eles pensam

³⁰ Many names have been given to this silent race in different ages and countries....for a silent people we must remember that they are, their grave eyes and immobile lips having nothing in common with the squeaky tones which a more trivial age than that which saw their birth has insisted on attributing to them.

³¹ Craig atribui uma origem divina e muda a *Punch e Judy* por intermédio do Pulcinella italiano, que teria se originado das antigas Fábulas Atelanas, provavelmente remontando à Índia, às margens do Ganges.

³² “The Marionette...appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past civilization. But as with all art which has passed into fat or vulgar hands, the Puppet has become a reproach. All puppets are now but low comedians.”

imediatamente nos fios; eles pensam nas mãos rígidas e nos movimentos bruscos; eles me dizem que é ‘uma boneca engraçada’. Mas deixem-me dizer-lhes algumas coisas sobre esses Bonecos. Deixem-me repetir que eles descendem de uma grande e nobre família de Imagens, Imagens feitas à semelhança de Deus; e que há muitos séculos atrás, essas figuras tinham um movimento rítmico e não um movimento brusco; não tinham necessidade de fios para sustentá-los, nem falavam por meio do nariz do manipulador escondido. (Pobre *Punch*, eu não faço pouco caso de você! Você resiste sozinho, dignificado no seu desespero, [...] você direciona a força do nosso riso (e minhas lágrimas) para si mesmo com o grito desesperado de ‘Oh meu nariz! Oh meu nariz!’ Vocês acham, senhoras e senhores, que esses bonecos sempre foram pequenas criaturas de somente um pé de altura?

Na verdade não! O Boneco já teve uma forma mais generosa que a de vocês. (CRAIG, 1977a, p. 54-55, trad. minha)³³.

A imagem que Craig traz de *Punch e Judy* é de um teatro de bonecos sem recorrer à pancadaria e às vozes esganiçadas. O que certamente não é *Punch e Judy*. Uma visão de *Punch e Judy* sem elementos que são intrínsecos ao uso de vozes distorcidas com modificadores, com o jogo de improvisação com o público, e ao uso de

³³ There are persons who have made a jest of these Puppets. [...]

To speak of a Puppet with most men and women is to cause them to giggle. They think at once of the wires; they think of the stiff hands and the jerky movements; they tell me it is ‘a funny little doll.’ But let me tell them a few things about these Puppets. Let me again repeat that they are the descendants of a great and noble family of Images, Images which were made in the likeness of God; and that many centuries ago these figures had a rhythmical movement and not a jerky one; had no need for wires to support them, nor did they speak through the nose of the hidden manipulator. (Poor Punch, I mean no slight to you! You stand alone, dignified in your despair, [...] you turn the force of our laughter (and my tears) upon yourself with the heartrending shriek of ‘Oh my nose! Oh my nose!’) Did you think, ladies and gentlemen, that these puppets were always little things of but a foot high?

Indeed, no! The Puppet had once a more generous form than yourselves.

elementos escatológicos, é impossível de imaginar. Contudo, como disse Denis Bablet no seu estudo sobre Craig,

Ele não cessa de vociferar e combater o realismo naturalista, de lutar contra tudo o que rebaixe a arte do teatro. Mas ele é, sobretudo, um homem que tem uma aspiração e uma pesquisa. É para realizar essa aspiração que ele trabalha, é essa preocupação de pesquisa que o guia, mesmo que isso o leve por vezes aos limites do sonho. (BABLET, 1962, p. 119, trad. minha)³⁴.

O que interessa apontar aqui não é o quanto possa parecer absurda a sua visão sobre o teatro de bonecos tradicional inglês *Punch e Judy*. Na realidade, a sua idealização das marionetes é um trampolim para a sua visão de atuação. Craig constrói uma realidade que lhe justifica a sua tese sobre o trabalho do ator:

Eles [os atores] precisam criar por si mesmos uma nova forma de atuar, consistindo sobretudo de gestos simbólicos. Hoje, eles *personificam* e interpretam; amanhã eles precisam *representar* e interpretar; e num terceiro dia eles precisam criar. (CRAIG, 1977, p. 40, trad. minha)³⁵.

Craig propõe um novo paradigma de atuação, em que o ator deixa de personificar a personagem e passa a representá-la, ou seja, o ator precisa deixar de procurar imitar a vida. É um movimento que parte do exterior e não do interior na atuação. Em nenhum momento Craig nega a voz ao ator, embora ele perceba o gesto e o movimento como os elementos de base para esse novo modo de atuação. Todavia, à marionete lhe é negada a voz. O ventríloquo, Craig o associa aos atores

³⁴ Il ne cesse de vitupérer et de combattre le réalisme naturaliste, de lutter contre tout ce qui abaisse l'art du théâtre. Mais il est avant tout l'homme d'une aspiration et d'une recherche. C'est à réaliser cette aspiration qu'il travaille, c'est ce souci de recherche qui le guide, même si cela l'entraîne parfois aux limites du rêve.

³⁵ "They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture. To-day they *impersonate* and interpret; tomorrow they must *represent* and interpret; and the third day they must create."

que não são artistas, um mero imitador e, portanto, digno de ser expulso da República de Platão (CRAIG, 1977a, p. 41)³⁶.

A concepção de Craig sobre as marionetes tem algumas implicações indiretas e não imediatas no desenvolvimento do teatro de animação. Por um lado, Craig mostra um profundo desprezo pela linguagem do teatro de bonecos tradicional no que diz respeito aos elementos de tradição popular, na qual a voz é um elemento essencial. E esse desprezo se reflete tanto no baixo *status* do teatro de bonecos tradicional quanto num pensamento sobre o uso da voz no Teatro de Animação: de que o uso da voz não é relevante na encenação. Por outro, a sua idealização de uma forma de atuar baseada numa representação de caráter de exposição, de narração e não de interpretação, vem direto ao encontro das características do Teatro de Animação.

No sentido literal da frase de Craig, ele poderia ter razão: a marionete não tem voz. O boneco como matéria é mudo. Quem tem voz é o bonequeiro. E é na relação entre boneco-objeto e voz-ser-vivo que se estabelece um elemento que, para muitos estudiosos e artistas, é central para o Teatro de Animação (DURANTY apud ERULI 1995; MAGNIN apud TILLIS, 1992). Como é que se pode dar a impressão de fala nesses objetos que são mudos? Qual é a voz desses objetos? Quais são os procedimentos vocais empregados para a produção dessas vozes? Em que medida esses procedimentos determinam e são determinados por uma poética?

2.2.3 Vocalizações e Revocalizações

Em alguns autores a voz não só é relevante para a expressão da arte como ela é central. Louis Duranty (1833-1880), já no século XIX, fazia uma descrição contundente sobre a voz no teatro de bonecos, conectando-a às ações do corpo. Ele dá a entender que a voz sonora do boneco precede a sua voz semântica (DURANTY apud ERULI, 1995, p. 108). As suas observações antecipam estudos da segunda metade do século XX que percebem na ruptura entre voz e boneco uma característica definidora dessa forma expressiva (JURKOWSKI, 2000; PROSCHAN, 1981).

³⁶ “This is to be an Imitator, not an Artist. This is to claim kinship with the Ventriloquist.” Nessa frase, Craig insere uma nota de rodapé, (1977a, p. 57, nota n. 2), que cita a passagem de Platão em que ele expulsa o poeta de sua República, livro III.

2.2.3.1 “Qual é a língua das marionetes?”

Oh! Ah! Brrr!
Qual é a língua das marionetes?
Como escrever os sons estranhos que
elas emitem?

Louis Duranty³⁷

Em 1880, o francês Duranty, na introdução ao seu livro *Teatro de Marionetes*, se perguntava como escrever para marionetes, cuja expressão tanto vocal quanto corporal ele percebia como específicas. Cito aqui um trecho da sua introdução, que descreve de forma sucinta a voz usada pelo boneco tradicional, dando informações sobre o uso da linguagem verbal, os sons vocais-textuais, a movimentação de entradas e saídas, pauladas e bufonarias, assim como os objetos inusitados e desproporcionais com os quais contracenam:

Aquilo que as marionetes fazem domina inteiramente o que elas dizem.

A linguagem das marionetes, antes mesmo que possamos compreendê-la, forma um acompanhamento misterioso de gritos, de exclamações: Oh! Oh! Ah! Ah! graves e retumbantes como os sons dos tambores, brr, brrr, com os quais nenhum chocalho poderia competir; hi, hi, hi rápidos, agudos como as notas que ressoam na melodia do violino. Voz de papagaios, apitos, suspiros ácidos de clarinete, barulhos secos e estridentes de madeira rompida, loucuras de interjeições e de entonações, furor de batalhas, fantástica liberdade de aparições e de sumiços, máscaras imutáveis, gestos bufonescos e violentos, desproporção entre o ser animado e os objetos que o circundam, coisas grandes diminuídas, pequenos objetos aumentados, casas inabitáveis, árvores nanicas, leitões de Procusto, montanhas microscópicas, mas garrafas gigantes, potes colossais, panelas, fuzis, espadas, guarda-chuvas monumentais: vejam o que compõe o encanto, a fascinação deste espetáculo.

³⁷ “Oh! Ah! Brrr! Quelle est la langue des marionnettes ? Comment écrire les sons étranges qu’elles émettent?” (DURANTY, apud ERULI, 1995, p. 108).

(DURANTY, apud ERULI, 1995, p. 108, trad. minha)³⁸.

O primeiro elemento com o qual se depara Duranty é com a voz emitida pela marionete. O que ele sugere é que a marionete tem uma língua própria, uma língua que está atrelada aos seus aspectos formais e gestuais. Qual é a língua da marionete? A sua descrição é de elementos paralinguísticos, elementos sonoros que não são verbais. Antes que se possa compreender os elementos verbais do texto, diz ele, somos inundados por elementos sonoros não linguísticos de onomatopeias, interjeições, etc. E a esses elementos sonoros, somam-se sons de apitos, que são as vozes modificadas, comumente usadas pelos bonequeiros de teatro tradicional europeu. Diferentes tons e qualidades da voz também são considerados como elementos paralinguísticos.

Duranty percebe que o universo paralinguístico da voz da marionete é um dos elementos característicos da sua linguagem. Ele assinala haver uma forte relação entre texto, voz e movimento. Entre os estudiosos da paralinguística, há aqueles que denominam os elementos paralinguísticos de “gestos sonoros” porque estes estariam diretamente relacionados com a cinestesia (KEY, apud BULHÕES, 2006, p. 36). Gemidos de dor, de prazer, por exemplo, são expressões vocais de sensações físicas e de emoções.

Essas interjeições, onomatopeias e sons diversos são materializações sonoras feitas pelo animador do boneco, refletindo seus estados físicos e emotivos de dor, prazer, cansaço. Os Oh! Ah! Hihih! brotam do corpo, teatralizando a corporeidade da voz por meio dos sons

³⁸ Ce que font les marionnettes domine entièrement ce qu’elles disent.

Le langage des marionnettes, avant même qu’on l’ait compris, forme à ces pan pan un accompagnement mystérieux de cris, d’exclamations : Oh ! Oh ! Ah ! Ah ! graves et retentissants comme les sons du tambour, brr, brr, auxquels aucune crécelle ne saurait le disputer ; hi, hi, hi rapides, aigus comme les notes qui résonnent sur la chanterelle du violon. Voix de perroquet, sifflet, aigres soupirs de clarinette, chocs secs et stridents du bois fendu, folie d’interjections et d’intonations, fureur de bataille, fantastique liberté d’apparitions et de disparitions, masques immuables, gestes bouffons et violents, disproportion de l’être animé avec les objets qui l’entourent, grandes choses rapetissées, petits objets agrandis, maisons inhabitables, arbres nains, lits de Procuste, montagnes microscopiques, mais bouteilles géantes, marmites colossales, casseroles, fusils, sabres, parapluies monumentaux : voilà ce qui compose le charme, la fascination de ce spectacle.

não verbais. Para Duranty, há uma conexão entre movimento e voz da marionete. Há uma correlação entre os seus movimentos bufos e bruscos e a sua voz esganiçada com gemidos, suspiros, gritos e risadas.

A relação entre boneco e voz é pensada por diversos pesquisadores, e abordada a partir de ângulos distintos. Um dos elementos para o qual diversos estudiosos apontam e pelo qual se interessaram é o fato de que a fonte sonora é sempre externa ao boneco. O boneco é matéria inerte e a voz é matéria viva. Essa dicotomia entre boneco e voz, com diferença de tamanho e de qualidades materiais, é central no pensamento de Jurkowski (2000), Magnin (1992), Proschan (1981) e outros historiadores.

2.2.3.2 A ruptura entre voz e movimento: elemento distintivo do boneco

Em 1852, o historiador francês Charles Magnin, no seu livro *Histórias das Marionetes na Europa*, afirma que “a separação entre palavra e ação é precisamente aquilo que constitui a peça de bonecos” (MAGNIN, apud PROSCHAN, 1983, apud TILLIS, 1992, p. 26)³⁹. O estudo de Magnin sobre as marionetes parece ter sido muito importante para as vanguardas do final do século XIX, início do século XX. Craig o cita nos seus textos e Jarry discorre sobre elementos históricos da marionete que parecem ter sido tirados de Magnin.

A afirmação de Magnin sobre a ruptura entre voz e boneco, como aponta Tillis, vai encontrar ressonâncias nas pesquisas realizadas na década de 1980 (TILLIS, 1992, p. 26). A dicotomia entre voz e boneco leva uns poucos estudiosos a se embrenharem tanto para o ramo de estudos folclóricos, nos aspectos verbais e não verbais da fala dentro das pesquisas de oralidade (PROSCHAN, 1981), quanto para estudos semióticos (JURKOWSKI, 1998; VELTRUSKY, 1983; GREEN; PEPICELLO, 1983), em que a fala é vista como um signo em relações com outros signos componentes do teatro de bonecos.

Ecoando as palavras de Magnin, Jurkowski diz que “a capacidade de separação entre o objeto falante e a fonte física da palavra... é a característica distintiva do teatro de bonecos.”

³⁹ Magnin é citado em Frank Proschan no seu artigo *The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects*. In *Semiotica* Vol. 47 No. 1, 1983, p. 20, apud Tillis, 1992, p. 26.

(JURKOWSKI, 1988, p. 79, apud TILLIS, 1992, p. 25-26, trad. minha)⁴⁰.

Jurkowski escreveu vários artigos e livros sobre o assunto e influenciou inúmeros pensadores e artistas no mundo. Ele se empenhou em divulgar as possibilidades estéticas da arte da animação, procurando dar um lugar de reconhecimento a essa arte que durante séculos havia sido relegada a um entendimento de arte menor. Segundo ele as características que lhe são específicas provêm justamente da separação entre voz e objeto-boneco. Ele aponta que

O teatro de bonecos é uma arte teatral, cuja característica básica e principal é o fato de que o movimento e a fala do objeto fazem uso temporal das fontes físicas motoras e vocais, que se encontram fora do objeto, diferenciando-o do teatro de atores. As relações entre o objeto (o boneco) e as fontes de energia [as vozes e/ou manipuladores] mudam o tempo todo e as suas variações são de grande importância semiológica e estética. (JURKOWSKI, 1988 [1983], p. 79-80, apud TILLIS, 1992, p. 25, trad. minha)⁴¹.

É a partir da qualidade distintiva de separação entre boneco e voz que Jurkowski destaca o lugar do teatro de bonecos dentro da arte teatral, diferenciando-o do teatro de atores. A voz é matéria viva encarnada no corpo do bonequeiro ou do vocalizador, porém é desencarnada do corpo do boneco, pois lhe é externa. E é no jogo do movimento e da voz, entre boneco, bonequeiro e vocalizador (nem sempre o mesmo), que se cria a animação, criando uma ilusão de encarnar-se e provocando um jogo de tensões do encarnado-desencarnado.

⁴⁰ “The separability of the speaking object and physical source of the word... is the distinctive feature of the puppet theatre.” Esta citação de Jurkowski encontra-se em seu livro **Aspects of Puppet Theatre**. London: Puppet Centre Trust, 1988 [1983], p. 79.

⁴¹ The puppet theatre is a theatre art, the main and basic feature differentiating it from the live theatre being the fact that the speaking and performing object makes temporal use of the physical sources of the vocal and motor powers, which are present outside the object. The relations between the object (the puppet) and the power sources [the speakers and/or manipulators] change all the time and their variations are of great semiological and aesthetical significance.

“Qual voz para o teatro?” – pergunta-se Jurkowski, e acrescenta: “esta proposição leva a outra, ligada à utilização da voz. Vasto assunto e complexo, no que diz respeito à tradição.” (JURKOWSKI, 2000, p. 48, trad. minha)⁴². Assim como outros pesquisadores, Jurkowski percebe, na tradição de teatro de bonecos, um material rico de elementos no que diz respeito ao uso da voz. Porque, a partir dessa fenda que existe entre boneco e bonequeiro, os artistas procuram soluções cênicas para lidar com ela. Procedimentos que jogam com a língua (onomatopeias, interjeições, falas curtas), a qualidade de voz (esganiçado, tons agudos *versus* nível de registro médio da voz) e recursos da linguagem oral (repetição, tradutor-repetidor, jogos de palavras, rimas, inversões).

2.2.3.3 Uma voz deformada para o boneco: criando equivalência entre o boneco e a voz

Uma das consequências da disparidade entre boneco e voz é o uso de modificadores de voz ou de vozes modificadas, artifício que se encontra em diversas tradições de teatro de bonecos em diferentes partes do mundo, como em Java, Índia, Turquia, Europa e África.

Essas manifestações em diferentes lugares do mundo usam aparatos para modificar a fala que variam um pouco de acordo com a tradição. Esses aparatos podem ser feitos de madeira, de bambu, de metal, com certa variação de forma, e são usados dentro da boca. São espécies de apito que transformam a voz falada, que adquire uma tonalidade e uma deformação semelhante à voz do Pato Donald, personagem do desenho animado de Walt Disney (1901-1966)⁴³.

⁴² “Quelle voix pour le théâtre? Ce propos en amène un autre, lié à l’utilisation de la voix. Vaste sujet et complexe, en regard de la tradition.”

⁴³ O estadunidense Clarence Nash (1904-1985) foi o primeiro vocalizador da personagem o Pato Donald. Ele não usava um modificador de voz e sim a sua voz de ator modificada sem auxílio de qualquer aparato, mas a sua voz lembra muito a sonoridade de certas vozes utilizadas com modificadores de voz. Walt Disney poderia ter-se inspirado para a realização de sua personagem o Pato Donald nas personagens de teatro de bonecos tradicional como *Punch*, *Pulcinella* e *Guinhol*, seja no tipo de voz, que é estridente, extremamente anasalada, com pouca modulação e praticamente incompreensível, quanto no tipo de ações com bastonadas e artimanhas.
http://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Duck

O som dos modificadores de voz pode ser tão marcante que, segundo os irmãos Cerda, a língua castelhana associa o nome do boneco ao som que ele emite, denominando-o de *títtere*. Eles apontam que a origem da palavra “títtere” vem dos apitos que os bonequeiros usavam como modificadores de voz, que faziam *tí-tí* (CERDA, 1968, p. 14).

Outro artifício recorrente do teatro de bonecos tradicional é o uso de vozes modificadas sem o uso de aparatos modificadores. É comum no teatro de bonecos tradicional que uma só pessoa faça a voz de diversos personagens, sendo capaz de produzir uma multiplicidade de vozes: vozes modificadas a partir de uma variação nas qualidades vocais, como, por exemplo, controle dos lábios, posição da língua, da glote, da respiração, da ressonância. Esse é o caso do teatro tradicional de bonecos brasileiro, no qual se usa muito a voz modificada para os diversos personagens no Mamulengo, Casimiro Coco, João Redondo e Calunga.

Bebendo na tradição, Jurkowski afirma que “a deformação da voz da marionete praticada ao longo dos séculos exprime o desejo de encontrar uma forma que corresponda à sua natureza artificial.” (JURKOWSKI, 2000, p. 48, trad. minha)⁴⁴. Essa relação de equivalência levantada por Jurkowski vai ser discutida e reafirmada por diversos pesquisadores como Proshan (1981), Veltrusky (1983), e Green; Pepicello (1983)⁴⁵.

Os modificadores de vozes e as vozes modificadas deformam as vozes dos bonecos. Esses recursos de uso da voz, encontrados em diversas culturas, segundo pesquisadores são soluções que surgem da necessidade de uma equivalência entre o corpo rígido do boneco e a voz do bonequeiro. Proshan escreveu um artigo perceptivo sobre certos artifícios com respeito à fala no teatro de bonecos tradicional, desenvolvidos por bonequeiros para lidar com os problemas que a fenda entre o boneco e a voz provoca:

Há um desenho de Walt Disney de 1948 que se chama *A voz dos sonhos de Donald* que contém um material interessante de análise para a relação entre forma visual e vocal. (Donald Duck – Donald’s dream voice.

<<http://www.youtube.com/watch?v=4yag-OJrJE8>>).

⁴⁴ “La déformation de la voix de la marionnette pratiquée depuis plusieurs siècles exprime le désir de trouver une forme qui corresponde à sa nature artificielle.”

⁴⁵ Veltrusky (1993), Green; Pepicello (1983) apud Jurkowski, 1998.

A consequência mais importante da separação entre o boneco e o bonequeiro se dá na área da fala. Na maior parte das tradições de teatro, os atores falam por si mesmo, [...] Bonecos, é claro, não podem falar por si mesmos e este simples fato dá origem a características únicas do teatro de bonecos tradicional popular. (PROSCHAN, 1981, p. 528, trad. minha)⁴⁶.

O estudo analisa procedimentos recorrentes, dentro de diversas tradições, que surgem a partir da separação entre voz e boneco, com uma minuciosa investigação sobre o uso de modificadores de voz. A língua usada com os bonecos é uma espécie de língua franca distorcida, que muitos entendem um pouco e ninguém entende completamente (PROSCHAN, 1981, p. 546).

O estudioso de teatro de bonecos tradicional da Inglaterra, George Speaight, considera que o único modo possível de os bonecos falarem seria através do uso de modificadores de voz. Esses sons estridentes que remontam a centenas de anos, se não a mais de século, é o “tom ancestral” e um “direito de nascença” dos bonecos (SPEAIGHT, 1955, apud PROSCHAN, 1981, p. 549, trad. minha)⁴⁷.

Speaight tem uma abordagem significativa quanto ao uso da voz no teatro de bonecos. Para ele, os espetáculos mais interessantes de teatro de bonecos contemporâneo, grande parte das vezes, prescindem da voz, mas quando ela é utilizada, esta se dá sob a forma de narração, com o narrador visível no palco, como no teatro de marionetes elisabetano ou jacobineano. Ou então em forma de ópera, um teatro de bonecos cujos cantores são visíveis na frente do palco.

Todavia, diz ele, “há produções em que é essencial que os bonecos deem a impressão de falar. Nessas ocasiões, há ampla evidência do passado de que era desejável disfarçar a voz humana dando a ela um timbre inumano.” (SPEAIGHT, 1998, p. 43, trad. minha)⁴⁸.

⁴⁶ The most important consequence of the splitting of puppet actor from puppeteer is in the area of speech. In most traditions of human drama, the actors speak for themselves, [...] Puppets, of course, cannot speak for themselves, and from this simple fact arise the most unique properties of folk puppetry.

⁴⁷ A citação de George Speaight se encontra em seu livro **The History of the English Puppet Theatre**. New York: John de Graff, 1955, p. 173-174, 213.

⁴⁸ There are productions in which it seems essential for the puppet actors to appear to speak. In these circumstances, there is ample evidence from the past

O que é interessante é que Speaight identifica procedimentos muito específicos para a voz no teatro de bonecos: 1) os espetáculos mais interessantes contemporâneos prescindem da voz, 2) a voz, quando usada, deveria não usar diálogos, mas claramente se apresentar de forma narrativa através de um narrador externo ou um cantor, 3) a voz, quando usada para dar a impressão de o boneco ter voz, deveria ser deformada, criando uma equivalência com a sua forma e movimento.

Em primeiro lugar, por que os espetáculos mais interessantes prescindem da voz? Ou ainda, não poderia ocorrer o fato de que, na cena à qual ele se refere, poucos soubessem utilizar a voz para tornar um espetáculo ‘interessante’, como diz ele? Há uma fala implícita no seu discurso de que a voz humana dialogada sem alterações não se coaduna com a arte do boneco e que os artistas deveriam ter presentes as lições do teatro de bonecos tradicional. Voz modificada, narrada ou cantada são as possibilidades que o estudioso apresenta quando usada no Teatro de Animação.

Tanto Speaight quanto os irmãos chilenos Henrique e Hugo Cerda defendem que o que hoje parece normal, isto é, usar uma voz humana para a voz do boneco sem o uso de distorção é, na realidade, um gosto historicamente adquirido (SPEAIGHT, 1998, p. 45). Os irmãos Cerda veem no enorme contraste entre voz e boneco uma via condutiva ao uso de vozes modificadas, que permite dar uma impressão de voz que não seja humana. O que é surpreendente, para eles, é que o público contemporâneo aceite como natural uma voz humana que acompanhe um boneco, distinto em tamanho e propriedades:

Existe uma enorme disparidade intrínseca entre a figura de um boneco e a voz humana, mas aceitamos, quem sabe pelo hábito de observar espetáculos *titiritescos*, que a voz provém dos lábios imóveis do boneco. Mas o que aceitamos hoje em dia contrasta com os séculos passados, nos quais se acreditava conveniente mascarar a voz humana quando se fazia atuar os bonecos. (CERDA, 1968, p. 82-83, trad. minha)⁴⁹.

that it was found desirable to disguise the human voice by giving it an unhuman timbre.”

⁴⁹ Existe una enorme disparidade intrínseca entre la figura de un títere y la voz humana, pero aceptamos, quizás por la costumbre de observar espectáculos *titiritescos*, que la voz proviene de los labios inmóviles del muñeco. Pero lo que

A voz do boneco e o seu gesto acompanharam as mudanças históricas e de gosto do público que foram ocorrendo ao longo dos anos. Na França, quando o teatro de bonecos tradicional é levado das praças aos salões, no século XIX, a sua linguagem e os seus modos mudam. Na praça, o *Guinhol* tinha elementos dialetais e sotaque de Lyon, mas quando entrou nos salões perdeu o sotaque, os elementos dialetais e os textos licenciosos que ofendiam os bons costumes da sociedade. A irreverência, a rebeldia e o espírito crítico do boneco da praça deram lugar à moralidade, retidão e repressão do boneco do salão (ERULI, 1995, p. 111).

O uso de uma qualidade de voz mais próxima da voz quotidiana na arte do boneco é criticado por diversos autores. Inclusive porque esse uso da voz é muitas vezes associado a uma poética de encenação em que os seus aspectos de artificialidade dão lugar ao de ilusão e reprodução, usando um repertório de peças do teatro de atores. A pesquisadora Eruli aponta que, sobretudo no século XVIII, a marionete de fio se torna protagonista em espetáculos que eram originalmente pensados para atores:

A distinção entre ator e boneco tende a desaparecer e a marionete se engaja no terreno da reprodução e da imitação, obtendo assim resultados frequentemente impressionantes, mas que de qualquer modo destroem a especificidade desse gênero teatral em relação aos atores vivos. (ERULI, 1995, p. 108, trad. minha)⁵⁰.

Este ponto de vista de que a marionete de fio perde as suas especificidades de simulacro não parece estar de acordo com o que os pesquisadores italianos Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti expõem sobre a tradição culta do teatro de marionetes na Itália (2011).

Na Itália, do período barroco ao período das vanguardas do século XX, o teatro de marionetes de fios se torna uma atração difusa pela classe nobre e culta, enquanto o teatro de luva continua a ser o

acceptamos hoy dia contrasta con los siglos pasados donde se creyó conveniente enmascarar la voz humana cuando se hacian actuar muñecos.

⁵⁰ La distinction entre acteur et poupée tend à s'effacer et la marionnette s'engage dans le terrain de la reproduction et de l'imitation, obtenant ainsi des résultats souvent étonnants, mais qui toutefois détruisent la spécificité de ce genre théâtral.

predileto do povo pelas praças e ruas. Esses dois estilos de manipulação vão ter distintas abordagens vocais.

O século XVIII é considerado o século de ouro tanto para as marionetes quanto para o melodrama na Itália. As duas linguagens se desenvolvem paralelamente e se entrelaçam. E segundo Cipolla e Moretti, o artifício dos bonecos de madeira é equivalente à criação de um mundo artificioso do melodrama em que se morre cantando; “o encontro dos dois gêneros é inerente à natureza de ambos.” (CIPOLLA; MORETTI, 2011, p. 80, trad. minha)⁵¹.

Esse tipo de teatro de bonecos barroco e renascentista de encenações teatrais entrou no gosto popular de certa época. Realizavam-se textos teatrais que eram ditos por atores que não manipulavam os bonecos, ou encenavam-se óperas cantadas por cantores fora do palco, enquanto os bonecos eram movidos por bonequeiros. Todavia é importante distinguir uma representação de uma ópera cantada da representação de um texto teatral literário. O canto traz consigo uma artificialidade intensa à representação, que o distingue do diálogo verbal do drama. Não é dito, todavia, que o diálogo não apresente artificialidade, pelo contrário, a artificialidade num texto dramático depende, em parte, dos elementos poéticos nele contidos. Contudo, um diálogo dramático se distingue do canto em termos de grau, porque no canto ocorre uma intensificação do nível de artificialidade.

O uso do canto como elemento artificial e, portanto, equivalente à forma do boneco, torna-se um elemento que para certos pesquisadores e artistas do século XX não só é aceitável como também desejado (SPEAIGHT, 1998; OBRAZTSOV, 1950). Speaight aceita o canto operístico no uso da voz para o teatro de bonecos, mas Obraztsov usa o canto para produzir a sátira (OBRAZTSOV, 1950, p. 175). Com os seus bonecos, ele não procura uma reprodução imitativa, e sim o exagero, os maneirismos. A sua linguagem está longe de ser uma imitação, dialogando inclusive com elementos metafóricos da arte do teatro de bonecos na questão entre encarnado e desencarnado.

2.2.3.4 “Os bonecos se recusam a falar.”

Embora o russo Sergei Obraztsov tenha se deparado com a questão da incongruência entre voz e boneco, a sua resposta a ela é bem diferente do modo da tradição do *Petrushka* russo, que usa a lingueta

⁵¹ “L'incontro tra i due generi è insito nella loro natura.”

para modificar a voz, ou se desenvolve como fórmula repetitiva na estrutura do diálogo. Obraztsov desenvolve uma poética que tem origem na sua formação de cantor e ator.

A questão do uso da voz no teatro de bonecos de Obraztsov é certamente um elemento de conflito e de definição da sua poética, a que se refere como “um rubicão de dificuldades” que ele tem que ultrapassar (OBRAZTSOV, 1950, p. 194) – conflito este que teve origem na importância da voz para a cena teatral russa dessa época.

Obraztsov dá primazia ao reconhecimento artístico da sua profissão. No seu livro, “Minha Profissão”, ele procura dar uma justificativa intelectual artística à forma de teatro de bonecos que ele desenvolveu. Diz ele:

A questão mais importante para a minha profissão: [é] a questão do lugar que ocupa o teatro de bonecos entre as outras formas e tipos de arte relacionados ao espetáculo, a questão da arte dos bonecos como uma arma teatral especial, muito acertada e eficaz. (OBRAZTSOV, 1950, p. 270, trad. minha)⁵².

É devido à sua formação como ator dramático que, num segundo momento, Obraztsov se vê com a necessidade de confrontar-se com o texto no teatro de bonecos. Havendo começado com os números cantados humorísticos num clima de brincadeira, Obraztsov decide abandoná-los e passar à representação de diálogos de cenas curtas com uma estrutura dramática (OBRAZTSOV, 1950, p. 121). Ele acreditava que ampliaria as possibilidades de ação ao usar um material literário para criação de cenas ao invés de ilustrar canções (OBRAZTSOV, 1950, p. 122). A princípio, o processo de inclusão do texto acaba se tornando um elemento frustrante para ele, mas ao longo do percurso as suas falhas lhe permitem realizar descobertas sobre a sua poética dentro da linguagem:

Bastava que aparecessem os protagonistas [os bonecos] das minhas obras, quer dizer, bastava

⁵² La cuestión más esencial para mi profesión: la cuestión del lugar que ocupa el teatro de muñecos entre los demás tipos y formas de arte relacionados con los espectáculos, la cuestión del arte de los muñecos como un arma teatral especial, muy acertado y eficaz.

que começassem a falar, para que tudo resultasse absurdo e tedioso. E apesar de o assunto ser divertido e as palavras graciosas, os bonecos atuavam sem nenhuma graça e, o que é fundamental, inorganicamente.

Mas se este mesmo texto – ainda que não fosse de um gosto muito refinado – não o tivessem apresentado bonecos, mas sim pessoas, [este] teria um resultado mais cômico e interessante.

Por conseguinte, os bonecos, longe de aumentar a graça do texto, a diminuía. Por que, então, atuar com eles?

Parecia ser uma via sem saída incompreensível para mim. Havia renunciado à encenação de canções porque pensava que estas reduzissem a possibilidade dos bonecos; porém quando estes tentavam representar com um argumento de estrutura dramática, suas possibilidades se reduziam ainda mais e era precisamente nos diálogos que a minha impotência se tornava mais evidente. Os bonecos se recusavam a falar. (OBRAZTSOV, 1950, p. 122, trad. minha)⁵³.

O que havia começado como uma brincadeira, números cômicos de variedade, vai se transformando, e ele procura expandir essa forma expressiva, que a princípio lhe parecia ser por meio da criação de diálogos dramáticos, a partir de um texto literário. Ele tenta abandonar

⁵³ Bastaba que aparecieran los protagonistas de mis obras, mejor dicho, bastaba que empezaran a hablar, para que todo resultara absurdo y aburrido. Y a pesar de que el argumento era divertido y las palabras graciosas, los muñecos actuaban sin ninguna gracia y, lo que es fundamental, inorgánicamente. Pero si ese mismo texto – aunque no fuera de un gusto muy exquisito – lo hubieran representado no muñecos, sino personas, habría resultado más cômico e interesante.

Por consiguiente, los muñecos, lejos de aumentar la gracia del texto, la disminuían. ¿Para qué, entonces, actuar con ellos?

Aparecía así un callejón sin salida incomprensible para mí. Había renunciado a la escenificación de romanzas porque pensaba que con ello reducía las posibilidades de los muñecos; pero en cuanto estos intentaban representar un argumento de estructura dramática, sus posibilidades se reducían más todavía y era precisamente en los diálogos donde mi impotencia se hacía más evidente. Los muñecos se negaban a hablar.

as cenas cantadas e a fazer o boneco falar. Mas não funciona. A junção do texto com o boneco, principalmente no que dizia respeito ao diálogo, torna a cena desinteressante, inclusive desqualificando a arte do boneco. Por que usar bonecos, quando o texto encenado com atores é muito mais interessante? Ele até se perguntou se essa seria uma forma expressiva que valeria a pena perseguir, visto que inadequada aos textos. Certamente Obraztsov viveu em algum momento um conflito sobre o *status* de um fazer cênico que não se prestava ao texto e, portanto, implicitamente, era considerado uma arte menor segundo as normas-padrão de uma mentalidade textocentrista de um ‘teatro culto’.

Todavia, no seu dilema reside também o potencial da linguagem de bonecos. “Os bonecos se recusam a falar”, se recusam a ser serviços de uma linguagem centrada na *phonè semantikè*, voz semântica. Uma linguagem que existe somente nas constrictões da ordem semântica. E ao se recusarem a se submeter ao império da voz semântica, abre-se a riqueza intrínseca de uma linguagem que é rebelde à racionalidade logocentrista como portadora de uma lógica própria, certamente não aristotélica, e é elemento revocalizador da *phonè*, voz, visto que é uma linguagem que se expressa através do canto e da narração.

Obraztsov compreende porque os seus bonecos não querem falar. Eles não têm voz. A voz é do ator-manipulador Obraztsov, e os seus bonecos podem existir acompanhados do cantor-narrador, fazendo confluir memória e presença na atuação, a voz que narra olhando ao passado e os bonecos que atuam no presente:

Por que [os bonecos se recusam a falar]?

Ao que parece, porque, até então, meus bonecos não haviam pronunciado uma só palavra por si mesmos, [...]. A minha voz não pertencia aos bonecos. Continuava sendo sempre a minha própria voz.

[...] O texto [cantado] está no pretérito, fala de algo que já se passou, e os bonecos interpretam no presente este pretérito.

A qual boneco pertencem, neste caso, o texto e a voz? A nenhum! A voz pertence a mim, cantor, narrador, mas os bonecos calam.

Precisamente por isto, quanto cantava *Minútochka* ou *Recordo o dia*, desaparecia o problema da coincidência da voz com o boneco.

Como é natural, a voz era equivalente ao boneco quanto ao ritmo e, em parte, quanto ao timbre,

mas não pretendia em absoluto converter-se na voz do boneco.

Em compensação, nos relatos encenados que fiz, a voz pretendia justamente isto, e tudo resultava difícil ao extremo. (OBRAZTSOV, 1950, p. 122-123, trad. minha)⁵⁴.

A dicotomia entre voz e boneco, para Obraztsov, é elemento fundamental na definição da sua arte. No momento em que tenta juntar a voz ao boneco, surge o problema da inadequação de um ao outro devido à fenda existente entre os dois elementos. A peculiaridade dos bonecos se recusa a se submeter à linguagem textocêntrica dramática. E é só quando percebe a independência dessa forma artística quanto ao texto que ele reconhece o valor intrínseco da arte dos bonecos, valorizando-a “como uma arma teatral especial” (OBRAZTSOV, 1950, p. 270).

No que diz respeito ao uso da voz nos bonecos, Obraztsov segue com os seus experimentos. Ao comparar a sua tentativa de uso de diálogo com os bonecos com o uso da voz do bonequeiro russo Záitsev, de tradição popular de *Petrushka*, Obraztsov acaba por concluir que a voz usada com bonecos para ele deveria ser narrada. Ao falar das dificuldades em se usar a voz em diálogos encenados, ele diz que se via

Obrigado a saltar de um boneco a outro com a voz, interpretando ora a ‘dama’, ora o ‘velho’.
Mas e Záitsev? Ele sozinho representava em nome de muitos bonecos toda uma série de cenas. Por que o seu resultado era bom? [...]

⁵⁴ ¿Por qué?

Al parecer, porque, hasta entonces, mis muñecos no habían pronunciado una sola palabra en nombre propio, [...]. Mi voz no pertenecía a los muñecos. Seguía siendo siempre mi propia voz.

[...] El texto está en pretérito, habla de algo que ha sucedido ya, y los muñecos interpretan en presente ese pretérito.

¿A qué muñeco pertenecen, en ese caso, el texto y la voz? ¡A ninguno! La voz me pertenece a mi, cantante, narrador, pero los muñecos callan.

Precisamente por eso, cuando cantaba *Minútochka* o *Recuerdo el día*, desaparecía el problema de la coincidencia de la voz con el muñeco.

Como es natural, la voz se conmensuraba con el muñeco por el ritmo y, en parte, por el timbre, pero no pretendía en absoluto convertirse en la voz del muñeco.

En cambio, en los relatos escenificados que utilicé, la voz pretendía precisamente eso, y todo resultaba difícil en extremo.

O quê da questão residia, pelo visto, em que Záitsev, ao representar cenas com Petrushka, empregava duas vozes completamente distintas. Quando falava em nome de Petrushka o fazia com a lingueta, quer dizer, com uma voz que não era a sua (ao falar com a lingueta não funcionavam as cordas vocais); quando falava em nome de outros personagens, Záitsev o fazia com sua própria voz, mas esses personagens não falavam entre si. Se limitavam a replicar a Petrushka, através do qual soavam sempre duas vozes de timbre completamente distintos: de timbre ‘humano’, que pertencia ao cigano, ao médico ou ao guarda municipal, e o de timbre ‘não humano’, pertencente a Petrushka.

[...] Sim, Záitsev não pretendia, com efeito, aparentar que sua voz pertencesse ao boneco. Em todo caso, ao falar pelo guarda municipal, pelo médico alemão ou pelo cigano, não variava quase o timbre da sua voz e se limitava a dar-lhes um leve sotaque. Quem sabe de modo inconsciente, simplesmente pela força da tradição do estilo, na própria entonação de Záitsev havia algo de terceira pessoa, quer dizer, algo parecido com a entonação do narrador ou com a do declamador de concerto.

[...] um bom declamador, um bom narrador, não modifica totalmente a sua voz. Não passa a um falsete completo, imitando a uma mulher ou a uma criança, mas se limita a dar um matiz à sua voz, segue sendo um declamador e não se converte em ventríloquo.

[...] Se eu, ao encenar os relatos, não os tivesse convertido em diálogos concretos e os tivesse deixado na terceira pessoa, semelhantes ‘relatos com bonecos’ não teriam se diferenciado em nada, no fundo, das ‘canções com bonecos’ e quem sabe tivessem um resultado gracioso.

[...] Sofri uma derrota na encenação dos relatos, mas não renunciei ao desejo de basear a ação dos

bonecos na conversação. (OBRAZTSOV, 1950, p. 124-125, trad. minha)⁵⁵.

Tentando usar o diálogo em cena, Obratsov faz um número para um de seus bonecos. Ainda que em forma de diálogo, a cena se trata na realidade de um monólogo humorístico de um boneco que responde às perguntas de um outro boneco impessoal (OBRAZTSOV, 1950, p. 126). Embora contente com o resultado desse número, Obratsov não considera essas pequenas cenas significativas de um repertório dramático e, num determinado momento, decide renunciar completamente à voz, usando a pantomima:

⁵⁵ Veíame obligado a saltar de un muñeco a otro con la voz, interpretando ora a la ‘dama’, ora al ‘viejo’.

¿Pero y Záitsev? El solo representaba en nombre de muchos muñecos toda una serie de escenas. ¿Por qué le resultaba bien? [...]

El quid de la cuestión residía, por lo visto, en que Záitsev al representar escenas con Petrushka, empleaba dos voces completamente distintas. Cuando hablaba en nombre de Petrushka lo hacía con la lengüeta, es decir, con una voz que no era la suya (al hablar con la lengüeta no funcionan las cuerdas vocales); cuando hablaba en nombre de otros personajes, Záitsev lo hacía con su propia voz, pero esos personajes no hablaban entre sí. Se limitaban a replicar a Petrushka, por lo cual sonaban siempre dos voces de timbre completamente distintos: de timbre ‘humano’, que pertenecía al gitano, al médico o al guardia municipal, y de timbre ‘no humano’, perteneciente a Petrushka.

[...] Sí, Záitsev no pretendía, en efecto, aparentar que su voz pertenecía al muñeco. En todo caso, al hablar en nombre del guardia municipal, del médico alemán o del gitano, no variaba casi el timbre de su voz y se limitaba a darle un ligero acento. Quizá de modo inconsciente, simplemente por la fuerza de la tradición del estilo, en la propia entonación de Záitsev había algo de tercera persona, es decir, algo parecido a la entonación del narrador o declamador de concierto.

[...] un buen declamador, un buen narrador, no modifica su voz totalmente. No pasa a un falsete completo, imitando a una mujer o a un niño, sino que se limita a dar un matiz a su voz, sigue siendo un declamador y no se convierte en un ventrilocuo.

[...] Si yo, al escenificar los relatos no los hubiera convertido en diálogos concretos y los hubiese dejado en tercera persona, semejantes ‘relatos con muñecos’ no se habrían diferenciado en nada, en el fondo, de las ‘romanzas con muñecos’ y quién sabe si hubiera salido airoso.

[...] Sufrí una derrota en la escenificación de relatos, pero no renuncié al deseo de basar la acción de los muñecos en la conversación”.

Depois da minha derrota na encenação de relatos, e tratando de transformar o argumento literário em diálogo, tornei a dar uma virada brusca: renunciei a todo diálogo e passei ao argumento puramente ‘físico’, quer dizer, à pantomima. (OBRAZTSOV, 1950, p. 130, trad. minha)⁵⁶.

Depois de muitas batalhas tentando fazer o boneco falar, Obraztsov chega à conclusão de que a arte do boneco reside no movimento. Sem descartar a possibilidade do uso de texto, ele o coloca em segundo plano:

O boneco foi criado justamente para mover-se. Só o movimento lhe dá vida e só nas características dos seus movimentos surge o que denominamos de comportamento. E no comportamento, no comportamento físico do boneco nasce sua imagem. Naturalmente, o texto (se há um) também é de enorme importância, mas quando as palavras que pronuncia o boneco não se materializam nos seus gestos, elas se afastam dele e pendem no ar. O gesto e o movimento podem existir sem a palavra, mas a palavra sem o gesto é impossível, como regra geral, e em todo papel e mais ainda num papel interpretado por um boneco. (OBRAZTSOV, 1950, p. 131, trad. minha)⁵⁷.

Essa é uma reviravolta no pensamento de Obraztsov em relação ao uso da voz. Enquanto, num primeiro momento, ele chega a considerar a possibilidade de descartar a arte do boneco por ser

⁵⁶ Después de mi derrota en la escenificación de relatos, y tratando de rehuir el argumento literario ‘dialogado’, volví a dar un brusco viraje: renuncié a todo diálogo y pasé al argumento puramente ‘físico’, es decir, a la pantomima.

⁵⁷ El muñeco ha sido creado precisamente para moverse. Sólo el movimiento le da vida y sólo en el carácter de su movimiento surge lo que denominamos conducta. Y en la conducta, en la conducta física del muñeco, nace su imagen. Naturalmente, el texto (si lo hay) tiene también enorme importancia, pero cuando las palabras que pronuncia el muñeco no se materializan en sus ademanes, se apartan de él y penden en el aire. El ademán y el movimiento pueden existir sin la palabra, pero la palabra sin el ademán es imposible, como regla general, en todo papel y más aún en un papel interpretado por un muñeco.

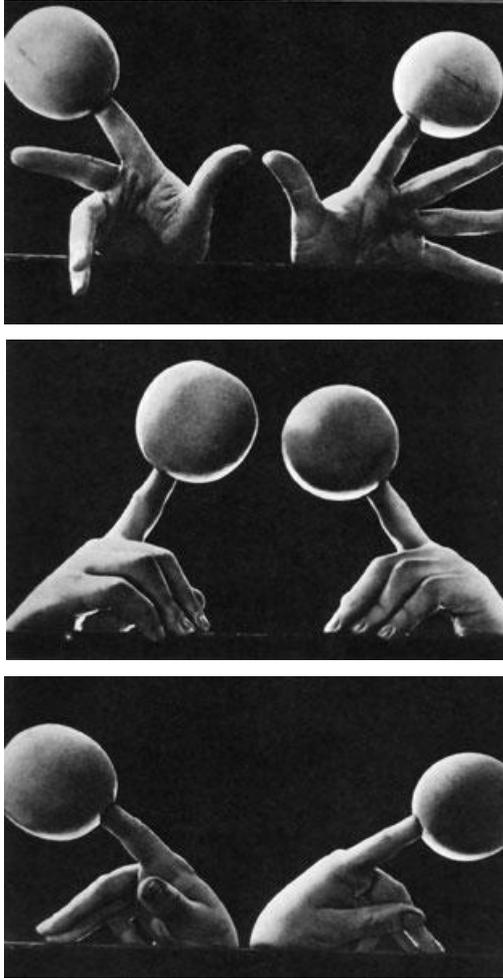
inadequado ao texto dramático, num segundo momento ele se desfaz do texto em função do movimento do boneco. Buscando a essência do boneco, Obraztsov acaba por desenvolver cenas para o que ele chama de mãos-atores. Ele cria cenas só para as duas mãos, assim como cenas em que tenta capturar a essência do boneco, a qual, segundo ele, é mão e cabeça.

Mais adiante, acaba por retomar o uso da voz com um texto, mas para ele está claro que a voz precisa ser narrada ou ter um véu de narração mesmo nos diálogos, ou ser cantada:

O nascimento de um novo número é sempre agradável; mas a realização deste número foi ainda mais agradável porque nele consegui encenar não uma obra vocal, mas sim uma obra literária recitável [a fábula de Mijalkov *A lebre bêbada*]; quer dizer, consegui aquilo que, [...], havia representado para mim um completo fracasso no período do teatro familiar. Congratulei-me ainda mais porque esta obra literária era uma fábula na qual a exposição tinha formas variadas: algumas vezes está na terceira pessoa (como o autor), outras na primeira pessoa (como um dos personagens) e outras se transforma em diálogo. E foi justamente o diálogo que apresentou para mim dificuldades insuperáveis em outras épocas.

O que me ajudou a cruzar o rubicão dessas dificuldades foi que não diferenciei por completo a voz dos personagens, quer dizer, falar pela lebre com voz ‘de lebre’ e pelo leão com voz ‘de leão’. Durante todo o número conservo a sensação do narrador de uma fábula, quer dizer, a sensação de terceira pessoa, inclusive quando alguma passagem da fábula é puro diálogo. (OBRAZTSOV, 1950, p. 193-194, trad. minha)⁵⁸.

⁵⁸ El nacimiento de un nuevo número es siempre agradable; pero este número me resultaba agradable, además, porque en él logré escenificar no una obra vocal, sino una obra literaria recitable [a fábula de Mijalkov *La liebre borracha*]; es decir, logré lo que, como recordarán, había representado para mí un completo fracaso en el período del teatro familiar. Me congratulé más aún de ello porque esa obra literaria era una fábula en la que la exposición tiene distintas formas: unas veces se hace en tercera persona (en nombre del autor), otras en primera persona (en nombre de uno de los personajes) y otras se



convierte en diálogo. Y precisamente el diálogo presentó para mí en otros tiempos dificultades insuperables.

Y me ayudó a cruzar el rubicón de esas dificultades la circunstancia de que no traté de diferenciar por completo la voz de los personajes y de hablar en nombre de la Liebre con voz 'de liebre' y en nombre de León con voz 'de león'. Durante todo el número conservo la sensación del narrador de una fábula, es decir, la sensación de tercera persona, incluso cuando la fábula se convierte en algún pasaje en puro diálogo.

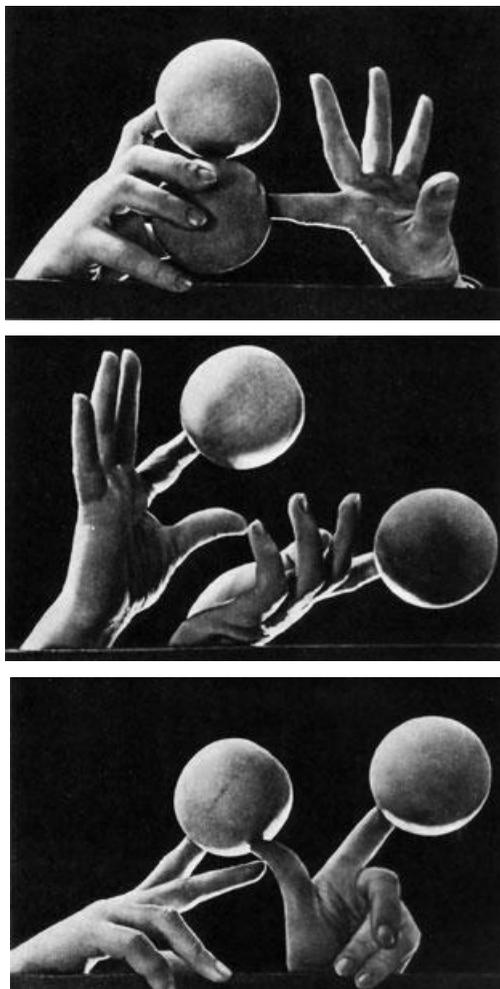


Figura 1 - Sequência de uma cena de amor realizada por Sergei Obraztsov (dramatização do poema *Atitude para com uma dama*, de Vladimir Maiakovski)

O labor de Obraztsov com a voz é interessante do ponto de vista das relações entre teatro dramático e teatro de bonecos. Enquanto no teatro de atores a voz se expressava na primeira pessoa, no teatro de

⁵⁹ <<http://www.fangpo1.com/ja/content/view/389/55/>>

bonecos passa a ser usada na terceira pessoa; do diálogo se passa à narração. A partir de uma poética pessoal, ele intui elementos presentes no uso da voz na arte do boneco que mais tarde serão explorados no teatro de atores, como, por exemplo, na atuação da narrativa épica de Bertold Brecht. É importante ressaltar que ele percebe que o uso da voz de improviso e com uso de modificadores feita pelo bonequeiro Záitsev, no teatro de bonecos tradicional russo, conhecido como *Petrushcka*, funciona, mas diferente da estrutura de diálogo de um texto dramático. Tem as suas leis de deformações vocais, uso de repetições e diversos outros elementos. Porém, reconhece que a sua poética é diferente da de Záitsev e de outros artistas e, portanto, o uso da voz na animação feita por Záitsev não funciona para as suas encenações.

A investigação persistente nos primeiros anos de Obraztsov, de tentativas e erros, com o uso da voz no teatro de bonecos, o leva a um modo de apresentação e não de interpretação quanto ao uso da voz. Para ele, são os bonecos que se recusam a falar, ou seja, é uma poética do boneco que o leva a uma encenação que se recusa a interpretar. Tal aceção estética é um elemento fundamental da cena teatral renovadora do século XX. Segundo a pesquisadora italiana Brunella Eruli,

O teatro de marionetes, embora pareça ser simplesmente um teatro de representação, é na verdade um teatro ‘apresentativo’: apresenta ao espectador uma matéria que requer de sua parte uma participação criadora; e é por isto que ele se inscreve na linha estética principal do teatro do século XX. (ERULI, 1995, p. 108, trad. minha)⁶⁰.

O Teatro de Animação inspira e nutre a renovação teatral do século XX e é por sua vez inspirado pelos experimentos teatrais. A via é de duas mãos, ainda que defasada no tempo. Todavia, enquanto o namoro da literatura, da pintura e dos artistas da cena com o teatro de bonecos é de longa data, vindo desde os românticos, a influência da cena teatral na linguagem dos bonecos só vai acontecer depois da 2ª Guerra Mundial.

⁶⁰ Le théâtre de marionnettes, en apparence simplement théâtre de représentation, est un théâtre ‘présentatif’ : il présente au spectateur une matière qui requiert de sa part une participation créatrice ; c’est pour cela qu’il s’inscrit dans la ligne principale de l’esthétique théâtrale au XX^e siècle.

2.2.3.5 “A marionete empresta a sua voz.”

Tanto Jurkowski quanto Eruli apontam que os elementos artificiais de codificação presentes no teatro de bonecos tradicional tiveram grande importância para a renovação teatral que ocorre no século XX:

A marionete [com sua linguagem artística e sintética] foi considerada pelas vanguardas europeias, entre o final do século XIX e o início do século XX, a forma mais adequada para expressar a nova linguagem artística originada a partir da crise da representação teatral pictórica, símbolo de uma crise maior dos valores. (ERULI, 2008, p. 13).

No que diz respeito ao uso da voz, Eruli faz uma conexão entre a voz usada no teatro tradicional de bonecos e os experimentos vocais realizados tanto pelas vanguardas quanto por artistas inovadores no decorrer do século XX.

No teatro de marionetes (talvez mais do que aquele feito com marionetes), o texto escrito não constitui o portador privilegiado dos sentidos. O gesto, a voz, as convenções encontram sua significação no domínio do não-verbal ou do pré-verbal. (ERULI, 1995, p. 107, trad. minha)⁶¹.

Na pesquisa teatral, em que a linguagem procura evitar o realismo e a interpretação psicológica, e o uso da voz engendra o caminho da sonoridade, o artifício da voz no teatro de marionetes influencia experimentações do teatro das vanguardas. A sonoridade vocal e o texto estão diretamente relacionados um com outro nessas mudanças. O texto deixa de ser portador de mensagem, e as pesquisas vocais dão lugar a uma exploração dos sons e das suas qualidades vocais. A linguagem da marionete acompanha as pesquisas sonoras e

⁶¹ Dans le théâtre de marionnettes (peut-être plus encore que dans celui fait ‘avec’ des marionnettes), le texte écrit ne constitue pas le porteur privilégié du sens. Le geste, la voix, les conventions trouvent leur signification dans le domaine du non-verbal ou du pré-verbal.

textuais que se desenvolvem desde o final do século XIX como, por exemplo, em Jarry, em Antonin Artaud, nos textos de Eugene Ionesco, de Samuel Beckett, no trabalho vocal de Carmelo Bene, seja com uma vocalidade deformada ou distorcida, seja com textos que jogam com o sentido das palavras e que esvaziam a própria palavra.

2.2.3.5.1 A voz-máscara do ator-máscara

Em 1896, “num gesto que antecipa os ‘readymades’ de Duchamp”, a enunciação de “*Merdre*” da personagem Pai Ubu abre um novo capítulo na história do teatro. Jarry escolhe uma palavra vulgar para abrir o seu espetáculo *Ubu Rei*, deformando-a tanto como palavra como som (visto que a personagem tem a voz deformada pelo uso de lingueta), e com isso provoca reboliço na plateia. Desperta a indignação de muitos e a aprovação de poucos que procuravam uma renovação nas artes (ERULI, 2008, p. 21).

A arte do teatro de bonecos forneceu a Jarry um meio de expressão instrumental e renovador pelo uso da ironia e do sarcasmo, provendo também os alicerces para o seu pensamento teórico teatral. Abandonando o realismo e as abordagens tradicionais em sua forma literária, Jarry escreve peças experimentais e histórias curtas. Mas é sobretudo com a sua peça *Ubu Rei*, de personagens grotescos, narrativa não linear, cenários fantásticos e um humor mordaz, que Jarry se torna conhecido no mundo. Os seus escritos satirizam a sociedade burguesa e exaltam a imaginação, a síntese e a abstração.

Na sua obra, pensa em termos dramatúrgicos, todavia os seus procedimentos cênicos têm um grande impacto na atuação do ator e consequentemente na voz. Ele amava o teatro de bonecos e as peças teatrais encenadas com teatro de bonecos, encontrando nessa poética uma abertura na representação que não havia no teatro realista de sua época. A ausência de um corpo carnal com psique no boneco permitia uma liberdade de expressão do pensamento, possibilitando que uma máscara pudesse produzir diversos significados para o espectador. Segundo Jarry, “as marionetes traduzem de forma passiva e rudimentar – o que é um esquema de precisão – nossos pensamentos.” (JARRY apud ERULI, 1991, p. 8, trad. minha)⁶².

⁶² JARRY, Alfred. **Conférence sur les pantins**, O.C., cit. p. 423, apud ERULI, 1991, p. 8. “Las marionetas traducen de forma pasiva y rudimentaria – lo cual es un esquema de la exactitud – nuestros pensamientos.”

A marionete, com sua figura e gestos artificiais, vai encontrar correspondência numa voz artificial, semeando elementos para uma mudança no paradigma da atuação. Atuar inspirado pela movimentação do boneco significa uma atuação com movimentos restritos:

O ator adapta o seu rosto ao da personagem. Ele deveria adaptar todo o seu corpo do mesmo modo. As suas características, suas expressões, etc., são causadas por diversas contrações e extensões do músculo da face. [...] O ator deveria usar a máscara para envolver sua cabeça, deste modo substituindo-a pela efígie da PERSONAGEM. A sua máscara não deveria seguir a máscara do teatro Grego para indicar simplesmente lágrimas ou riso, mas deveria indicar a natureza da personagem: o Avaro, o Indeciso, o Ganancioso que acumula crimes. (JARRY, 1996, p. 211, trad. minha)⁶³.

Um ator-máscara requer uma voz-máscara. Pode-se pensar a relação entre voz e máscara em Jarry a partir da personagem Ubu. Jarry concebe personagens-tipo que remetessem a uma essência de caráter, e para tal essência há uma síntese da voz. Ubu é o arquétipo do burguês, tirano, egoísta, cruel, covarde. Muitas das suas características estão presentes nos tipos dos bonecos tradicionais como o *Punch* inglês, o *Pulcinella* italiano, o *Kasperle* alemão, o *Guinhol* francês.

A ‘máscara’ da personagem Ubu é uma enorme barriga, um cetro e uma máscara na cabeça pontiaguda, que indica um cérebro muito pequeno e uma voz metálica modificada e monótona. A sua figura distorce a figura humana, reforçando elementos do caráter da personagem e deformando a voz humana. Jarry desenhou a figura de Ubu, e desse modo criou um figurino para a atuação. Tal figurino, que serve como ‘efígie da personagem’, faz com que o ator necessariamente tenha que encontrar outros modos de atuar. Com tamanha barriga o seu

⁶³ The actor adapts his face to that of the character. He should adapt his whole body in the same way. The play of his features, his expressions, etc., are caused by various contractions and extensions of the muscles of his face.[...]The actor should use a mask to envelop his head, thus replacing it by the effigy of the CHARACTER. His mask should not follow the masks in the Greek theater to indicate simply tears or laughter, but should indicate the nature of the character: the Miser, the Waverer, the Covetous Man accumulating crimes.

centro de gravidade se torna deslocado e requer, portanto, outro modo de caminhar. A máscara na cabeça também afeta o seu centro de gravidade por alongar a cabeça, assim como pela redução da visibilidade. E a voz necessariamente será afetada. O uso da máscara requer uma respiração diferente da cotidiana e a emissão da voz necessariamente será diferente da voz cotidiana do ator. O figurino-máscara molda a atuação, induzindo e restringindo certos tipos de movimentação e vocalização.



Véritable Portrait de Monsieur Ubu.

64

Figura 2 - Xilogravura realizado por Alfred Jarry da personagem Ubu.

Precisão no gesto, concisão no texto, mas e a voz? Além dos impedimentos vocais provocados pelo uso do figurino-máscara, o que diz Jarry a respeito da voz? No seu texto *Da inutilidade do teatro no*

⁶⁴ <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ubu-Jarry.png>>

teatro, afirma que cada máscara possui uma voz que lhe é própria, cuja emissão só poderia pertencer àquela personagem específica :

É desnecessário dizer que o ator precisa ter uma voz especial, a voz que é apropriada à personagem, como se a cavidade da boca da máscara fosse incapaz de emitir algo que a máscara não pudesse dizer, se os músculos de seus lábios pudessem se mover. E é melhor que eles não se mexam, e que toda a fala da peça seja monótona. (JARRY, 1996, p. 213, trad. minha)⁶⁵.

À artificialidade plástica do boneco acompanha uma artificialidade da voz: uma voz-máscara e monótona. É interessante que Jarry fale em emissão vocal, e não em dizer um texto. A emissão vocal de uma personagem vai muito além das suas falas, visto que inclui as emissões paralinguísticas que compreendem os aspectos não verbais na comunicação verbal, como o tom de voz, o ritmo da fala, o volume de voz, as pausas, o uso de onomatopeias, interjeições e gritos.

A epígrafe que precede a sua peça *Ubu Acorrentado* expressa bem a ironia anárquica do teatro proposto por Jarry: “*Pai Ubu – Cornegidouille! Nós não teremos demolido tudo se nós não demolirmos até as ruínas!*” (Jarry, 1900)⁶⁶. Anarquia esta que produz ressonâncias no teatro de Artaud, como veremos mais adiante. Jarry não tinha interesse pelo diálogo realista. A sua dramaturgia se caracteriza por uma total liberdade com o texto, demolindo-o, deformando-o, simplificando-o, trabalhando com onomatopeias, inversões e procurando uma musicalidade nos diálogos. Em sua concepção de teatro abstrato, Jarry planta sementes importante para a revolução teatral que ocorre na cena do século XX. Ao ignorar e subverter princípios da cena aristotélica, Jarry aponta novos caminhos para o uso da voz em cena, não mais preocupado exclusivamente com o expressar o sentido do texto. Os seus

⁶⁵ It goes without saying that the actor must have a special *voice*, the voice that is appropriate to the part, as if the cavity forming the mouth of the mask were incapable of uttering anything other than what the mask would say, if the muscles of its lips could move. And it is better for them not to move, and that the whole play should be spoken in a monotone.

⁶⁶ JARRY, A. *Ubu enchaîné*, édition de la Revue blanche, 1900.

In: <http://fr.wikisource.org/wiki/Ubu_encha%C3%AEn%C3%A9>

“Père Ubo –Cornegidouille! Nous n’aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines!”

diálogos experimentam como uma dessemantização (abstração) da linguagem verbal, desconstruindo o sentido e promovendo a musicalidade ao se concentrar no ritmo e na sonoridade. Sua dramaturgia aponta para uma autonomia do uso da voz em cena.

A voz do ator deixa de estar presa a um discurso figurativo, rompendo com o registro médio vocal ao imitar a sonoridade da voz usada no teatro de bonecos tradicional, o que o leva a pensar uma vocalização equivalente à figura plástica do boneco, à sua máscara. Uma voz simples como a simplicidade do boneco, e que possa remeter a uma ideia atemporal e abstrata, suspensa na eternidade. E é inspirado num dos recursos vocais usados pela tradição de teatro de bonecos, a lingueta, que Jarry idealiza o uso da voz na cena. Para Jarry, a voz metálica emitida pelos bonequeiros com o uso desse instrumento dava à emissão uma característica atemporal, o que lhe parece a voz ideal para o boneco:

O *mirliton* –esse apito do Polichinela prolongado como um tubo de órgão –nos parece ser o órgão vocal congruente com o teatro de marionetes. Os heróis de *Êsquilo*, como se sabe, declamavam por meio de alto-falantes. Por acaso não eram nada mais que simples marionetes levantadas em seus coturnos? O *mirliton* tem o som de um fonógrafo que ressuscita uma gravação do passado. (JARRY, apud ERULI, 1991, p. 8, trad. minha)⁶⁷.

Trata-se de uma voz que se vê constrita à sonoridade metálica do *mirliton*, uma espécie de apito modificador da voz. Esse apito permite ao bonequeiro a produção de uma voz nasal sem modulações, e que é forte, aguda, penetrante, possibilitando muito pouca nuance na vocalização. É uma voz desencarnada porque não remete a corpo humano e, portanto, deslocada no tempo, evocando um tempo suspenso e eterno.

⁶⁷ El mirlitón-ese silbato de Polichinela prolongado a modo de tubo de órgano –nos parece el órgano vocal congruente con el teatro de marionetas. Los héroes de *Esquilo*, como es sabido, declamaban a través de bocinas. ¿Acaso eran otra cosa que simples marionetas alzadas sobre sus coturnos? El mirlitón tiene el sonido de un fonógrafo que resucita una grabación del pasado. JARRY, A. **Conférence sur les pantins**. O.C., cit. p. 422, apud ERULI, 1991, p. 8. Que os gregos usassem um alto-falante é atualmente contestado, mas esta é uma questão que não é contemplada por esta pesquisa.

Ao morrer em 1907, a memória da obra de Jarry praticamente desaparece até que, em 1920, Artaud publicamente o reconhece como uma influência marcante no seu pensamento teatral. Em 1930, juntamente com Roger Vitrac, Artaud funda o seu teatro e o denomina “Théâtre Alfred Jarry” (FERNANDES, 2007)⁶⁸.

A voz, que em Jarry parte da poética do teatro de bonecos tradicional, vai ser elaborada ainda mais radicalmente nas pesquisas de Artaud, onde esta ganha um poder de transformação encantatório. Eruli discorre sobre o poder das palavras a partir das convenções da linguagem do boneco:

Personagens congelados, gestos congelados, linguagem congelada. Tudo isso parece ser o oposto de um processo criativo, que, ao contrário, no teatro de marionetes é precisamente seu ponto mais alto. É justamente o jogo subjacente dos códigos múltiplos que dá origem a uma inesgotável possibilidade de criação. Os padrões repetitivos, as ladainhas de insulto, as palavras curtas e incisivas, as exclamações, as deformações linguísticas, as assonâncias que se perdem no *nonsense*, não são [estes] um modo de mostrar em ação o verdadeiro valor da palavra, apreendidos quase no seu nível mais elementar, aquele da vibração fônica, e portadora, como nos mantras, de uma espécie de capacidade de criação total? (ERULI, 1995, p. 110, trad. minha)⁶⁹.

⁶⁸ Jarry é ‘redescoberto’ pelos vanguardistas Apollinaire e André Breton em torno a 1916; todavia é só quando Artaud o reconhece, em 1920, como um autor influente nas suas teorias e trabalhos que o nome e a obra de Jarry ganham um lugar consagrado na história do teatro. FERNANDES, 2007.

⁶⁹ Personnages figés, gestes figés, langue figée. Tout cela paraît aller à l’encontre d’un processus créatif que le théâtre de marionnettes sollicite au contraire au plus haut point. C’est justement le jeu sous-jacent de codes multiples qui fait surgir une inépuisable possibilité de création. Les schémas répétitifs, les litanies d’insultes, les brochettes de mots, d’exclamations, les déformations linguistiques, les assonances qui se perdent dans le *nonsense* ne son telles pas une manière de montre en action le véritable pouvoir de la parole, saisi quasiment à son niveau le plus élémentaire, celui de la vibration phonique, et porteur, comme les *mantra*, d’une sorte de capacité de création totale?

As palavras de Eruli evocam as ideias de um uso encantatório da voz e da palavra em Artaud. Embora ele não tenha se dedicado ao teatro de bonecos, foi certamente influenciado pelas proposições de Jarry acerca de um teatro abstrato. Do abstrato ao metafísico.

2.2.3.5.2 A voz encarnada dessemantiza, plurissemantizada

Ambos, Jarry e Artaud, consideram que o espírito anárquico está nas raízes da poesia, que nos conecta tanto com o poder do riso quanto com o vislumbre do tenebroso.

Os bonecos do universo corrosivo da sátira de Jarry tornam-se manequins animados em Artaud, monstros dotados de fala, homens disfarçados de animal; “inversões de forma, [...] deslocamentos de significação [que realizados teatralmente] poderiam tornar-se o elemento essencial dessa poesia humorística e no espaço que é de competência exclusiva da encenação.” (ARTAUD, 1964, p. 62, trad. minha)⁷⁰.

As marionetes, que com o seu humor, desvanecem o mundo sinistro e misterioso que se abre por detrás das macabras cortinas de veludo vermelho em Jarry, dão lugar ao

Aparecimento de um Ser inventado, feito de madeira e tecido, inteiramente construído, que não corresponde à coisa alguma e que, mesmo sendo inquietante por natureza, seja capaz de reintroduzir na cena um pequeno sopro desse grande medo metafísico que está na base de todo o teatro da antiguidade. (ARTAUD, 1964, p. 59, trad. minha)⁷¹.

Buscando um teatro fora das convenções do teatro burguês, com uma forma artística autônoma, ou seja, exclusivamente cênica, Artaud chama esse teatro de metafísico. De certo modo fazendo eco ao teatro

⁷⁰ “Théâtralement ces inversions de formes, ces déplacements de significations pourraient devenir l’élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l’espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement.”

⁷¹ Un autre exemple serait l’apparition d’un Etre inventé, fait de bois et d’étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien.

abstrato de Jarry, o teatro metafísico se abstém de tendências psicológicas, procurando aquilo que constitui uma expressão específica da cena, que desenvolve as suas potencialidades físicas e poéticas através de um sistema de gestos, movimentos, signos e sonoridades que possam sensibilizar ou mesmo atacar o espectador em todos os níveis do sensorio, provocando o que ele chama de ‘metafísica-em-ação’, afetando a sua consciência, provocando uma intoxicação ou mesmo um encantamento (ARTAUD, 1964, p. 64-65).

Sem interesse pelo diálogo realista, Jarry forja seu texto com onomatopeias, inversões, procurando uma musicalidade da linguagem. Também fugindo de uma linguagem realista, Artaud aponta para o radical uso da voz. Nos anos 30, ele se perguntava por que o teatro ocidental só conseguia se definir como um teatro de diálogo, expressando conflitos psicológicos, de interesse moral (ARTAUD, 1964, p. 106-107).

No teatro realista, a voz e a palavra são direcionadas a expressar o sentido de um texto. A voz é veículo do discurso narrativo. O ator usa a sua voz tendo em mente a construção de uma personagem, e é basicamente portador de mensagem. Na maior parte das vezes, o seu uso se restringe ao registro médio da voz, e esta se limita quase que exclusivamente ao uso das palavras; o dizer um texto, seguindo uma pontuação e uma respiração dada por ele. O ator trabalha o texto, o subtexto, o objetivo da personagem dentro do texto e outros elementos que possam ajudar a produzir uma voz que caracterize a personagem.

Artaud propõe uma voz poética que não esteja a serviço do sentido imediato da palavra, mas que faça uso de suas potencialidades sonoras. Segundo ele,

Essa poesia só consegue ser totalmente eficaz se for concreta, [...] por exemplo] - se um som [...] equivalesse a um gesto, e no lugar de ter uma função decorativa, de acompanhamento a uma ideia, a fizesse evoluir, a dirigisse, a destruísse ou a transformasse definitivamente, etc. (ARTAUD, 1964, p. 56, trad. minha)⁷².

⁷² “[...] cette poésie qui ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, [...] – si un son [...] équivaut à un geste, et au lieu de servir de décor, d’accompagnement à une pensée, la fait évoluer, la dirige, la détruit, ou la change définitivement, etc.”

Artaud propõe um modo de atuação em que o som que acompanha o gesto não é mimético. Ao romper com essa relação paralela de submissão do som ao gesto, as possibilidades de significação na cena são expandidas e há uma explosão das possibilidades do trabalho vocal.

Opondo-se a um teatro realista, Artaud busca uma linguagem sonora, especificamente teatral, independente de um discurso figurativo. Esse rompimento com o discurso figurativo terá consequências radicais para o trabalho do ator e o uso de sua voz.

Nesse deslocamento do texto dramático em direção à cena que rompe com os princípios narrativos do drama, abre-se um espaço para a materialidade da cena, da voz e da palavra. A voz não está mais presa a um discurso figurativo, e pode romper com o registro médio vocal, explorando outros registros e variadas sonoridades como gritos, gemidos e os mais variados sons vocais (território dos bonecos). Ao liberar-se do sentido, a voz pode brincar com as qualidades materiais do ato de falar e da própria língua. As propostas de uso da voz em Jarry e Artaud, juntamente com outros experimentos das vanguardas, como, por exemplo, os futuristas e dadaístas, germinam sementes para a renovação da arte do teatro do século XX.

Segundo a pesquisadora alemã Gerda Poschmann, “o teatro contemporâneo dá seguimento aos experimentos com a dessemantização (abstração) da linguagem verbal, a desconstrução do sistema de signos linguísticos e o uso das qualidades predominantemente sonoras – som e ritmo – dos significantes.” (POSCHMANN, 1997, p. 9).

Quase trinta anos antes das experiências vocais de Grotowski do final dos anos 50, início dos anos 60, e que ele mesmo denominou de uma exploração dos ressonadores vocais, Artaud preconizava um uso da voz no teatro para além do sentido, em direção ao sensório, rompendo com as limitações fonéticas e vibratórias impostas pela língua materna⁷³:

Sei muito bem que as palavras têm possibilidades de sonorização, de modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de *entonações*. E haveria muito a dizer sobre o valor

⁷³ Segundo Julia Kristeva, quando os nenéns aprendem a falar, uma vez que adentram o semântico, ou seja, se apoderam da palavra, eles perdem uma vocalidade que é bem rica e variada, com sons que ultrapassam de muito os registros da língua materna deles, e que é anterior à aquisição da palavra. (KRISTEVA apud CAVARERO, 2010, p. 147).

concreto da entonação no teatro, sobre esta faculdade que as palavras têm de criar, elas também, uma música segundo o modo pelo qual são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias. (ARTAUD, 1964, 54-55, trad. minha)⁷⁴.

Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, essa linguagem transforma as palavras em encantações. Ela produz uma voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Bate ritmos selvagememente. Martela os sons. Procura exaltar, entorpecer, encantar, deter a sensibilidade. (ARTAUD, 1964, p. 138, trad. minha)⁷⁵.

Ao final de sua vida, em 1947, Artaud gravou seu texto chamado *Para acabar com o julgamento de deus*, e que deveria ter sido transmitido pela rádio francesa. Na véspera de ir ao ar, o diretor da rádio proibiu a transmissão, parcialmente pelo seu conteúdo anti-estadunidense, anti-religioso e escatológico, assim como também pelo caráter formal da peça, que foi considerada desconexa, com cacofonia de sons xilofônicos misturados a elementos percussivos. Essa peça só foi transmitida trinta anos depois da morte de Artaud. Nesse trabalho vocal utilizou gritos alarmantes, choros, grunhidos, onomatopeias, glossolalias, transformando ideias e emoções num universo sonoro (CHABANNE, 1996, p. 4-5).

Inspirados por um universo cuja expressão tende ao abstrato em Jarry e encantatório e visceral em Artaud, o mundo das marionetes, bonecos, manequins e criaturas grotescas de Jarry e Artaud plantaram

⁷⁴ Je sais bien que les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace, que l'on appelle les *intonations*. Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils son prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens – de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies.

⁷⁵ Abandonnant les utilisations occidentals de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité.

sementes de uma arte entre o encarnado e o desencarnado, pulsões de vida e de morte. Os seus experimentos e as suas ideias rompem definitivamente com o teatro figurativo e a sua voz, levando-nos a um estado de intoxicação e alucinação não mais por meio do sentido semântico da palavra, e sim por meio do sensorio da voz.

2.2.3.6 A voz dialógica do boneco cantador da língua

É impossível transcrever o colorido e a riqueza da improvisação, as inflexões, os movimentos do espetáculo, cujo texto apenas se aproxima do que é a representação de uma peça como esta que foge ao sentido mais restrito do teatro, o público dela participando com um interesse e uma verdade impressionante. (BORBA FILHO, 1987, p. 147).

Essa descrição de Borba Filho de uma apresentação de Babau, teatro de bonecos tradicional da Paraíba, caracteriza também outras formas de teatro tradicional brasileiro, ou mesmo estrangeiros, como o *Pulcinella* na Itália (CIPOLLA; MORETTI, 2011) ou *Petrushka* na Rússia (KELLY, 1990).

Nessas tradições de origem popular, o riso é o elemento aglutinador e central da expressão artística. Tanto Borba Filho (1987) quanto Santos (1979) concordam que a provocação do riso é o objetivo mais importante do Mamulengo. E a voz é central como detonadora do riso. É por meio da voz que o bonequeiro joga com a musicalidade da língua, com os tipos das diversas personagens caracterizados pelas suas vozes, com a sátira social presente na línguaafiada.

Ao descrever a personagem *Petrushka* no século XIX na Rússia, Kelly ressalta a importância do riso, identificando neste um elemento central gerador de procedimentos artísticos. Diz ela:

O caráter de *Petrushka* não seguia qualquer princípio de coerência ou unidade psicológica: ele era um choramingão covarde num minuto, um assassino audacioso no próximo, desde que ele fizesse as pessoas rirem. De modo que para responder a questão, ‘O que é *Petrushka*?’, é

necessário se estabelecer como ele fazia isto. (KELLY, 1990, p. 81, trad. minha)⁷⁶.

Os recursos que possam gerar o riso permeiam todo o espetáculo, inclusive a voz. O riso provocado por *Petrushka* é centrado numa imagem grotesca do corpo, como no riso carnavalesco descrito por Bakhtin, no qual o riso está associado ao material ‘baixo’ e corpóreo (BAKHTIN, 1979). Kelly assinala: “como o humor carnavalesco, o humor de *Petrushka* é centrado no corpo; e a imagem dada do corpo não segue os padrões de perfeição clássica, e sim do grotesco.” (KELLY, 1990, p. 93, trad. minha)⁷⁷.

O corpo grotesco carnavalesco é centrado na barriga e nos órgãos sexuais, sendo seguidos pela boca. São lugares de contato com o mundo, relativos à matéria que entra e sai dos corpos. A voz também é matéria expelida pelo corpo que pode ser grotesca. Arrotos, sons de puns, falas obscenas, piada ferinas, a materialidade do corpo faz-se presente na voz. Não é o som da lingueta, um som desagradável, sem qualquer sutileza, e que provoca o humor? Kelly o aponta como elemento grotesco corpóreo provocador do riso:

A lingueta também é melhor examinada como colaboradora do humor carnavalesco do texto [na encarnação de *Petrushka* do século XIX]. Há uma contradição carnavalesca exagerada entre a agressão falocrática com a qual *Petrushka* se comporta, e o guincho de uma voz como a de um eunuco que sai da sua boca. (KELLY, 1990, p. 106, trad. minha)⁷⁸.

Se por um lado a lingueta presentifica o corpo grotesco, por outro lado ela é o ponto de entrada, que estabelece um universo

⁷⁶ *Petrushka*'s character observed no principles of psychological coherence or unity: he was a cowardly sniveler one minute, an audacious murderer the next, just so long as he made people laugh. So to answer the question, ‘What is *Petrushka*?’ One must also establish how he did this.

⁷⁷ Like carnival humour, the humour of *Petrushka* is centred on the body; and the image of the body given is not classically smooth and perfect, but grotesque.

⁷⁸ The squeaker too, is best seen as a contribution to the carnival humour of the text [in *Petrushka*'s nineteenth-century incarnation]. There is an exaggerated carnival contradiction between the phallogocentric aggression with which *Petrushka* behaves, and the squeaky eunuch-like voice which comes out of his mouth.

dialógico de prazer com o espectador. O som da lingueta é o primeiro elemento de contato com o espectador, atraindo-o e convidando-o a participar do espetáculo, instaurando o riso na sua primeira aparição. Alexandre Benois, um espectador dos shows de feira de *Petrushka* na Rússia, relata o prazer da sua experiência:

Petrushka, o Guinhol russo, não menos que Arlequim, era meu amigo desde a minha tenra infância. Quando eu ouvia o guincho gutural e emocionante do homem Petrushka errante: ‘Petrushka está aqui! Senhoras e senhores! Venham para cá, assistir ao show de Petrushka!’ minha impaciência para ver este espetáculo fascinante me deixava quase que apoplético. (BENOIS, apud KELLY, 1990, p. 56, trad. minha)⁷⁹.

O elemento do riso e a instauração de uma sensação de prazer promovem uma relação dialógica. Instaura-se um universo de jogo, de brincadeira, elemento que também é central nas tradições de teatro de boneco brasileiras, todas elas também denominadas por ‘a brincadeira’. Kelly mostra que esse humor físico presente em *Petrushka* encontra-se em diversas tradições de teatro de bonecos em eras e localizações distintas (KELLY, 1990, p. 131).

A voz como expressão imprescindível para ‘a brincadeira’ é elemento dialógico entre o brincante e o boneco, entre o brincante e o espectador, entre a poesia do brincante e a musicalidade da sua língua, entre a capacidade de improviso do brincante e as estruturas vocais da tradição.

O “poetar” com a voz é a arte de improvisar falando, cantando em verso e em prosa, brincando com a língua dentro da tradição e quebrando-a com a criatividade do ‘invençionismo’, como disse Mestre Luiz da Serra falando da sua brincadeira: “só pode brincar mamulengo se for poeta. Se não for poeta não pode brincar.” (SERRA, apud SANTOS, 1979, p. 86). Esse ‘poetar’ na arte de Mestre Luiz da Serra

⁷⁹ Petrushka, the Russian Guignol, no less than Harlequin, was my friend from my very childhood. When I heard the thrilling, the guttural shriek of a wandering Petrushka man: ‘Petrushka is here! Ladies and gents, come down below, watch the Petrushka show!’ my impatience to see this fascinating spectacle made me nearly apoplctic.

define um princípio fundamental dialógico: a capacidade de improvisar e jogar com o público, provocando o riso. Como descreve Brochado (2005, p. 320), é a habilidade de operar poeticamente o repertório linguístico e social no qual a tradição se insere.

A voz presentifica-se como matéria corpórea no Mamulengo, mas também é imprescindível como produtora de sentido, como apontam Brochado e Ribeiro. Todavia, é um sentido que quase nunca é linearmente lógico. O sentido muitas vezes acontece na contramão da lógica através do ritmo, das figuras de linguagem e da musicalidade textual:

A linguagem empregada no Mamulengo está estreitamente vinculada às práticas linguísticas de seus receptores. Ao lado das formas versejadas, as falas dos bonecos e as músicas (baianos) cantadas revelam um vivo e desenfreado nonsense. Elas combinam crítica social com referências escatológicas abusivas e obscenidades, que são expressas por meio de trocadilhos e de diálogos não lineares, com duplos sentidos ou incongruentes. (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 89).

Na voz do bonequeiro está impressa a musicalidade da língua, com os seus ritmos e sua história transformada em poesia. Essa voz invoca uma presença dialógica por um “poetar” com a voz, e propiciando uma arte de produzir vozes. A arte de produzir vozes é realizada pelo bonequeiro pela operação de moldar a voz, variando o timbre, a altura, o ritmo, a intensidade vocal e criando impedimentos sonoros na cavidade bucal.

Em diversas tradições orais no mundo, remarca Zumthor (1984, p. 198, trad. minha), “a voz do poeta é trabalhada como uma matéria; e a essa é imposto um ‘modo’ convencional (muitas vezes nasal ou agudíssimo) fortemente valorizado: isso vale tanto para os *imbongi* zulú como para os *griots* de Mali (cujo código contempla oito modos vocais).”⁸⁰

⁸⁰ “La voce del poeta è lavorata come una materia; ad essa viene imposto un ‘modo’ convenzionale (spesso nasale o sopracuto) fortemente valorizzato: questo vale per gli *imbongi* zulú come per i griot del Mali (il cui codice contempla otto modi vocali).

Na tradição de Mamulengo, a habilidade de fazer diversas vozes é um elemento recorrente da tradição. Ribeiro relata que o Mestre Luis do Babau teria dito a ela que era capaz de fazer 56 vozes diferente (RIBEIRO, 2010, p. 99). Mas as habilidades variam de acordo com os artistas, que com elas desenvolvem determinada poética. Para Ribeiro, o aspecto marcante vocal de Mestre Zé de Vina está na sua potência, na sua extensão e intensidade do uso da voz, mais do que na habilidade de fazer vozes, e é por isso que ele é chamado de Zé do Rojão (RIBEIRO, 2010, p. 99).

A voz no Mamulengo é dialógica no jogo do improviso com o seu público, no jogo linguístico poético, que mantém e transforma a língua mãe, preservada mnemonicamente pelas estruturas formulaicas da língua em constante processo de re-criação.

O ‘poetar’ de Mestre Luiz da Serra está na capacidade de criar dentro de estruturas poéticas antigas, um procedimento recorrente nas tradições orais poéticas. Na tradição do *Petrushka*, Kelly descreve que o bonequeiro improvisava usando cada vez “possivelmente uma mistura de diferentes formulas rimadas, e quanto mais talentoso fosse o bonequeiro, mais formulas estariam presente [no seu improviso].” (KELLY, 1990, p. 70, trad. minha)⁸¹.

O improviso nesse ‘poetar’, só é possível devido às estruturas de *formulae* presentes na tradição. Zumthor (1984, p. 172) remarca que, segundo os etnólogos, a poesia oral é marcada pela presença de *formulae* como um elemento recorrente e constante. Por *formulae* entendem-se estruturas textuais de repetição ou de paralelismo inicialmente definida por Milman Parry e Lord. Embora esses procedimentos não sejam exclusivos da poesia oral, e muitas vezes sejam encontrados na linguagem poética de tradição escrita, “isto não invalida a forte ligação, e sem dúvida alguma funcional, que une esses procedimentos ao exercício da voz.” (ZUMTHOR, 1984, p. 172)⁸².

O que é reforçado na presença da *formulae* é que estas se desenvolvem a partir das estruturas linguísticas da fala oral. Cada língua desenvolve estruturas linguísticas que são pertinentes a ela, desenvolvidas e transformadas pelo seu aspecto dialógico vivo. Todavia, existe um elemento que é comum às línguas, e esse é o aspecto

⁸¹ “There might be a mixture of different rhyming formulae, and the more talented a puppeteer was, the more *formulae* there would be.”

⁸² “Ciò non toglie che un rapporto stretto, e senza alcun dubbio funzionale, leghi questi procedimenti all’ esercizio della voce.”

repetitivo rítmico. Toda língua falada se situa, mais ou menos intensamente, numa estrutura repetitiva rítmica. Segundo Zumthor, “num nível profundo, no qual as propriedades da palavra viva são formadas (em oposição à escritura), toda narração se configura espontaneamente como repetitiva.” (ZUMTHOR, 1984, p. 172)⁸³. E segue ele

O ritmo produzido pelas recorrências investe todos os níveis da linguagem: a oralidade não privilegia exclusivamente os ecos sonoros. Desse modo temos repetições de estrofes, de frases ou de versos inteiros, de grupos prosódicos ou sintagmáticos, de construções, de formas gramaticais, de palavras, de fonemas, mas também de efeitos de sentido: o discurso usa todos os meios à disposição. (ZUMTHOR, 1984, p. 172, trad. minha)⁸⁴.

A língua do ‘poeta’ cantador carrega consigo um ritmo que gera convenções de recorrências permeando toda a sua língua na sua forma falada e intensificada na forma do canto. O ‘poeta’ só é ‘poeta’ se ele domina a sua língua, sendo capaz de desconstruí-la e reconstruí-la. O jogo também se dá no diálogo com o espectador com as suas condições sociais. Mas se tal aspecto é presente de modo recorrente nas tradições poéticas orais, o mesmo não se pode dizer do riso. Porque este está presente somente em determinadas formas artísticas de tradição popular.

O riso, procurado pelas tradições de teatro de bonecos popular acima descritas, é buscado através da manipulação desses elementos linguísticos conhecidos do ‘poeta’. A voz é explorada em todas as suas possibilidades materiais e linguísticas criando presença dialógica na via do humor.

⁸³ “Al livello profondo in cui si formano le proprietà della parola viva (in opposizione alla scrittura), è ogni narrazione che, spontaneamente, si configura come ripetitiva.”

⁸⁴ Il ritmo prodotto dalla ricorrenza investe tutti i livelli del linguaggio: l’oralità non privilegia esclusivamente gli echi sonori. Abbiamo così ripetizioni di strofi, di frasi o di interi versi, di gruppi prosodici o sintagmatici, di costruzioni, di forme grammaticali, di parole, di fonemi, ma anche di effetti di senso: il discorso usa tutti i mezzi a disposizione.

Esse ‘modo’ de existir da voz em tais tradições orais se distingue completamente do ‘modo’ de existir da voz nas encenações de Obraztsov e outros artistas que buscaram uma voz que fosse pertinente às suas inquietações artísticas.

2.2.3.7 A voz subserviente ou a voz contrapontística?

O sueco Michael Meschke, que começa a trabalhar com teatro de bonecos em torno dos anos de 1950, afirma que a voz é dispensável para o teatro de animação. Os únicos elementos essenciais à representação são o bonequeiro, o boneco e o espectador. Para o autor, “o diretor não é indispensável, nem tampouco a luz, a voz, a música, os efeitos sonoros, o cenário, os acessórios... nem sequer o é o edifício do teatro” (MESCHKE, 1988, 33, trad. minha)⁸⁵.

A concepção da voz em Meschke foi influenciada por Étienne Decroux (1898–1991), de quem foi aluno junto com Marcel Marceau (1923–2007). Para Meschke, o movimento é o elemento central na animação do boneco. E a voz, quando presente, segue o movimento. Ele afirma: na escola de teatro se aprende que “o pensamento cria o gesto que cria a palavra” (MESCHKE, 1988, p. 49, trad. minha)⁸⁶.

Embora aparentemente relegando a voz a um segundo plano na sua concepção cênica, as reflexões de Meschke trazem considerações relevantes a respeito do uso da voz no teatro de animação.

Ecoando ideias encontradas também em outros autores como Jarry (1996) e Jurkowski (2008), Meschke aponta a necessidade de uma estilização vocal que acompanhe a estilização do boneco. Recomendando que se evite qualquer abordagem naturalista da voz, aponta que são necessárias:

Diferentes formas de estilização da voz para adaptá-la à conduta do boneco, coisa pouco frequente em uma cultura teatral na qual impera o naturalismo. Um boneco que já em si mesmo é ‘estilo’, quer dizer, que se separa da natureza, não pertence a ela, não pode ter uma voz naturalista

⁸⁵ El director no es indispensable, ni tampoco la luz, la voz, la música, los efectos sonoros, el decorado, los accesorios...ni el edificio del teatro siquiera.

⁸⁶ “El pensamiento crea el gesto que crea la palabra.”

sem que haja discrepância. (MESCHKE, 1988, p. 36-37, trad. minha)⁸⁷.

Dois são os elementos que interessam nessa citação. Por um lado, a sugestão de que se devem buscar diferentes formas de se estilizar a voz, o que reforça a ideia da multiplicidade de vozes que frequentemente se encontra no teatro tradicional de bonecos. E, por outro lado, a afirmação de uma linguagem essencialmente não naturalista, não comportando portanto o uso da voz de um modo naturalista.

Estilizar a voz não significa caricaturar, e Meschke enfatiza que este é um dos problemas que ocorrem frequentemente no teatro de animação.

A voz ‘caracteriza’; o ator, valendo-se de posições e tonalidades, confere ao papel a voz que lhe corresponde.

Mas o teatro de títeres cai às vezes em uma caracterização tão carregada que se converte em caricatura.

Usar uma técnica especial para falar no teatro de títeres **não** significa obrigatoriamente que, quando se trata de animais ou de crianças, as vozes tenham que ser ‘menores’ ou ruidosas como o chilrear de pássaros. Este tipo de estilização inunda o teatro de títeres em todo o mundo como se fosse obrigatório. Desgraçadamente não poucas vezes se converte em um modelo a seguir para quem busca o distintivo, o peculiar do teatro de títeres. Como podem as crianças suportar tantos gemidos infantiloides nos títeres?

Suspeito que o fenômeno não tem somente motivos idiomáticos, e sim, que esteja relacionado com a ideia de que as crianças sejam menos capazes de compreender um discurso adulto e claro. Ou, quem sabe, com a convicção de que o

⁸⁷ A eso hay que añadir la necesidad de diferentes formas de estilización de la voz para adaptarlo a la conducta del títere, cosa poco frecuente en una cultura teatral en la que impera el naturalismo. Un títere que ya en sí mismo es ‘estilo’, es decir, que se separa de la naturaleza, no pertenece a ella, no puede tener una voz naturalista sin que haya discrepancia.

teatro de títeres **tenha** que ser infantilóide, pueril (MESCHKE, 1988, p. 50, trad. minha)⁸⁸.

Meschke adverte para um problema crucial no teatro de animação que diz respeito ao tratamento vocal. O problema das vozes infantilóides é realmente abundante no teatro de animação, e o diretor sueco indica-o como sendo uma exageração da estilização. Conseguir entender os limites e como desenvolver vozes variadas e estilizadas sem cair na caricatura é certamente um desafio. Desafio este que o teatro de animação no Brasil ainda enfrenta nos dias de hoje, ignorando a renovação que ocorreu no teatro para crianças brasileiro nos anos de 1970 com o aparecimento de grupos teatrais como o *Teatro Vento Forte*, de Ilo Krugli, e o grupo *Navegando*, de Lúcia Coelho. Meschke sugere que direcionar com precisão a voz e falar com clareza já são elementos de estilização (MESCHKE, 1988, p. 50), porque é necessário reduzir uma série de elementos quotidianos da voz como o pigarro, uma respiração irregular e outros elementos que não sejam adequados ao espetáculo.

Além de levantar a questão da necessidade de estilização, e negando o uso de caricaturas, Meschke também menciona que o boneco não permite imprecisões com a voz porque os menores problemas ficam evidentes. Comparando o uso da voz do ator com o uso da voz com o títere, ele diz que “os atores podem valer-se da mímica e de muitas outras coisas na hora de esclarecer uma dicção pouco distinta. O boneco,

⁸⁸ La voz ‘caracteriza’; el actor, valiéndose de posiciones y tonalidades confiere al rol la voz que le corresponde.

Pero el teatro de títeres cae a veces en una caracterización tan acusada que se convierte en caricaturización.

El usar una técnica de hablar especial en el teatro de títeres **no** significa obligatoriamente que, en cuanto se trate de animales o de niños, las voces sean voces ‘disminuidas’ o vocingleras como piar de pájaros. Este tipo de estilización anega el teatro de títeres en todo el mundo como si fuera algo obligatorio. Desgraciadamente no pocas veces se convierte en un modelo a seguir para quienes buscan lo distintivo, lo peculiar del teatro de títeres. ¿Cómo pueden soportar los niños tanto gemido infantilóide en los títeres?

Sospecho que el fenómeno no tiene solamente motivos idiomáticos sino que está relacionado con la idea de que los niños son menos capaces de comprender un discurso adulto y claro. O, quizá, con la convicción de que el teatro de títeres **tiene** que ser infantilóide, pueril.

que não interpreta o texto, revela defeitos como gaguejar, balbuciar, respiração equivocada.” (MESCHKE, 1988, p. 50, trad. minha)⁸⁹.

Ao pensar a relação entre movimento e texto, a ideia de contraponto lhe parece ser a mais interessante. Fazer um texto com uma figura imóvel no teatro de bonecos para ele não faz sentido, e subordinar o movimento ao texto torna a encenação ilustrativa e superficial. Mas do trabalho independente contrapontístico entre voz e movimento, como, por exemplo, explorando velocidades diferentes, pode resultar um trabalho pluridimensional e sintético. Cada forma artística, com a sua força e expressão, é explorada de um modo independente, mas trabalha em relação às outras poéticas dentro da cena, criando um jogo dialético e poético de expressões artísticas de tese e antítese do qual pode resultar um teatro de síntese pluridimensional. (MESCHKE, 1988, p. 37, 50).

Sem subordinar a voz ao movimento, a emissão vocal passa a ser trabalhada através de um procedimento contrapontístico que explora a riqueza das possibilidades sonoras. Inspirado no teatro de bonecos tradicional japonês *Bunraku*, Meschke encena *Antígona*, explorando a ideia contrapontística da voz em relação às outras formas artísticas presentes na encenação. Ao relatar sobre o trabalho vocal que realizou com os atores, ele relembra:

Quando tratei de transpor as experiências do teatro *Bunraku* japonês ao drama europeu de ‘Antígona’, impus aos atores uma disciplina nova para eles. Três atores presentes no cenário tinham que produzir todas as vozes do drama com a maior intensidade, mas sem ‘atuar’. Apesar das enormes explosões e intensas exposições do grandioso texto de Sófocles, eu não lhes permitia mover-se, igual aos cantores japoneses de *jōruri*. Deviam apenas levantar os olhos do texto, e muito menos ‘aparecer’ ou ‘mostra-se’ como indivíduos. Tinham que existir unicamente como vozes, o que lhes parecia muito difícil. (MESCHKE, 1988, p.37, trad. minha)⁹⁰.

⁸⁹ Los actores pueden valerse de la mímica y de otras muchas cosas a la hora de aclarar una dicción poco distinta. El títere, que no interpreta el texto, descubre defectos como tartajeo, ceceo, respiración equivocada.

⁹⁰ Cuando traté de trasponer las experiencias del teatro *bunraku* japonés al drama europeo de ‘Antígona’, se les impuso a los actores una disciplina nueva para ellos. Tres actores presentes en el escenario tenían que producir todas las

Para quem descreve a voz como subserviente ao movimento, Meschke, todavia, caminha em uma direção completamente contrária na sua exploração contrapontística das formas artísticas, em que a voz, longe de ser subserviente, é in(ter)dependente. É justamente o teatro de bonecos tradicional japonês *Bunraku* que inspira Roland Barthes a escrever um artigo sobre a independência das expressões artísticas, na qual à voz é dada toda a sua potência.

Ele distingue questões pertinentes ao uso da voz no teatro de animação: diferenciação entre gesto do boneco e gesto do bonequeiro, independência de ações entre voz e movimento. Ao analisar o *Bunraku*, Barthes singulariza três agentes que cumprem três gestos independentes nessa arte – o boneco, o bonequeiro e o narrador/cantor. Em primeiro lugar, ele distingue o gesto emotivo efetuado do boneco, do gesto transitivo efetivo do manipular o boneco, do gesto vocal exacerbado. Em segundo lugar, ele remarca que essas três linguagens cênicas do boneco, do bonequeiro e do cantor seguem paralelas e independentes. Terceiro, ele observa que a voz e o gesto exacerbam a sua ruptura entre sonoridade e silêncio. A voz como matéria, presente e exagerada, contrapõem-se ao gesto (do boneco) e às ações (do bonequeiro) silenciosos, criando um tecido artístico complexo e plural, que proporciona uma experiência arrebatadora:

[O] *Bunraku* pratica três escritas separadas que são dadas à leitura simultaneamente em três áreas do espetáculo: a marionete, o manipulador, o vociferador; o gesto efetuado, o gesto efetivo e o gesto vocal. [...] *Bunraku* tem uma concepção limitada da voz; sem suprimi-la, ele designa a ela uma função claramente definida, mas essencialmente trivial. A voz do narrador reúne uma declamação extravagante, tremor, tons femininos estridentes, entonações quebradas, lágrimas, paroxismos de raiva e lamentações, cheios de súplica e estupefação, *pathos* indecente, todo o caldeirão de emoções preparadas

voces del drama con la mayor intensidad pero sin ‘actuar’. Pese a las enormes explosiones e intensas versiones del gran texto de Sófocles, no les estaba permitido moverse, al igual que los cantantes japoneses de *jururi*. Apenas debían levantar los ojos del texto, aún menos ‘aparecer’ o ‘mostrarse’ como individuos. Tenían que existir únicamente como voces lo que les parecía muy difícil.

abertamente neste nível visceral, do corpo interno do qual a laringe é o músculo mediador. [...] (A) voz [...] expelida do corpo que permanece imóvel, montada no triângulo do figurino, ligada a um livro que a guia [...] a voz sem ser eliminada (o que seria um modo de censurá-la, que é, uma indicação da sua importância) é deixada de lado (teatralmente os narradores ocupam um estrado lateral). Bunraku dá à voz um equivalente, ou melhor um oposto correspondente àquele do gesto. O gesto aqui é duplo: o gesto emotivo com os bonecos (as pessoas choram com o suicídio da boneca-amante); a ação transitiva com os manipuladores. [...] Bunraku (esta é a sua definição) separa o ato do gesto: exhibe o gesto, permite o ato de ser visto; ele expõe de uma vez só a arte e o trabalho, mantendo em cada um a sua própria escrita. A voz (e aqui portanto não há risco em deixá-la correr às gamas dos excessos) é envolta em um imenso volume de silêncio no qual os outros traços, outras escritas, estão inscritas com tanto requinte. (BARTHES, 1990, p. 175-176, trad. minha)⁹¹.

⁹¹ Bunraku practices three separate writings which are given for reading simultaneously in three areas of the spectacle: the marionette, the manipulator, the vociferator; the effected gesture, the effective gesture, the vocal gesture. [...] Bunraku has a *limited* conception of the voice; not suppressing it, it assigns it a clearly defined function that is essentially trivial. The narrator's voice gathers together extravagant declamation, tremulous quiver, shrill feminine tones, broken intonations, tears, paroxysms of anger and lamentation, supplication and astonishment, indecent pathos, the whole concoction of emotion openly prepared at the level of this visceral, inner body of which the larynx is the mediating muscle. [...] (T)he voice [...] expelled from a body that remains motionless, mounted in the triangle of the costume, linked to the book which guides it [...] the voice, without being eliminated (which would be a way of censoring it, that is, of indicating its importance) is set aside (theatrically, the narrators occupy a lateral dais). Bunraku gives the voice a counterbalance, or better a countermarch, that of gesture. Gesture here is twofold: emotive gesture with the marionette (people cry at the suicide of the doll-lover); transitive action with the manipulators. [...] Bunraku (this is its definition) separates the act from the gesture: it exhibits the gesture, it allows the act to be seen; it exposes at once the art and the work, keeping for each its own particular writing. The voice (and there is then no risk in letting it run the gamut of its excesses) is folded into an

A visão de Barthes de que a voz funciona como *pathos* enquanto o gesto duplo de manipulador e boneco funciona como distanciamento é questionável. A arte do *jôruri* é extremamente complexa entre canto e fala (MALM, 1982; GIROUX; SUZUKI, 1991). E está longe de operar somente a nível de *pathos*, como sugere Barthes; ela também expõe o ato de vocalizar, que é visível em diversos elementos, como, por exemplo, a presença impassível do cantor sentado que lê uma partitura enquanto a interpreta.

Embora discordando desse aspecto da leitura vocal que Barthes faz do *Bunraku*, destaco que ele levanta a questão da autonomia das linguagens, ou melhor, a sua in(ter)dependência, que é um ponto de grande significação para a voz no Teatro de Animação. A voz aqui não é figurativa, centrada exclusivamente na emissão da semântica de um texto, mas é matéria, corpórea, dessemantizada e plurissemantizada. Essa in(ter)dependência se apresenta no que ele vê como tensão contrapontística entre exagero e contenção; a voz que explode em *pathos* e o movimento em silêncio. Há um outro elemento na sua análise que é chave para o paradigma do ator-animador de teatro de animação, que é a exposição do trabalho da ação.

Embora Barthes perceba a exposição do fazer só no gesto do ator-manipulador e do boneco, ou seja, o fazer do ator-manipulador é visto separadamente do gesto do boneco, o mesmo poderia se dizer da voz, porque a voz é, e a voz narra no *jôruri*. Se, por um lado, a voz no *jôruri* é *pathos* na sua vociferação, como sugere Barthes, por outro lado ela também expõe o seu ato, que pode ser verificado em diversos aspectos. Em primeiro lugar, está o modo pelo qual o narrador/cantor se apresenta, sentando-se à vista do público e assumindo uma atitude impassível com uma partitura diante de si, expondo a própria ação de narrar/cantar. Em segundo lugar está a estrutura do narrar/cantar do *jôruri* que se desloca entre o canto e a fala, entre a primeira e a terceira pessoa, vivendo ou descrevendo a ação. Esses aspectos da voz sugerem um expor transitivo do ato de narrar/cantar possivelmente equivalente ao que Barthes aponta no gesto.

A complexidade da estrutura vocal do *jôruri* é descrita por Sakae Giroux e Tae Suzuki (1991), p. 74) e por William Malm (1982). Girou e Suzuki (1991, p. 74) assinalam que, no *Bunraku*, o *jôruri* também é conhecido como *gidayû-bushi*, ‘narrativa cantada’. Esta

immense volume of silence in which other traits, other writings, are inscribed with so much finesse.

consiste de três elementos entremeados entre o canto e a fala: narração descritiva na terceira pessoa, diálogos entre as personagens na primeira pessoa e modulação nas finalizações das frases. Já o pesquisador Malm (1982, p. 63), que realiza um estudo musical do *jôruri*, percebe uma trama musical de quatro componentes: instrumental (onde só o *shamisen* toca sem acompanhamento da voz), declamatório (voz falada), lírico (voz cantada) e *parlando* (voz falada com alturas e ritmos musicais definidos)⁹². Os três autores indicam uma poética vocal complexa que vai muito além do *pathos* observado por Barthes na sua experiência de *Bunraku*.

A estética do teatro de bonecos tradicional japonês *Bunraku* teve grande influência na cena contemporânea do século XX, como se pode ver na poética de espetáculos como *Antígone* (1993) de Meschke, *Tambours sur la digue* (1999) de Ariane Mnouchkine, *Madame Butterfly* (2005) de Anthony Minghella, contribuindo para os experimentos realizados na cena nas suas diversas expressões. Um elemento que muito contribuiu para a cena contemporânea é a manipulação à vista do público. É interessante que Meschke, embora na sua definição de teatro de bonecos considere a voz como imprescindível, tenha dado à voz um tratamento de pesquisa de linguagem in(ter)dependente da cena. E aqui o texto de Barthes⁹³ sobre *Bunraku* e a

⁹² *Shamisen* é o nome japonês dado ao instrumento de cordas que acompanha a narrativa do *jôruri* no espetáculo de *Bunraku* (GIROUX; SUZUKI, 1991, p. 43).

⁹³ Embora Barthes ressalte o importantíssimo elemento da autonomia da voz como linguagem, ele se equivoca em dois pontos: primeiro no fato de interpretar a voz somente como *pathos*. No *Bunraku*, ela é *pathos*, mas também opera o seu gesto, criando distância do gesto emotivo da voz, expondo um fazer. O segundo ponto é a comparação negativa que ele faz do *Bunraku* com o teatro de bonecos tradicional Punch, desvalorizando a tradição europeia. Ele considera Punch como um representante da tradição ocidental que está em processo de deterioração. O boneco, segundo ele, é uma simulação caricaturada, um sub-produto da fantasia que não vive inteiramente, sendo um fragmento de movimento que não expõe o fazer, escondendo-o, numa pretensão equivocada de animar o inanimado. O argumento aqui é complexo e questionável. Barthes generaliza a sua abordagem do boneco ocidental, como se todas as tradições de teatro de bonecos de luva fossem iguais e atemporais. Para ele, Punch representa a totalidade do teatro de bonecos ocidental em 1968, que é a data do seu texto (BARTHES, 1990, p. 171-172).

Essa dissertação não tem como finalidade fazer uma análise detalhada dessa sua crítica ao boneco ocidental, mas é importante que fique claro a minha

pesquisa de Meschke⁹⁴ se entrelaçam ao reconhecer a importância de se tratar a voz como linguagem autônoma e não só de apoio à cena.

2.3 FIO(S) DE ARIADNE

Ao apresentar este panorama sobre diferentes visões e propostas de uso da voz no Teatro de Animação, dois eixos são recorrentes no que diz respeito ao tratamento da voz: a artificialidade e a síntese.

Primeiro fio: *o artifício*. No teatro de animação o artifício vocal está relacionado ao inventar com os sons da voz, com as línguas, com instrumentos. E ao pensar a voz no teatro de animação em relação ao artifício surgiram algumas perguntas: *Que procedimentos de artifício e habilidades são desenvolvidos? E dentro de qual contexto? Como esses procedimentos produzem presença e sentido?*

Segundo fio: *a síntese*. Em relação à síntese vocal, redução no uso da voz, convenção vocal, surgiram outras perguntas: *tendo presente que vários pesquisadores discorrem sobre uma síntese formal e gestual, o que seria o seu equivalente vocal? Quando, como e onde há um trabalho de síntese vocal? Quais são as relações que se estabelecem entre os três modos de síntese: formal, gestual e vocal?*

Os próximos dois capítulos são dedicados a esses elementos da voz no teatro de animação, dois fios do labirinto.

discordância no que diz respeito à sua interpretação generalizada e pouco aprofundada do boneco tradicional ocidental.

⁹⁴ No Bunraku ocorre o oposto proposto por Meschke na relação entre movimento e voz. Para este último, a voz vem depois do movimento, enquanto no Bunraku a voz precede o movimento. O narrador descreve a ação do boneco e, em seguida, o bonequeiro faz a ação com o boneco relativa ao que foi narrado (GIROUX; SUZUKI, 1991, p. 73).

3 ARTIFICIALIDADE E VOZ

Quanto mais nos concentramos naquilo que existe escondido dentro de nós mesmos, no excesso, no desnudamento, na auto-penetração, mais rígida se torna a disciplina exterior, isto é, a artificialidade, o ideograma, o signo: nisso se apoia todo o princípio da expressividade.

Jerzy Grotowski

O conceito de *artificialidade* é central para o teatro de animação e é elaborado por diversos autores, como Jurkowski (2008), Eruli (1995, 2008) e Speaight (1998). O termo está relacionado à forma e ao movimento, e à necessidade de equalizar a voz humana a esses dois elementos constituintes do boneco-objeto. O que resulta na utilização de diversos procedimentos da voz, tanto nas suas características quanto no seu texto, comensuráveis à forma e ao movimento do boneco-objeto.

Embora o termo *artificialidade* não faça parte dos verbetes do dicionário de Pavis (2008), o autor o menciona nos verbetes *convenção* e *procedimento*. No verbete *convenção*, ele diz que “as formas tipificadas (óperas, pantomima, farsa) assemelham-se a maravilhosas *construções artificiais* nas quais tudo tem sentido preciso.” (PAVIS, 2008, p. 72, grifo meu). No verbete *procedimento*, destaca que os formalistas russos deram muita importância à ideia de procedimento artístico, e o define como “uma técnica de encenação, de jogo cênico ou de escritura dramática da qual o artista se serve para elaborar o objeto estético e que conserva, na percepção que temos dele, seu *caráter artificial e construído*.” (PAVIS, 2008, p. 306, grifo meu).

Grotowski (1970) deu muita importância à ideia de artificialidade na primeira fase da sua pesquisa teatral e Barba também usou com frequência o termo no seu vocabulário teatral. Num dos textos de seu livro *Em busca de um teatro pobre*, ele concebe o trabalho do ator a partir de um processo de elaborações artificiais que permitem a este esculpir a si mesmo com sons e gestos, tal qual um escultor (GROTOWSKI, 1970, p. 47-48). O ator se torna escultor e matéria esculpida usando procedimentos artificiais como ferramentas para seu trabalho. Barba conecta a artificialidade do movimento e da fala do ator à sua capacidade de criar uma presença viva em cena. O ator cria vida em cena no processo de edificar regras artificiais (e incorporá-las) e ser

capaz de transgredi-las. Ao trazer exemplos do teatro tradicional japonês e indiano, ele aponta que, “quando um ator aprende como uma segunda natureza este modo artificial de mover-se, ele parece estar recortado fora do espaço e do tempo cotidianos e aparece vivo: isto é, decidido.” (BARBA, 1985, p. 164)⁹⁵.

A ideia de uma voz artificial distinta da voz cotidiana, que usa artifícios vocais e textuais na sua composição, é central neste capítulo. Diversos estudiosos do teatro de animação ressaltam a artificialidade como um conceito chave nas suas pesquisas. E é a partir do conceito desses autores que este capítulo foi elaborado, detendo-se sobre os procedimentos vocais que passam por um processo de construção que desenvolve procedimentos de artifício.

O dicionário Houaiss define a palavra “artifício” como “processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico.”⁹⁶ Tanto Jurkowski quanto Eruli e Speaight falam de uma voz artificial, já Meschke se refere a uma voz estilizada ou caracterizada e os irmãos Cerda a uma voz farsesca. Os termos aqui apresentados pelos pesquisadores como convenção, estilização, caracterização, deformação, simulacro, tipificação e máscara vocal são afins à ideia de artificialidade, visto que todos envolvem um processo de artifício.

Parece ser unânime, nesses autores, que a busca de procedimentos que alteram a voz no Teatro de Animação surge a partir dessa fenda entre voz humana e boneco-objeto. A voz humana é elemento característico da identidade do ser humano, e a diferença de forma e tamanho entre o boneco-objeto e o ser humano é chave para o desenvolvimento de artifícios vocais que alteram ou deformam a sonoridade da voz cotidiana falada.

O que seria uma deformidade, alteração ou artificialidade da voz falada cotidiana? A sonoridade da voz cotidiana falada é caracterizada por uma série de elementos que a faz reconhecível como tal. O registro é normalmente médio, com um timbre dentro do registro sonoro da língua que está sendo falada. Há línguas que são mais nasais; outras mais guturais, cada uma carregando consigo o seu repertório de

⁹⁵ Quando un attore há appreso, come una seconda natura, questo modo artificiale di muoversi, appare tagliato fuori dallo spazio-tempo quotidiani e appare vivo: è, cioè, deciso.

⁹⁶ Consulta eletrônica do verbete *artifício*. Encontra-se entre as referências em HOUAISS.

sons, e a sua musicalidade prosódica⁹⁷. Os procedimentos de artifício aqui descritos, dentro do Teatro de Animação, são processos de alteração voluntária da voz por parte do artista, que se verificam tanto nos aspectos das características vocais da formação do som, isto é, o timbre, volume e registro, assim como no texto que é produzido, que é o que está sendo dito.

É importante notar que a noção de voz neste trabalho reforça a ideia de que forma é conteúdo e conteúdo é forma⁹⁸. As características vocais dos sons produzidos em *performance* estão diretamente relacionadas ao conteúdo elocucionado. E é por isso que quando falo de voz me refiro tanto ao *como* quanto ao *o quê* é falado.

Neste capítulo me apoio teoricamente num conceito fundamental desenvolvido pela sociolinguística, o conceito de *chave* (molde) desenvolvido por Bauman (1978). Bauman elabora o conceito de *chave de performance* a partir do conceito de *moldura* de performance desenvolvido por Goffman (1986), o qual diz que toda situação de interação pode ser analisada por uma *moldura* que formaliza e estrutura as relações sociais e linguísticas. Bauman desenvolve ulteriormente esse conceito de *moldura de performance* de Goffman, apontando que toda *moldura de performance* precisa de certas *chaves de performance*, que são convenções de metacomunicação linguística desenvolvidas culturalmente. Ele diz que:

Cada comunidade de fala faz uso de um conjunto estruturado de distintos meios de comunicação disponíveis entre os seus recursos em termos culturalmente convencionalizados e específicos

⁹⁷ É interessante notar como as interjeições variam de uma língua para outra. No Brasil, para concordar com um argumento usamos muito a interjeição *ahaam* meio arrastada no final. Surpreendi-me quando estive na Dinamarca e descobri que o seu equivalente era um *ha ha* aspirado bem curto. Parecia-me que o vento dinamarquês havia sido incorporado à língua. Outro exemplo divertido são as onomatopeias que usamos para representar o latido dos cachorros, estas mudam conforme a língua: *au, au* em português, *bow, bow* em híndi, *woof, woof* em inglês, *wang, wang* em mandarim chinês, *kong, kong* em balinês. A lista é longa e variadíssima. Será que representamos diferentemente porque o nosso ouvido está condicionado à nossa capacidade fonética que varia de acordo com a língua?!

⁹⁸ Susan Sontag escreveu um excelente artigo, no qual ela problematiza a separação entre forma e conteúdo num estudo sobre arte e aponta que a distinção entre forma e conteúdo é uma ilusão (1986, p. 3-14).

que dão forma (são chaves) ao *quadro de performance*. (BAUMAN, 1978, p. 16, trad. minha)⁹⁹.

Ele distingue uma lista de meios comunicativos que servem como *chave* para a *performance*, como, por exemplo: códigos especiais, linguagem figurativa, paralelismo, características paralinguísticas especiais, *formulae* especiais, apelo à tradição, isenção de responsabilidade de *performance*.

De certo modo eu faço um salto da ideia de *chave de performance* como desenvolvida por Bauman para uma ideia de *chaves de performance* no uso da voz no Teatro de Animação como modos de artifícios vocais que implicam um trabalho tanto da qualidade vocal como da elocução que está sendo emitida. Esses procedimentos artificiosos são desenvolvidos em determinados contextos culturais. Ao analisar quais eram os procedimentos decorrentes da incongruência entre boneco e voz, me deparei com modificadores de voz, multiplicidade de vozes, o uso de *gramelôt*, onomatopeias e outros sons não verbais, o uso de canto, narração, e um trabalho na estrutura da língua como repetição, inversão, jogos, entre outros. Esses procedimentos podem ser vistos como *chaves de performances*, caracterizando-as. Não são universais, embora recorrentes muitas vezes em diversas partes do mundo. Por exemplo, encontra-se o uso de modificadores de voz em diversas partes da Europa, assim como na Índia, no entanto, esse artifício vocal é praticamente inexistente no Brasil.

3.1 A INCONGRUÊNCIA ENTRE BONECOS E VOZ HUMANA

Artificialidade, deformação, estilização, caracterização, simulacro, convenção, máscara vocal são termos usados pelos autores para descrever procedimentos da voz usados no teatro de animação. Como apresento no primeiro capítulo, a busca de artifícios vocais, segundo diversos estudiosos, teria origem a partir da ruptura entre a voz e o boneco-objeto, levando os artistas a diferentes procedimentos da voz. Aprofundarei neste capítulo como certos estudiosos desenvolvem a questão da distinção entre voz e boneco-objeto: Jurkowski (2008), Eruli

⁹⁹ Each speech community will make use of a structured set of distinctive communicative means from among its resources in culturally conventionalized and culture-specific ways to key the performance frame.

(1995, 2008), Tillis (1992), Curci (2002, 2007) e outros pesquisadores, e analisarei certos procedimentos da voz desenvolvidos por artistas de diferentes tradições do teatro de animação: modificadores de voz, vozes modificadas, jogos de língua, canto.

Jurkowski dota à voz um lugar de relevância no teatro de bonecos, apontando que a origem sonora do boneco-objeto, externa e distinta da matéria boneco-objeto, é uma especificidade singular dessa forma artística (1988, apud TILLIS, 1992, p. 26). Sem aprofundar muito acerca do uso da voz no Teatro de Animação, Jurkowski afirma que “a deformação da voz da marionete praticada por muitos séculos exprime o desejo de encontrar uma forma que corresponda à sua natureza artificial.” (2008, p. 48, trad. minha)¹⁰⁰.

Ao discorrer sobre a voz da marionete tradicional europeia, Eruli analisa tanto a questão da deformação das características vocais como a da linguagem. Quanto à prática de modificar a voz, ela sugere que isso não ocorre por acaso, mas que provém da sua dupla natureza de ser contemporaneamente animada e inanimada, “como se a marionete,... pudesse ter uma voz – um sinal do humano – mas somente uma voz alterada.” (ERULI, p. 1995, p. 108, trad. minha).¹⁰¹ No que diz respeito à distorção na linguagem, Eruli sublinha que, “por tradição, a marionete fala uma linguagem deformada por erros grosseiros, mal-entendidos, confusões, baseada em onomatopeias.” (ERULI, 2008, p. 19).

Speaight (1998, p. 44), ao falar sobre a voz artificial no teatro de bonecos tradicional inglês, assinala que o seu uso é muito anterior ao aparecimento da tradição de *Punch*. Quando, a partir de 1660, a tradição de *Punch*, remanescente do *Pulcinella* italiano, toma conta da cena inglesa desenvolvendo características locais, no que diz respeito ao uso da voz, esta só vem a reforçar a antiga tradição inglesa de teatro de bonecos no uso de vozes artificiais. Speaight relata haver evidência literária anterior ao período de *Punch*, quando bonequeiros seguravam ou prendiam um clipe no nariz para dar à voz um tom metálico. Nas crônicas do período vitoriano, segundo Speaight, encontram-se abundantes referências à voz de *Punch* caracterizada por uma linguagem de sons inarticulados e sem nexos, composta de chilros, cacarejos, balbucios e guinchos.

¹⁰⁰ La déformation de la voix de la marionnette pratiquée depuis plusieurs siècles exprime le désir de trouver une forme qui corresponde à sa nature artificielle.

¹⁰¹ Comme si la marionnette,... pouvait avoir une voix – signe de l’humain – mais uniquement une voix altérée.

Tanto Speaight quanto os irmãos Cerda (1968) parecem ter perspectivas semelhantes no que diz respeito ao uso da voz no teatro de bonecos, na discrepância de tamanhos e de condição (animada/inanimada), e a sua relação com o público. Segundo Speaight:

Existe uma disparidade inerente entre a figura de um boneco e a voz de um homem ou de uma mulher. Uma determinada plateia talvez não aceite prontamente a convenção de que uma voz humana adulta provenha dos (quase sempre) lábios imóveis de uma figura inanimada. (SPEAIGHT, 1998, p. 43, trad. minha)¹⁰².

Todavia, mais adiante confirma: “hoje em dia, talvez possamos sentir que o público foi educado a aceitar a voz humana como um veículo natural de diálogo entre bonecos.” (SPEAIGHT, 1998, p. 45, trad. minha)¹⁰³.

O uso de vozes sem deformações, uma vez inadmissível, passou a ser culturalmente aceito no séc. XX, mas todos os três estudiosos sugerem não ser indicado para o teatro de bonecos. Como relatei no primeiro capítulo, Speaight diz que a voz humana como tal só é aceitável se for narrada por um narrador externo ou cantada por cantores claramente visíveis fora da cena. No caso em que os bonecos precisem dar a impressão de falar, a voz deveria ser distorcida para adquirir um timbre que não seja humano. Os irmãos Cerda dividem uma visão parecida, dizendo que “o que aceitamos hoje contrasta com os séculos passados, quando se acreditava adequado mascarar a voz humana quando se fazia atuar os bonecos.” (CERDA, 1968, p. 82-83)¹⁰⁴. Eles recomendam que, em algumas obras, procure-se usar um tom farsesco para o teatro de bonecos.

Os irmãos Cerda trazem duas questões bem interessantes no que diz respeito à voz: a ideia de um mascaramento vocal associado à ideia

¹⁰² There is an inherent disparity between the figure of a puppet and the voice of a man or a woman. An audience may not readily accept the convention that a full-sized human voice is proceeding from the (usually) immobile lips of an inanimate figure.

¹⁰³ Today we may feel that the public has been educated to accept the human voice as natural vehicle of puppet dialogue.

¹⁰⁴ Pero lo que aceptamos hoy día contrasta con los siglos pasados donde se creyó conveniente enmascarar la voz humana cuando se hacían actuar muñecos.

de farsa. Não podemos nos esquecer de que essa concepção vocal é central no pensamento teatral desenvolvido por Jarry no início do século XX, exposto no primeiro capítulo. A ideia de máscara vocal será desenvolvida no terceiro capítulo porque está relacionada a uma ideia de síntese, de condensação vocal. Porém, neste capítulo desenvolverei os procedimentos sugeridos pelos irmãos Cerda de modificação da voz para a criação de uma máscara vocal.

Outro artista que reflete sobre a questão da alteração da voz é Meschke (1988). Nos seus questionamentos, Meschke não usa os termos artificialidade, deformação ou farsa. O seu conceito é o de estilização vocal para criar uma equivalência com o boneco, cuja própria essência se contrapõe à noção de uma representação naturalista. Ver citação, nas páginas 94-95 dessa dissertação, na qual ele aponta para a questão de que o boneco, na sua essência, distingue-se de qualquer estética naturalista. E que, portanto, precisa de criações vocais equivalentes ao seu comportamento e forma.

Segundo Meschke, é importante diferenciar a caracterização da caricaturização. Para ele, através de usos variados de qualidade vocal, o ator caracteriza a voz, dando à personagem a sua voz correspondente. Quando essa caracterização é levada a excessos ou provém de um entendimento simplificado e pouco refinado da personagem, como, por exemplo, uma voz *tatibitati*¹⁰⁵ na personagem de uma criança, a estilização se torna caricatural e indesejada. E segundo ele, esse é um problema que inunda o teatro de bonecos no mundo todo (MESCHKE, 1988, p. 50).

Se Meschke opõe a ideia de estilização ao naturalismo, Obraztsov contrapõe a ideia de convenção à do real. Este fala na existência de convenções no uso da voz no teatro de bonecos, o qual precisa ser proporcional ao boneco. Ele não usa o termo “artifício”, e sim leis artísticas no uso da voz. Ao comparar o uso da voz de um bonequeiro tradicional russo com o seu uso de voz, tentando fazer diálogos em cena com bonecos, chega à conclusão de que a convenção e o real se invertem no teatro de bonecos. Diz ele: “a voz humana convencional que saía da lingueta [do bonequeiro], ao somar-se à convenção do boneco, se convertia em voz real deste, enquanto que a

¹⁰⁵ Referimo-nos em português a uma voz *tatibitati* quando um adulto usa uma voz diminuta, aguda e cheia de erros para imitar a voz infantil. Meschke se refere a esse tipo de voz pejorativamente como infantilóide (MESCHKE, 1988, p. 50).

voz humana real, verdadeira, unida ao boneco se tornava convencional.” (OBRAZTSOV, 1950, p. 124, trad. minha)¹⁰⁶. No seu entendimento, o bonequeiro russo, quando falava por determinadas personagens, mantinha algo da terceira pessoa, como na entonação de um narrador ou um contador de histórias. E este elemento, a presença subjacente da terceira pessoa, mesmo num diálogo, permite ao ator não modificar totalmente a voz, e é, segundo ele, uma das “leis” no teatro de bonecos, o qual requer uma proporção inclusive de tamanho, não só na voz como também nas emoções do ator (OBRATSOV, 1950, p. 125).

Curci faz uma analogia entre o artificial e o verossímil, parecida com a relação desenvolvida por Obraztsov entre a convenção e o real. Para Curci, a voz no teatro de bonecos precisa ser simulacro, visto que o boneco-objeto o é. E o desafio do *titiriteiro* está em fazer com que o artifício seja verossímil sem cair na voz estereotipada, como também sugere Meschke. Curci assinala:

Que outra voz pode ter um objeto que aparenta vida senão uma voz que *simula* ser voz?...

Perceber o artificial do objeto e ao mesmo tempo criar um personagem verossímil, em toda sua magnitude, constitui um dos grandes paradoxos da interpretação *titiriteira* (CURCI, 2002, p. 50, grifo do autor, trad. minha)¹⁰⁷.

Em ressonância com Magnin e Jurkowski, Proschan desenvolve a sua pesquisa sobre o uso de modificadores de voz a partir da disparidade dos sistemas comunicativos entre boneco-objeto e seres humanos. No seu estudo minucioso sobre o uso de modificadores de voz, levanta uma questão muito importante sobre a competência linguística dos bonequeiros. Segundo Proschan,

No processo de incorporar modificadores de vozes nas suas tradições para que os bonecos falem, os

¹⁰⁶ La voz humana convencional que salía de la lengüeta, al sumarse al convencionalismo del muñeco, se convertía en voz real de éste, en tanto que la voz humana real, verdadera, unida al muñeco se hacía convencional.

¹⁰⁷ ¿qué otra voz puede tener un objeto que aparenta vida sino una voz que simula ser una voz?

Percibir lo artificial del objeto y al mismo tiempo crear un personaje verossímil en toda su magnitud, constituye una de las grandes paradojas del interpretación *titiritera*.

bonequeiros desenvolveram uma série de convenções artísticas que demonstram uma profunda compreensão de alguns dos atributos essenciais da linguagem e da fala. (PROSCHAN, 1981, p. 528, trad. minha)¹⁰⁸.

Este é um ponto muito importante que estudiosos de tradições orais (LORD, 1960; ONG, 1982; HAVELOCK, 1986) puderam examinar e constatar: de que a literacia não é portadora exclusiva de competência linguística, mas que as tradições orais possuem um admirável manancial de conhecimento da língua. Ao comparar a literacia com a oralidade, o estudioso da poesia de Homero, Albert Lord (1912-1991), explica que:

No sentido amplo da palavra, a tradição oral é tão “literária” quanto a tradição literária. Não é simplesmente uma prima distante menos polida, aleatória, ou mais crua do que a literatura. No momento em que surgem as técnicas escritas, as formas artísticas já estão definidas há muito tempo e já são altamente desenvolvidas e antigas. (LORD, 1960, p. 141, trad. minha)¹⁰⁹.

Não é só o estudo de Proshan que aponta o reservatório artístico presente nos recursos orais das tradições de teatro de bonecos. A pesquisa de Brochado e Ribeiro (2009) também distingue a riqueza da língua oral-formulaica, herdeira da poesia épica medieval e de um conhecimento vocal, que transborda na voz dos mamulengueiros no Brasil.

A “travessia” também se apresenta na voz dos bonequeiros populares que, através de seus

¹⁰⁸ In the process of incorporating voice modifiers into their traditions to let the puppets speak, the puppeteers have developed a number of artistic conventions that demonstrate their profound understanding of some of the essential attributes of language and speech.

¹⁰⁹ In the extended sense of the word, oral tradition is as “literary” as literary tradition. It is not simply a less polished, more haphazard, or cruder second cousin twice removed, to literature. By the time the written techniques come onto the stage, the art forms have been long set and are already highly developed and ancient.

bonecos, expressam um rico repertório de jogos de *palavra*, trocadilhos e expressões com duplos sentidos. Ao ser pronunciado em cena, tal repertório apresenta, ainda, nuances relacionadas às qualidades vocais dos mestres mamulengueiros, gerando a ilusão de que as palavras estão sendo ditas pelos bonecos. (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 88).

Ao abordar a relação entre boneco-objeto e voz, Proschan a descreve como uma colisão. Para ele, são dois mundos em colisão: no tamanho, na matéria e na linguagem.

Estes sistemas distintos de comunicação, dos dois mundos: bonecos e humanos, dificilmente podem ser ignorados quando o interlocutor humano está ao lado do boneco. Diferenças de escala e aparência ampliam as diferenças entre as linguagens. Certamente os sistemas visuais colidem, no entanto a interação verbal entre boneco e interlocutor também permite os dois mundos colidirem em linguagem, e onde melhor do que no diálogo? (PROSCHAN, 1981, p. 549, trad. minha)¹¹⁰.

A colisão da voz no teatro de bonecos tradicional, que se manifesta em modificar as qualidades sonoras vocais assim como desconstruir e reconstruir a linguagem através de artifícios com a língua – o uso de onomatopeias, jogos de inversões e de rima que provocam o riso – carrega consigo outra colisão, a de classes, imbuída de crítica social. Forma e conteúdo são indissolúveis no uso da voz, na qual os procedimentos de artifício produzem o riso e o sentido, ainda que nem sempre aparentemente lógico. Este é o caso do teatro de bonecos tradicional brasileiro, no qual o sentido é feito na contramão da lógica através do ritmo, da musicalidade textual e das figuras de linguagem. Ao

¹¹⁰ These distinct communicative systems, the two worlds of puppets and humans, can hardly be ignored when the human interlocutor stands beside a puppet. Differences in scale and appearance amplify the differences in languages. Certainly the visual systems collide, yet the verbal interplay between puppet and interlocutor also permits the two worlds to collide in language, and where better than in dialogue?

fazerem um estudo sobre a palavra, o som e a música no Mamulengo Riso do Povo, Brochado e Ribeiro concluem que

A linguagem empregada no Mamulengo está estreitamente vinculada às práticas linguísticas de seus receptores. Ao lado das formas versejadas, as falas dos bonecos e as músicas (bairanos) cantadas revelam um vívido e desenfreado nonsense. Elas combinam crítica social com referências escatológicas abusivas e obscenidades, que são expressas por meio de trocadilhos e de diálogos não lineares, com duplos sentidos ou incongruentes...

Esta aparente incongruência... deve ser considerada como um dos pontos-chave para a compreensão da popularidade do Mamulengo junto ao seu público, que exercita, com frequência, este entendimento subliminar. (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 89).

A incongruência que ocorre entre boneco-objeto e voz está conectada a esta ‘aparente incongruência’ de sentidos duplos e crítica social. E está na base dialógica de improviso e brincadeira com o público. Ela permite a instauração do jogo.

Ao discutir as definições de boneco por diversos estudiosos, Tillis (1992) reserva à fala uma grande parte da sua pesquisa. Para ele, esta é um dos três sistemas de signo constituintes do boneco, sendo os outros dois o movimento e a forma. Por isso, ele analisa detalhadamente em que modo a fala se diferencia dos dois outros sistemas de signo do boneco. Interessa-nos aqui apresentar o terceiro modo pelo qual ele apresenta a fala como distinta dos outros dois. A fala é o sistema de signos que mais se apoia na vida real, visto que a voz humana é por excelência uma expressão de identidade humana. E essa diferença induz a procedimentos artificiais para restabelecer um equilíbrio entre voz e boneco. É importante notar que Tillis é enfático em sublinhar que o bonequeiro que não leva em consideração essa desproporção entre voz e boneco-objeto, pode ver-se com um trabalho artisticamente inconsistente (TILLIS, 1992, p. 150).

Artificialidade, estilização, deformação, máscara vocal, convenção, caracterização, simulacro e distorção são termos que tentam descrever o processo no qual diferentes procedimentos vocais são empregados para comensurar a voz ao boneco. Os procedimentos que

serão aqui desenvolvidos são os modificadores de vozes, as multiplicidades de vozes, o canto, a narração, o diálogo e o jogo com os sons e a estrutura da língua.

O trabalho de voz pode se dar de vários modos. Primeiro, pode-se transformar o aparato fonador criando impedimentos em alguma de suas partes. Segundo, pode-se usar diferentes qualidades vocais como altura, timbre, intensidade, ritmo. Terceiro, pode-se trabalhar com sons onomatopaicos, gritos, grunhidos e outros elementos paralinguísticos. Quarto, pode-se operar na estrutura da língua com rimas, provérbios, jogos de troca de sentido, aos quais pode-se unir o improviso dialógico. Quinto, trabalhando-se em qualquer dos quatro primeiros itens pode-se acrescentar o elemento entre o canto e a fala. Pode-se usar a fixação de alturas melódicas, que seria o canto, de alturas não melódicas, ou de um falar-cantar intermediário, que é uma altura melódica, mas sem grandes variações.

3.2 PROCEDIMENTOS DE ARTIFÍCIO NA VOZ

3.2.1 Modificadores de voz

A voz não possui um órgão exclusivo para a sua produção, utilizando-se de diversos órgãos cuja função primária é distinta da produção de som, como a laringe, a língua, a mandíbula, o palato, o diafragma, o nariz, etc. Uma alteração num desses elementos de produção de som transforma significativamente o seu resultado. Essa alteração pode ser feita com modificadores de voz, que são aparatos externos, como espécies de apitos, ou através da transformação de algum órgão responsável pela produção do som, criando uma multiplicidade de vozes.

No Brasil, os bonequeiros de teatro tradicional de bonecos usam modificações vocais através de impedimentos de órgãos associados à fala sem o uso de aparatos vocais. Todavia, o uso da *lingueta* é um recurso muito antigo e amplamente explorado em diversos lugares do planeta, em tradições de teatro de bonecos bem distintas. E é um recurso que se intersecta em várias instâncias, tanto fisiológicas quanto cênicas, propiciando a criação de uma multiplicidade de vozes sem intervenção de um aparato externo, que é o caso brasileiro.

Ao formular uma hipótese sobre a voz numa possível origem de teatro de bonecos, Jurkowski (2000, p. 48, trad. minha) sugere que, “se

um primeiro marionetista decide produzir uma voz de marionete, trata-se sempre de uma voz artificial ou deformada pelo emprego de um instrumento chamado ‘*piveta*’, ‘*apito*’, ‘*pratique*’, ‘*lingueta*’.”¹¹¹

Diversas são as possíveis justificativas para o uso da lingueta em diversas culturas. Por um lado há uma questão prática, como sugere Proschan (1981, p. 528), na qual um bonequeiro tem que usar a sua voz para diversos personagens, provendo diferenciação entre personagens. Por outro há a questão cênica de chamar a atenção do público na praça, tanto do ponto de vista do volume sonoro como do uso de recursos cômicos, criados a partir do uso do instrumento.

Segundo Proschan, o teatro de bonecos tradicional popular normalmente emprega uma ou duas pessoas para a realização de um espetáculo no qual são apresentados diversos bonecos diferentes, o que implica que uma pessoa tenha que fazer a voz de diversos bonecos. Visto que o que ele chama de voz natural ser somente uma, o bonequeiro tem três possibilidades: uma é apoiar-se em estereótipos da fala, a outra é alterar completamente a sua voz natural e a terceira é a combinação das duas anteriores (PROSCHAN, 1981, p. 528)¹¹². Para uma alteração significativa de certas características que determinam uma voz humana, bonequeiros de distintos lugares do mundo, em tradições diversas e muitas vezes sem qualquer conexão entre elas, desenvolveram uma solução de distorção da voz através da criação de instrumentos inseridos na boca que alteram a fala, muitas vezes levando tais distorções aos seus limites e demonstrando a flexibilidade que há numa língua (PROSCHAN, 1981, p. 529).

Os modificadores de voz são conhecidos por diversos nomes, como *lingueta*, *piveta*, *swazzle*, *pratique*, *apito*, e são geralmente feitos de madeira, bambu ou metal. As tradições em que se encontram registros históricos e etnográficos de uso de modificadores de voz são muitas: na Europa, na Ásia, na África, no Médio Oriente.

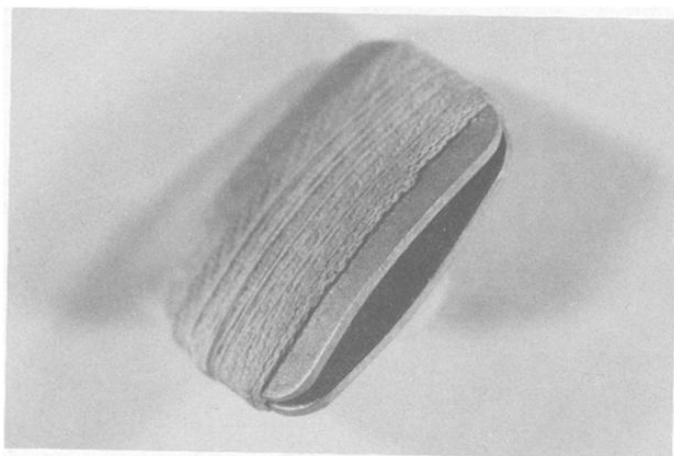
¹¹¹ Si un ‘premier’ marionnettiste décide de produire une voix de marionnette, Il s’agit toujours d’une voix artificielle ou déformée par l’emploi d’un instrument appelé ‘*piveta*’, ‘*sifflet*’, ‘*pratique*’ ou ‘*swazzle*’.

¹¹² A ideia de uma voz natural é questionável, na medida em que toda voz é condicionada ao próprio meio no qual ela se desenvolve. Os fonemas usados na língua materna, os timbres escutados dos familiares mais velhos, assim como outras condições influenciam o moldar de uma voz, que, embora seja aparentemente natural, efetivamente é em grande parte aprendida. Uma voz “natural” pode inclusive mudar as suas características sonoras de acordo com as situações em que a pessoa se encontra.

Na Europa encontram-se registros a partir do séc. XVII. Na Espanha, em Sevilha, em 1608, encontra-se o uso da *cerbatana* (lit. ‘atirador de ervilhas’ ou ‘zarabatana’), e em Castilha, em 1611, há evidência do uso do *pito* (apito) com o auxílio de um intérprete na frente do palco. (PROSCHAN, 1981, p. 529)¹¹³.

Na Itália, encontram-se descrições do séc. XVII de espetáculos de *Pulcinella* que usam a *pivetta*, diminutivo de *pivo* (apito), que permitiria a fazer todas as várias vozes com apitos de diferentes tamanhos para as diferentes personagens (PROSCHAN, 1981, p. 529-530)¹¹⁴.

Na Inglaterra, encontram-se descrições anteriores à chegada de *Punch*, que ocorre em torno de 1660. O aparato era chamado de *swazzle* ou *swotchel* (do alemão *schwassl*, lit. ‘conversa, tagarelice’). Speaight informa de relatos da época vitoriana que se referem à voz de *Punch* como: “piando, cacarejando, balbuciando, guinchando, fazendo sons sem nexos.” (SPEAIGHT, 1998, p. 44, trad. minha)¹¹⁵.



116

Figura 3 - *Swazzle* usado pelos bonequeiros do teatro de bonecos tradicional inglês *Punch e Judy*.

¹¹³ Para a referência de Sevilha, Proschan cita Francisco de Ubeda (1912) e para a referência de Castilha, cita Sebastian de Covarrubias (1943).

¹¹⁴ Proschan cita Severio Quadrio apud George Speaight (**The History of English Puppet Theatre**. New York: John de Graff, 1955, p. 38).

¹¹⁵ Punch: “‘twittering, cackling, babbling, squeaking gibber’.”

¹¹⁶ Foto copiada do artigo de Proschan, 1981, p. 530.

Na França, em 1722, havia censura quanto ao uso da voz, sendo permitida a *performance* de espetáculos de *Polichinelo* somente com o uso do *sifflet-pratique* (instrumento de assobio), com a ajuda de um intérprete¹¹⁷ que fazia uma mediação através de perguntas a Polichinelo (PROSCHAN, 1981, p. 530-531)¹¹⁸.

Na Alemanha, o modificador de voz era usado na voz do diabo¹¹⁹. Na Rússia, a voz de Petrushka também era feita com uma espécie de apito modificador de voz chamado de *piscik*, enquanto o bonequeiro ou o tocador de órgão que o acompanhava repetia o que Petrushka dizia de um modo inteligível (PROSCHAN, 1981, p. 531-532)

No Irã e no Afeganistão, bonequeiros usam um instrumento de boca feito de junco, chamado *safir*, *wizwizak* ou *pustak*¹²⁰. Na Turquia, os bonequeiros de *Karagöz* usam um instrumento parecido chamado *nareke*¹²¹. No Egito, o teatro de luvas *Aragoz* emprega um modificador de voz chamado *amana*, às vezes somente para o herói Aragoz e às vezes para todos os personagens (PROSCHAN, 1981, p. 532).

No Paquistão e na Índia, os bonequeiros das marionetes *Kathputli* do Rajastão, usam o *boli* com as suas vozes e têm um intérprete/músico que ‘traduz’ as suas falas; no teatro de sombras no Tamil Nadu, o *bowra* é usado para marcar as entradas e saídas das personagens, assim como pode ser usado para a fala (PROSCHAN, 1981, p. 532-533).

¹¹⁷ Por ocasião da defesa desta dissertação, a Profa. Izabela Brochado destacou que a presença do intérprete foi fundamental para a difusão de Pulcinella pela Europa.

¹¹⁸ Proschan usa como referência Charles Magnin. **Histoire des Marionnettes en Europe**. Paris : Michel Levy Frères, 1862, p. 156.

¹¹⁹ Proschan usa como referência Max Von Boehn. **Dolls and Puppets**. London : G. G. Harrap, 1932, p. 311.

¹²⁰ Proschan usa como referência Hafizullah Baghban. **The Context and Concept of Humor in Magadi Theater**. Tese de PhD., Indiana University, 1977, p. 155.

¹²¹ Proschan usa como referência Metin And. **Karagöz: Turkish Shadow Theatre**. Istanbul: Dost, 1979, p. 107.



122

Figura 4 – *Boli*, aparato usado por bonequeiros da tradição de *Kathputli* do Rajastão.

No seu livro sobre o teatro de bonecos chinês (1975, p. 21), Obratsov relata o uso de uma espécie de apito chamado *U-dyu-dyu* por parte do bonequeiro. On Kon Cho e Michael Malkin (apud PROSCHAN, 1981, p. 532) informam que houve um tempo em que, na Korea, havia bonequeiros que usavam modificadores de voz feitos de bambu¹²³. Na África, tanto os bonecos de Bamana de Mali quanto os bonecos de Ibibio e de Bornu, na Nigéria, também fazem uso de um instrumento que distorce a voz, tornando-a incompreensível (PROSCHAN, 1981, p. 532)¹²⁴.

¹²² Foto copiada do artigo de Proschan, 1981, 531. O aparato da foto, chamado *boli*, é mostrado na mão de Babulal Bhat. Fotografia de Paula Johnson, usada por Proschan com a permissão da Universidade do Texas, Centro de Estudos Interculturais em Folclore e Etnomusicologia.

¹²³ Proschan faz referência ao trabalho de On Kon Cho. **Korean Puppet Theatre: Kkoktu Kaksi**. East Lansing, Mich.: Asian Studies Center, Michigan State University, 1979, p. 37. E também ao trabalho de Michael Malkin. **Traditional and Folk Puppets of the World**. New York: A. S. Barnes, 1977, p. 149.

¹²⁴ Proschan faz referência ao trabalho de Olenga Darkowska-Nidzgorska e Francine N'Diaye. **Marionnettes et marottes d'Afrique noire**. Le Courier du Musée de l'Homme, 1, (setembro 1977).

Os tipos de modificadores de vozes são bem variados, embora se encaixem em três grandes categorias formuladas por Proschan (1981, p. 533): aqueles que são colocados na parte de trás da boca, aqueles que são colocados na parte da frente da boca e aqueles que são usados na parte externa da boca.

Do ponto de vista técnico vocal, a lingueta ou aparato de modificação da voz no teatro de bonecos intervém na voz através de um impedimento da produção da fala. No caso da lingueta usada pelos ingleses como *Punch*, esta atua no lugar da laringe na produção de vibração. Parte da língua que segura a lingueta no palato se torna imóvel, mas os lábios e as mandíbulas têm plena autonomia. Já o *boli*, instrumento usado no Rajastão na tradição de *Kathputli*, é preso pelos dentes da frente, imobilizando as mandíbulas e limitando o movimento dos lábios (PROSCHAN, 1981, p. 534). De acordo com a construção do aparato e do local em que ele é usado na boca, certos tipos de impedimentos são criados, transformando a capacidade fonológica do bonequeiro e causando uma dificuldade de compreensão da sua fala, que pode ir do ligeiramente difícil de entender até o absolutamente incompreensível por parte do público.

Numa primeira instância temos uma riqueza criativa que nasce dessas possibilidades de transformações vocais através do uso de um aparelho externo, cujas características de estrutura e uso determinam certas alterações vocais. Numa segunda instância, cria-se um problema cênico que requer uma solução de ordem cênica, pois a falta de inteligibilidade provoca a necessidade da criação de recursos para a realização do processo comunicativo participativo com a plateia: mediação, diálogo, repetição, desconstrução e reconstrução da fala, movimento, e a fala distorcida como substituta inteligível do discurso.

O elemento da incompreensibilidade da voz muitas vezes requer a intervenção de um mediador com a plateia, que torne a fala inteligível. Esse papel de mediação é feito de modos diferentes nas diversas tradições através de um músico, de um outro personagem em cena, ou do próprio bonequeiro que narra a história. O diálogo como estrutura linguística é extremamente importante no desenvolvimento cênico. O mediador dialoga com o personagem que usa o aparato, seja repetindo a fala incompreensível e tornando-a compreensível, seja em forma de pergunta.

O diálogo mediado e que utiliza muita repetição e ou uso de perguntas permite a desconstrução e reconstrução da língua, provocando o humor e a inteligibilidade desejada.

A pesquisadora Kelly (1990, p. 106), no seu estudo de *Petrushka*, reforça o aspecto humorístico carnavalesco do uso da lingueta, ressaltando que a voz de *Petrushka* é de uma personagem ‘quase de eunuco’, o que se choca com o seu comportamento agressivo e falocrático.

O gesto e as ações do boneco também ajudam a tornar inteligível a fala distorcida. É importante ressaltar que a materialidade da cena se dá tanto na voz como no corpo. A produção de presença não se dá só no aspecto vocal, mas na interação de todos os elementos expressivos cênicos. E o jogo entre as diferentes formas expressivas se dá no contradizer, expandir, reafirmar uma à outra. Muitas vezes, a linguagem incompreensível do boneco torna-se compreensível também devido às suas ações e ao seu contexto.

Proschan assinala que a fala distorcida dos bonecos é muito mais compreensível do que imaginamos. A partir de estudos de semiologia sobre substitutos da linguagem, nos sistemas de linguagens de tambores e apitos¹²⁵, chegou-se à conclusão de que o sistema da fala é muito mais flexível do que se acreditava até recentemente e que não está somente ligado ao aspecto tonal. Identificou-se que no discurso normal utiliza-se uma série de estruturas repetitivas que criam redundância aural, concluindo-se que a língua é bem flexível e resistente às distorções. Proschan (1981, p. 538-539) indica que a fala sintética dos bonecos, na qual há uma seleção e redução dos elementos fonológicos, mantém diversos elementos da língua que permitem a sua inteligibilidade na sua aparente ininteligibilidade.

A deformação da voz também opera de forma metacomunicativa ao criar uma ação explicitamente artística diante do público, propiciando o aspecto da brincadeira e do jogo (PROSCHAN, 1981, p. 546). No jogo de desconstrução e reconstrução da voz, no diálogo, cria-se um espaço dialógico com o espectador. Proschan aponta que a participação direta do público nos diálogos é muitas vezes crucial para o desenrolar da ação do espetáculo, mas que nos relatos feitos sobre esses teatros tradicionais de bonecos raramente há referências a ela, e nas transcrições de textos as intervenções do público são sempre omitidas (PROSCHAN, 1981, p. 550).

¹²⁵ Proschan cita o trabalho de Theodore Sterne. Drum and Whistle ‘languages’: an analysis of speech surrogates. In: **American Anthropologist**, 59, 1957, p. 487.

Os artifícios e convenções da voz no diálogo do boneco propiciam um esforço na participação do público, obrigando-o a experienciar e interpretar uma colisão de dois mundos através da voz: o dos bonecos e o dos humanos (PROSCHAN, 1981, p. 551).

Obraztsov relata a sua vivência com o bonequeiro Záitsev, da tradição russa de *Petrushka*, que alternava a voz deformada com uso da lingueta para *Petrushka* com a sua voz natural para os outros personagens.

Záitsev, ao representar cenas com *Petrushka*, empregava duas vozes completamente distintas. Quando falava por *Petrushka*, usava a lingueta, quer dizer, com uma voz que não era sua (ao falar com a lingueta, as cordas vocais não funcionam); quando falava em nome de outros personagens, Záitsev o fazia com sua própria voz, mas esses personagens não falavam entre si. Limitavam-se a responder a *Petrushka*, usando duas vozes de timbre completamente distintos: uma de timbre ‘humano’, que pertencia ao cigano, ao médico ou ao guarda municipal, e outra de timbre ‘não humano’, que pertencia a *Petrushka*. (OBRAZTSOV, 1950, p. 124, trad. minha)¹²⁶.

Obraztsov sublinha que o que ocorria era uma inversão entre o convencional e o real. “A voz humana convencional que saía da lingueta, ao somar-se ao convencionalismo do boneco, se convertia na voz real deste, enquanto que a voz real, verdadeira, unida ao boneco se tornava convencional.” (OBRAZTSOV, 1950, p. 124, trad. minha)¹²⁷.

¹²⁶ Záitsev al representar escenas con *Petrushka*, empleaba dos voces completamente distintas. Cuando hablaba en nombre de *Petrushka* lo hacía con la lengüeta, es decir, con una voz que no era la suya (al hablar con la lengüeta no funcionan las cuerdas vocales); cuando hablaba en nombre de otros personajes, Záitsev lo hacía con su propia voz, pero esos personajes no hablaban entre sí. Se limitaban a replicar a *Petrushka*, por lo cual sonaban siempre dos voces de timbre completamente distintos: de timbre ‘humano’, que pertenecía al gitano, al médico o al guardia municipal, y de timbre ‘no humano’, perteneciente a *Petrushka*.

¹²⁷ La voz humana convencional que salía de la lengüeta, al sumarse al convencionalismo del muñeco, se convertía en voz real de este, en tanto que la voz humana real, verdadera, unida al muñeco se hacía convencional.



Figura 5 – Gravura de Petrushka¹²⁸

Segundo relatos de estudiosos como Speaight e Curci, o uso da lingueta ou de instrumento semelhante caiu muito em desuso na nossa época no mundo ocidental. Curci cita o legendário Paco Porras, que dá a sua justificativa sobre a descontinuidade do uso da lingueta.

A lingueta, na nossa opinião, é um aparato que teve sua utilidade em épocas em que não existiam amplificadores de som, tornando imprescindível usar essa espécie de zarabatana que torna a voz mais aguda e a projeta mais longe, ainda que fosse em detrimento da claridade das vozes. Também houve ocasiões em os bonecos eram proibidos de falar como os atores, pois estes tinham privilégios reais, e eram contadas as companhias de atores que aceitavam ou consentiam a competência dos bonecos. Por isso os bonequeiros se viam obrigados a fazer atuar mimicamente aos seus histriões de madeira ou a fornecer essa voz a eles

¹²⁸ <http://2.bp.blogspot.com/_3T6JM8VYC-4/S0RxruKZ5EI/AAAAAAAAABf0/u2Cqvb98lqM/s320/vertep_theatre_01.jpg>

através da lingueta, estridente, inconfundível, e inteligível para que os atores não a temessem. Mas no período atual, não é o caso, e acreditamos honradamente que se deva prescindir da lingueta, desagradável, tanto para aquele que a usa como para aquele que a ouve (PACO PORRAS, apud CURCI, 2007, p. 156, trad. minha)¹²⁹.

Podemos fazer diversas conjecturas sobre as razões do surgimento e do declínio (no ocidente) do uso da lingueta, mas não deixa de ser intrigante a onipresença do seu uso associado às mais variadas formas de teatro de bonecos tradicionais.

Embora a lingueta não seja mais tão usada como em outras épocas, os procedimentos técnicos e cênicos presentes no uso da lingueta também se manifestam em diversas instâncias na modificação da voz sem uso de qualquer aparato externo, tanto na riqueza de possibilidades vocais quanto nas soluções cênicas desenvolvidas nessa relação com a deformação da voz: o uso de um mediador, o recurso do diálogo com uso de repetição e ou perguntas, a desconstrução e reconstrução da língua, assim como o aspecto dialógico que propicia o humor.

A voz artificial pode ser produzida com a ajuda da lingueta, mas ela pode ser criada também pela manipulação corporal de diversos órgãos da fala pelo bonequeiro sem qualquer uso de instrumentos externos. Esse é o caso das formas de teatro de bonecos tradicional aqui no Brasil, também denominadas como a *brincadeira*: não usam a lingueta, mas quase sempre possuem um repertório de vozes para os seus diferentes bonecos que aqui eu chamo de uma multiplicidade de vozes.

¹²⁹ La lengüeta, en opinión nuestra es un aparato que tuvo su utilidad en épocas en que no existiendo amplificadores de sonido ere imprescindible usar esa especie de cerbatana que agudiza la voz y proyecta más lejos, aunque fuera en perjuicio de la claridad de las voces. También hubo ocasiones en que los títeres tenían prohibido hablar como los actores, pues estos tenían determinados privilegios reales, y eran contadas las compañías de actores que aceptaban o consentían la competencia de los muñecos. Por eso los titiriteros se veían obligados a hacer actuar mímicamente a sus histriones de madera o a facilitarle esa voz suya mediante la lengüeta, estridente, inconfundible e inteligible a la que los actores no podían temer. Pero en la actualidad no es el caso, y creemos honradamente que debe prescindir del ‘pito’ desagradable, tanto para el que lo manipula como para el que lo escucha.

3.2.2 Multiplicidade de vozes

3.2.2.1 Relatos sobre a voz em diversas tradições no mundo

Na forma de teatro de sombras da Malásia, *Wayang Kulit Siam*, a voz e o movimento das silhuetas são realizados pelo virtuoso *dalang*, que alterna a sua voz normal em narrativas e comentários com uma variedade enorme de vozes para os diálogos e monólogos das diversas silhuetas. O que determina a voz são os tipos de personagem: príncipe refinado, certos semi-deuses e mulheres têm uma voz nasal e um modo afeminado de falar; príncipes grosseiros, macacos guerreiros, ogros e seus subordinados possuem uma voz mais masculina, mais grave e mais forte; os sábios têm voz de velho; semi-deuses javaneses simulam um sotaque pseudo-javanês; e os palhaços têm vozes cômicas bem distintas que variam de um *dalang* a outro. Todas as vozes têm princípios bem formalizados (SWEENEY, 1980, p. 45-49).



Figura 6 - *Wayang Kulit Siam*, Teatro de Sombras Siam, um dos 4 tipos de Teatro de Sombras na Malásia

¹³⁰ <<http://lightningbulblamp.blogspot.com.br/2012/12/background-research-10-iconic-character.html>>



131

Figura 7 - Teatro de Sombras Turco *Karagöz*

Ao analisar o *Karagöz*, teatro de sombras turco, o pesquisador Metin And enumera, entre as muitas habilidades do animador¹³², a sua capacidade de modificar

[A] sua voz de maneira que cada personagem seja imediatamente reconhecida: deve poder balbuciar, nasalizar suas palavras, mudar a inflexão, modelar sua voz, fazer vozes masculinas ou femininas segundo a respectiva idade de cada personagem. Deve simultaneamente manipular as personagens figurantes e usar a palavra.

É um *clown* cujas tiradas verbais, ou simples efeitos cômicos, trazem imediatamente gargalhadas entre seus espectadores (AND, 2005, p.32).

¹³¹ <<http://www.curtierecomendo.com.br/2013/05/festival-traz-o-melhor-da-cultura-turca/istambul/>>

¹³² Animador é o termo usado no texto pelo próprio autor ou tradutor, visto que foi originalmente escrito em francês.



133

Figura 8 - Companhia dos *Pupi* Sicilianos dos Irmãos Pasqualino

Na tradição italiana épica dos *pupi* sicilianos, segundo o bonequeiro Antonio Pasqualino, os tipos de personagem determinam as vozes:

O timbre da voz muda com o tipo de personagem... As personagens cômicas positivas... falam com vozes nasais, cacarejantes e estridentes, diferentemente das personagens cômicas negativas, que falam em dialeto com uma voz rouca estridente... Os heróis positivos possuem um timbre claro e ressonante; os negativos possuem um timbre obscuro, gutural e rouco (PASQUALINO, 1987, p. 11, in TILLIS, 1992, p. 152, trad. minha)¹³⁴.

Há um relato de Filippo Chiappini, do final do século XIX, sobre um bonequeiro romano extremamente popular de *Pulcinella* que

¹³³ <<http://www.pupisiciliani.com/index.html>>

¹³⁴ The timbre of the voice changes with the type of character... The positive comic characters... speak with nasal, clucking, raucous voices, different from the negative comic characters, who speak dialect with a throaty, strident voice.... The positive heroes have a clear, resounding timbre; the negative ones an obscure, throaty and raucous one.

se chamava Gaetano Santangelo, mais conhecido como Ghetanaccio, que fazia proezas vocais, com bonecos pequenos e um jogo muito ágil:

Ele sabia imitar todas as vozes, não só de seres humanos, como também de animais: sabia fazer todos os dialetos, sabia parodiar todas as línguas; sabia encontrar o lado ridículo de cada coisa; se fingia chorar, o seu choro parecia verdadeiro; se ria, era preciso rir com ele [...]

O que o tornava ainda mais popular eram as sátiras, os chistes e piadas que brotavam dos seus lábios, uma em cima da outra... A sua empanada era o pelourinho, no qual ele colocava em ridículo todos os tipos de pessoas. Ninguém que tivesse um débito para pagar ao povo podia escapar da sua mordacidade, nem mesmo o Governo, contra o qual lançava frequentemente as suas sátiras, sem se preocupar com os danos que pudessem lhe ocorrer. Colocavam-no na prisão? Ele ia de boa vontade, desde que botasse para fora as suas gozações [...]

Ao som da sua lingueta não paravam só os artesões, os vendedores ambulantes, os carreteiros, mas também as pessoas de condições mais nobres. (CHIAPPINI, 1890, In CIPOLLA; MORETTI, 2003, p. 72-73)¹³⁵.

¹³⁵ Egli sapeva imitare tutte le voci, non che degli uomini, ma anche degli animali: sapeva recitare tutti i dialetti, sapeva parodiare tutti i linguaggi; sapeva trovare in ogni cosa il lato ridicolo; se fingeva di piangere, il suo pianto pareva vero; se rideva, bisognava ridere con lui [...]

Ciò che soprattutto lo rendeva gradito erano le satire, le arguzie e le facezie che gli germogliavano sulle labbra, senza che l'una aspettasse l'altra... Il suo casotto era la gogna, sulla quale egli metteva in ridicolo ogni sorta di persone. Nessuno, che avesse un debito da pagare al popolo, poteva sottrarsi alla sua mordacità, nemmeno il Governo, contro il quale lanciava spesso le sue satire, senza curarsi del danno che gliene potesse spravvenire. Lo menavano in prigione? Egli ci andava volentierissimo, pur di levarsi il ruzzo dal capo [...]

Al suono della sua pivetta si fermavano non solo gli artigiani, i rivenduglioli, i carrettieri, ma anche le persone della più civil condizione (CHIAPPINI, Filippo. **Il Volgo di Roma**. Roma: Loescher, Roma, 1890, p. 10-14).



Figura 9 - Ghetanaccio de Borgo (1782-1832), (giornale popolare, 1897)

Ghetanaccio ficou conhecido pela sua capacidade vocal, tanto na destreza de seu domínio técnico das qualidades e caracterizações vocais, quanto na habilidade de manipular a língua na sua estrutura e no seu conteúdo social. No sabor particular do dialeto romanesco, Ghetanaccio é descrito como *core lingua e coltellaccio*, língua coração e punhaladas, aludindo um domínio da língua que é coração, ou seja, implica na capacidade de se expressar através da língua como centralidade, mas também como força passional e corpórea, que é ao mesmo tempo incisiva como punhaladas¹³⁷.

No Brasil, a voz dos bonequeiros nas diferentes formas de teatro de bonecos tradicional é fundamental para o desenrolar da brincadeira. Borba Filho, no seu estudo sobre Mamulengo, relata que Mestre Ginu de Pernambuco tem uma voz poderosa e consegue fazer cinco vozes diferentes (BORBA FILHO, 1987, p. 85). No depoimento de Mestre Zé de Vina ao pesquisador Santos, o bonequeiro conta que fala por 6 a 8 bonecos: “eu falo em fala de velho, falo em fala de gago, falo em fala de velha, falo em fala de mulher moça e falo em fala normal. Seis a oito voz eu falo.” (SANTOS, 1979, p. 75). Num estudo

¹³⁶ <<http://foto.libero.it/giggimarforio/foto/tuttelefoto/p07>>

¹³⁷ Ghetanaccio esteve muitas vezes na prisão e terminou a sua vida como mendigo depois da proibição do Papa Leone XII, em 1825, de todos os espetáculos por ocasião do ano santo.

<<https://www.facebook.com/pages/Fatto-a-mano-Uninsolita-storia-di-Roma-e-dei-suoi-mestieri/440910639288786>>

mais recente de Ribeiro (2010, p.99), esta relata que, no primeiro encontro de teatro de bonecos tradicional da Paraíba, denominado por Babau da Paraíba¹³⁸, do qual participou em 2009, Mestre Luis do Babau se aproximou dela proclamando a façanha de fazer nada menos do que 56 vozes diferentes para os seus bonecos.

Todavia, nem sempre é a capacidade de ter um repertório vasto de vozes diferentes que determina a maestria do bonequeiro. A própria Ribeiro levanta a complexidade que envolve a voz na brincadeira. Diferentes bonequeiros desenvolvem diferentes estilos e capacidades cênicas. Ao analisar o trabalho vocal do Mestre de Mamulengo Zé de Vina, ela percebe que

Mais do que a variação de registros vocais, a extensão da voz e a sua intensidade são qualidades que sempre o destacaram. Aliás, é por isso que ele é também conhecido como Zé do Rojão.

Em suas apresentações, em sua posição de “regente”, suas capacidades vocais são as que mais conduzem o andamento do trabalho [...] creio que se possa compará-lo a um puxador de samba-enredo (RIBEIRO, 2010, p. 99-100).

É através de um relato do próprio Mestre Zé de Vina ao pesquisador Santos que se entrevê a complexidade rítmica, musical e cinestésica inseparáveis do seu trabalho vocal: “nós trabalha com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés.” (SANTOS, 1979, p. 75).

Por ocasião do evento de Mamulengos realizado em Florianópolis em 2011, o bonequeiro-ator Valdeck de Garanhuns realizou um oficina de voz e interpretação no Mamulengo, compartilhando com os presentes os seus recursos técnicos de trabalho vocal¹³⁹. A partir da sua experiência como ator, anterior à sua formação de bonequeiro, Valdeck de Garanhuns desenvolveu um trabalho minucioso de criação de um repertório de vozes a partir da

¹³⁸ Ribeiro relata ter participado do I Encontro do Babau da Paraíba – de 07 a 09 de maio de 2009, em João Pessoa, como parte das ações do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Babau é a denominação dada ao teatro de bonecos tradicional da Paraíba.

¹³⁹ Essa oficina fez parte dos eventos de teatro de bonecos tradicional brasileiro durante a Semana Integrada promovida pelo CEART/UEDESC em 2011.

transformação de um ou mais elementos envolvidos com o órgão da fala e a combinação de vários elementos juntos. Por exemplo: ele sugere que se coloque a língua numa das bochechas e se tente falar com a voz normal. Com esse mesmo impedimento ele sugere que se faça uma voz mais nasal ou mais aguda, ou mesmo mais grave. A língua colocada em lugares diferentes da boca pode produzir uma variedade enorme de vozes quando unida a um ou mais elementos que modificam a voz: as qualidades vocais de intensidade (volume), altura (agudo, grave) e timbre (relativo ao uso das cavidades de ressonância); o ritmo; os acentos.



140

Figura 10 - Mestre Zé de Vina e boneco.

As possibilidades vocais são muitas, mas é necessário que se leve em consideração que o trabalho técnico sistematizado demonstrado por Valdeck de Garanhuns provém também da sua formação de ator. Em muitos bonequeiros, os seus conhecimentos não foram sistematizadamente organizados e desenvolvidos. As possibilidades de artifícios vocais, ou seja, a capacidade de fazer muitas vozes, como Mestre Luis do Babau, ou se apoiar na potência, ritmo e vitalidade vocal, como Mestre Zé de Vina, no teatro de bonecos tradicional

¹⁴⁰ <[http://d.i.uol.com.br/album/bonecos do mundo 2011 f 016.jpg](http://d.i.uol.com.br/album/bonecos_do_mundo_2011_f_016.jpg)>

brasileiro é bastante variada. Talvez isso seja indicativo da complexidade cênica presente com o uso da voz, em que diversos elementos podem produzir a presença cênica e o humor.

3.2.2.2 A voz do boneco do ventríloquo no Mamulengo

Nos espetáculos de Mamulengo apresentados por Chico Simões e por Valdeck de Garanhuns na UDESC, em Florianópolis, em 2011, ambos apresentaram uma cena de ventríloquo. Durante uma entrevista concedida por Chico Simões, perguntei a ele de onde vinha essa tradição de fazer uma cena de ventríloquo. Ele contou que havia aprendido com

O Mestre Chaves da cidade de Marí na Paraíba...Ele já morreu. O Mestre Chaves, quando era criança, foi daquelas que o circo passa, fica encantado... Então ele foi [embora] com o circo e aprendeu nesse circo umas técnicas que a gente precisa ainda estudar.

Ele fazia uns bonecos com *papier machè* de casca de cebola. Os bonecos de Mestre Chaves tinham um requinte daqueles de bonecos antigos da Europa. Ele aprendeu de alguma tradição antiga europeia, tanto a construção do boneco, dos mecanismos internos, quanto a técnica.

Ora, o Mestre Chaves viajou com o circo muitos anos e quando ele era ainda jovem, rapazinho, já dominava essa técnica de ventriloquia, e ele voltou para casa na Paraíba, no sertão da Paraíba. Só que quando ele voltou para casa, a conversa da cidade é que ele tinha voltado com umas coisa de magia porque ele falava com boneco. Ele se trancava num quarto e falava com os bonecos. Era ele treinando. Até que um dia ele foi apresentar e realmente se confirmou essa suspeita da cidade: de que ele era um mágico que falava com os bonecos...

Quando eu conheci Mestre Chaves, ele tinha mais ou menos 70 anos. Eu conheci Mestre Chaves em 85. Então, a gente calcula que talvez em meados do século passado isso estava acontecendo aí pelo Nordeste.

Mas eu tenho que refrisar que a técnica era bem refinada...

Ele tinha dezenas de bonecos e brincava com dois bonecos de uma vez: um de um lado e o outro do outro. E os três ficavam ali conversando, discutindo, dois bonecos, e ele no meio tentando apaziguar a briga dos bonecos. Era uma coisa fenomenal em termos de ventriloquia... Depois ele ia trocando aquilo... os personagens... iam passando vários personagens... ou seja, ele era um ventríloquo de 10 bonecos¹⁴¹.

Chico Simões apresenta Mestre Chaves como sendo a origem do uso da ventriloquia para muitos mamulengueiros. Segundo ele, Mestre Chaves teria aprendido as suas técnicas tanto de confecção como de manipulação dentro da tradição do circo, ainda na primeira metade do século XX, com técnicas refinadas de origem europeia¹⁴². A sua técnica de ventriloquia, como a descreve Chico Simões, parece realmente soberba na sua capacidade de manipular diversos bonecos ao mesmo tempo usando os recursos de ventriloquia. Normalmente os ventríloquos se especializam em manipular um boneco de cada vez, pela complexidade das operações envolvidas. Manipular dois bonecos ao mesmo tempo fazendo ventriloquia é realmente uma façanha. E realizar um espetáculo por onde passam diversos bonecos em forma de ventriloquia também é uma proeza. São muitas vezes a serem distinguidas com uma técnica muito específica. E segundo Chico Simões, a sua técnica de ventriloquia era impecável. Continuando o seu relato, Chico Simões desenvolve mais a ideia da técnica em relação à brincadeira:

O Mestre Chaves... ele andava de terno e gravata... um senhor... insuspeito... muito sério... era insuspeito que ele ia falar tanta brincadeira... e não era ele mesmo... era o boneco que falava tanta brincadeira... a técnica, ela vai para segundo plano... pelo menos essa técnica mecânica... De onde a voz está saindo?... Por onde está impostando a voz?... Entendeu? Porque cada ser

¹⁴¹ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini**. Florianópolis, 2011.

¹⁴² Chico Simões sugere que Mestre Chaves teria aprendido tanto a construção do boneco quanto a técnica da ventriloquia de alguma tradição antiga europeia, mas não esclarece qual, nem informa a proveniência da informação.

humano vai descobrir uma maneira própria de fazer, porque cada corpo é diferente. O importante é praticar e saber que este não é o centro da questão. O centro é o conteúdo: se é engraçado, se não é, se o público vai gostar daquilo ou não vai. Porque o público não vai deixar de gostar porque viu a boca do ventríloquo se movendo... tá entendendo como é?... Então, ao contrário do caminho que tomou a Europa de realizar as coisas tecnicamente muito bem, as nossas brincadeiras tradicionais, elas querem ser eficientes. Elas não querem realizar as coisas muito bem. Elas querem funcionar. E aí funciona, e acontece o fenômeno teatral.

Mas então, Mestre Chaves foi esse grande ventríloquo, com quem eu acho que nós, do Nordeste, que estamos brincando de ventriloquia, com certeza aprendemos com ele¹⁴³.

É interessante que Chico descreve a técnica primorosa de Mestre Chaves, mas ao mesmo tempo reforça que o que importa é o jogo. Se a brincadeira é boa, ninguém presta atenção à técnica. E aqui ele se refere a uma técnica europeia cujo foco é o seu próprio aprimoramento. Chico Simões coloca o foco do bonequeiro brasileiro na eficiência. Uma técnica que permita ao espetáculo acontecer e à brincadeira ser desenvolvida. A técnica serve a um fim, que é distinto de ter um fim em si mesma, isto é, uma arte que busca a sua apreciação nos seus aprimoramentos técnicos. Para Chico Simões, a centralidade está no jogo, e a técnica serve à brincadeira. No entanto, ele enfatiza que mestre Chaves tinha ambas as capacidades: de uma técnica refinada de ventriloquia unida à maestria de improvisar e brincar com diversos bonecos ao mesmo tempo.

Borba Filho também conta a história intrigante de um mamulengueiro-ventríloquo que se passa em Recife, Pernambuco, na época da montagem da peça de Ariano Suassuna, *A pena e a lei*, cujo primeiro ato devia ser feito à moda de Mamulengo:

Uma noite, no meio da rua, encontrei um homenzinho que movimentava uma casa de

¹⁴³ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Florianópolis, 2011.

farinha com bonecos dos mais interessantes. Tudo feito por ele. Era magro, amarelo, com cara de quem passa fome, gago e dizia chamar-se Benedito. Confessou que era também mamulengueiro e ventríloquo. Contratei-o por ser mamulengueiro e o apresentei ao elenco duas noites depois... O homem era formidável e praticava um dos mamulengos mais inteligentes que já vi. Não se chamava Benedito coisa nenhuma. Benedito era o nome do boneco principal,... Ele tomara o nome do boneco e usava mão de mil ardis para esconder o seu próprio. E mais: antes de cada função apresentava-se como ventríloquo com um outro Benedito de quase meio metro e seu orgulho consistia antes nisto do que no espetáculo...

Benedito desapareceu como se a terra o tivesse engolido. Nunca mais se soube dele... o fato é que o Nordeste perdeu um dos seus mais importantes artistas. (BORBA FILHO, 1987, p. 116).

Eu me pergunto se o dito “Benedito” tinha mais orgulho das suas habilidades de ventríloquo porque percebia nelas uma capacidade especial, talvez mais conscientemente cultivada, enquanto a ‘brincadeira’ lhe viesse naturalmente, e nesta não percebesse a sua profunda maestria, como descreve Borba Filho. Em todo caso, o modo como Borba Filho apresenta o artista, distinguindo-o como mamulengueiro de ventríloquista e inferindo que este se orgulhasse mais da ventriloquia do que do mamulengo, indica um olhar possivelmente purista sobre o Mamulengo, como se a cena de ventriloquismo não pudesse fazer parte do espetáculo de Mamulengo. Ou, ainda, a presença da ventriloquia na abertura do espetáculo de Mamulengo fosse desconhecida em Pernambuco naquela época¹⁴⁴.

Nas cenas de ventriloquia apresentadas em Florianópolis, tanto na cena de Chico Simões quanto na de Valdeck Garanhuns, os bonequeiros claramente mexiam a boca enquanto respondiam pelo boneco. Todavia, ambos conseguiam um efeito cômico e sugestivo de que a voz vinha do boneco. Primeiro, ambos usam uma voz muito mais nasal e de um registro mais agudo que o registro vocal usado nas suas

¹⁴⁴ Durante a defesa desta dissertação, a professora Izabela Brochado apontou para esta possibilidade no olhar de Borba Filho.

vozes naturais. Segundo, havia uma sincronia do movimento da cabeça e da boca do boneco com a voz nasal usada para ele. Terceiro, havia um trabalho de ritmo preciso. Quarto, havia uma estrutura no diálogo com jogo de desconstrução e reconstrução da língua, que junto com os outros elementos, criava humor. Todos esses elementos contribuíram para a ilusão da voz no boneco, embora claramente pudéssemos ver ambos os bonequeiros mexendo as suas bocas durante as falas dos bonecos.

No que diz respeito à técnica específica de ventriloquia em relação à técnica da brincadeira, há uma passagem de Chico Simões que é bastante ilustrativa. Conta ele:

Mônica Montenegro, ela era professora de voz, ela queria me levar para São Paulo para eu estudar ventriloquia. “Não é a técnica que você usa!” disse ela. Eu ria, eu dizia que eu não uso técnica nenhuma... (Risos) Isso não é técnica. Se há alguma técnica, ela é uma técnica teatral, no sentido que eu falo, de forma [e de] coisas engraçadas e o público fica prestando atenção na graça que as coisas têm, e não se a boca do ventríloquo está se movimentando ou não. É lógico que com o tempo a gente descobre coisas como o boneco em ventriloquia não fala as sílabas bilabiais. Ele não fala ‘bola’, ele fala ‘ola’. O público entende no contexto ali, que ele falou ‘bola’ quando ele falou ‘ola’, mas se ele não entender, o ator repete o que o público não entendeu, que o boneco falou ‘bola’. O público que não entendeu, ou seja, só entendeu quando o ator repetiu. Isso tudo são sutilezas, são técnicas que a gente vai aprendendo com a prática, que a gente vai aprendendo com os mestres¹⁴⁵.

¹⁴⁵ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Florianópolis, 2011.



146

Figura 11 - Chico Simões e seu boneco Misericórdia

Pela fala de Chico Simões podemos perceber que ele reconhece usar uma técnica, ainda que essa técnica seja distinta da proposta pela professora Montenegro. Ele distingue uma técnica que funciona como meio de, ao invés de ser finalidade em si. Ele conhece os princípios de ventriloquia, segundo os quais é suprimido o uso de sílabas bilabiais, e ele os usa na medida em que o ajudem a jogar, mas sem uma preocupação com o requinte da técnica em si. Quando ele dá o exemplo

¹⁴⁶<<http://1.bp.blogspot.com/-IH2I-PO2igA/UVsHW-HUdWI/AAAAAAAAAhI/GNQi0Dr9ZBk/s1600/Chico+Sim%C3%B5es+com+seu+boneco+Misericordia+Mamulengo+Presepada.jpg>>

do boneco que fala ‘ola’ em vez de ‘bola’, Chico Simões demonstra usar um princípio de artifício vocal na ventriloquia, na qual se evita pronunciar as consoantes bilabiais. Ele produz uma deformação vocal na fala do boneco que diz ‘ola’ em vez de ‘bola’, e que é mediada pelo próprio bonequeiro que funciona como intérprete do boneco. Mas, como disse o próprio Chico Simões, uma parte do público entende pelo contexto, e eu acrescentaria que, como diz Proschan, a língua é maleável, permitindo diversas deformações.



147

Figura 12 - Valdeck de Garanhuns e seu boneco Bedito

A ventriloquia como parte do espetáculo de Mamulengo é um fato interessante, e mereceria uma investigação aprofundada, mas que foge do objetivo desta pesquisa. Vale ressaltar que a voz ligada à ventriloquia no Mamulengo serve à brincadeira, distinguindo-se da voz usada na ventriloquia em si, na qual é difícil detectar que o bonequeiro está falando pelo boneco. Nas cenas de ventriloquia nos espetáculos de Valdeck de Garanhuns e de Chico Simões, o espectador vê o bonequeiro falar pelo boneco, mas tal fato não incomoda, porque há uma técnica eficiente para o estabelecimento do jogo. A técnica serve à brincadeira.

¹⁴⁷ <<http://www.reporterdiario.com.br/paineldecontrole/img/galerias/350/930777430a5d424da132.jpg>>

3.2.2.3 O sucesso da ventriloquia na era do rádio

Existem ventríloquos que desenvolvem técnicas bem sofisticadas de falar pelo boneco sem abrir a boca e que aprimoram, entre outras habilidades, a capacidade de evitar o uso das sonoridades bilabiais. A história de dois ventríloquos que se tornaram famosos é curiosa e talvez ajude a iluminar certos aspectos relativos ao domínio vocal.

A personagem principal do filme de Woody Allen, *A Era do Rádio* (1987), é o próprio Woody Allen, que narra os programas de rádio preferidos de cada membro de sua família. O programa preferido de sua tia era o show do ventríloquo Edgar Bergen com o seu boneco Charlie McCarthy. Na cena, sua tia está se divertindo, rindo ao escutar o show do ventríloquo. Seu tio, indignado de como a mulher se diverte com o programa, diz: “Ele é um ventríloquo na rádio! Como é que você sabe que ele não está movendo os seus lábios? Ao que ela responde: “Não estou nem aí. Me deixe em paz!” E continua a morrer de rir¹⁴⁸.

Essa cena é significativa porque coloca justamente um problema: por que um programa de rádio de um ventríloquo com o seu boneco fez tanto sucesso de público na rádio durante tantos anos?! Não é a arte do ventríloquo, a capacidade de impressionar o seu público no esconder completamente a origem da fonte sonora?

O fato é que dois ventríloquos tiveram enorme sucesso na rádio antes do advento da televisão: o americano Edgar Bergen (EUA, 1903-1978) e o inglês Peter Brough (Inglaterra, 1916-1999). Edgar Bergen popularizou a ventriloquia nos EUA, associando-a à comédia. Ele criou um programa de rádio com índices de audiência em 1º lugar entre 1937 e 1956, no qual ele contracenava com o seu boneco preferido Charlie McCarthy.

Assim como Bergen, o ventríloquo inglês Peter Brough também teve um show de muita popularidade na rádio inglesa com o seu boneco Archie Andrews. Embora ele houvesse começado a fazer programas como ventríloquo de rádio em 1944, foi só em 1950, com a estreia do seu boneco Archie Andrews, que Brough passou a fazer sucesso. Dizem que a técnica labial e vocal de Brough era muito pobre e, que quando o

¹⁴⁸ Tio: “He’s a ventriloquist on the radio! How do you know he’s not moving his lips?”

Tia: “I don’t care. Leave me alone!” (Transcrição e tradução minha direta do filme). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BmscnljpHk>>

seu programa foi para a televisão, não funcionou. O ventríloquo, que era muito apreciado até pela família real em *performances* exclusivas, segundo a mídia perdeu o seu encanto com o público televisivo. Embora tenha tentado disfarçar a sua inabilidade como ventríloquo na televisão, usando bigodes para cobrir a boca ou colocando a mão na frente da boca, o meio televisivo expunha demais as suas falhas como ventríloquo e, nos anos de 1960, Brough se aposentou como ventríloquo.

É interessante que, embora Edgar Bergen também não fosse considerado um ventríloquo dos mais habilidosos, ele tinha, no entanto, segundo a mídia, um tempo cômico impecável¹⁴⁹. Com Charlie e outros bonecos, Bergen fez mais de 15 filmes em Hollywood, e fez também inúmeras cenas e programas de televisão; todavia, ele nunca tentou levar o seu programa de rádio para a televisão como o fez Brough (CATLING, 2009, p. 84).

Quando Bergen tentou vender o seu programa pela primeira vez para a rádio e foi sumariamente recusado, argumentou que não seria exatamente ventríloquia na rádio, mas que ele simplesmente estaria provendo a voz de outra personagem, como o programa de dois comediantes de rádio. No entanto, quando o seu show fez sucesso, o público passou a perceber Charlie como uma pessoa de verdade, embora todos soubessem que se tratasse de um boneco e diversas piadas durante o show fossem relacionadas ao fato de ele ser de madeira¹⁵⁰.

De novo volto à pergunta inicial: por que dois ventríloquos fizeram tanto sucesso na era da rádio? Será que a condição de se saber que uma das personagens é um boneco ajuda na apreciação do público de rádio acerca das capacidades daquele comediante? Ou será que há outros elementos que são mais importantes do que a visão do quadro de ventríloquo? O ‘tempo cômico impecável’ de Bergen certamente foi responsável por grande parte de seu sucesso. Mas o que é esse ‘tempo cômico’? Certamente não é só ritmo. Inclui a sua capacidade de mudar de vozes e manter ritmos acelerados e entonações precisas. A sua capacidade de dominar a língua e o contexto cultural do qual esta faz parte, sabendo jogar com ela, desconstruindo-a e reconstruindo-a. Significa também a escolha do tipo de boneco e da relação que este estabelecia com o seu manipulador e os seus convidados, assim como a capacidade de criar uma empatia com aquele

¹⁴⁹ É possível ver no youtube programas feitos para a televisão com Archie e outros bonecos também. Pode-se ver que Bergen está falando pelo boneco.

¹⁵⁰ <<http://reponline.homestead.com/pagecharliemccarthy.html>>

específico público daquela época. O inglês Brough passou seis anos fazendo programas de rádio como ventríloquo, mas só começou a fazer sucesso quando criou um boneco com estrutura de cenas e personagem semelhantes ao de Bergen.



Figura 13 - Ventríloquo Peter Brough com seu boneco Archie Andrews

¹⁵¹ <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-483319/Radio-listeners-loved-dummy-Archie-I-hated-wooden-headed-brother.html>>



152

Figura 14 - Ventríloquo Edgar Bergen com seu boneco Charlie McCarthy

3.2.2.4 Aspectos da multiplicidade de vozes

Ao comparar a técnica sofisticada e rígida do teatro de sombras da Indonésia *Wayang Kulit* com a tradição épica dos *pupi* sicilianos, com os ventríloquos de língua inglesa, com os recursos desenvolvidos pelos ‘brincantes’ brasileiros de Mamulengo e Babau, pode-se perguntar: mas a técnica, o artifício vocal, ele é importante ou não?! São tantas as variações, as possibilidades, os graus de habilidades.

Em todos os exemplos apresentados há certas estruturas que regem e mantêm o trabalho vocal e a cena. Estas são diferentes de acordo com a cultura, a cena, o tipo de teatro e por vezes são compensatórias. Por exemplo, comparando a qualidade vocal de Mestre Luis de Babau e Mestre Zé de Vina, os seus recursos vocais são bem diferentes: o primeiro consegue uma proeza de variação tímbrica, sendo capaz de fazer 56 vozes, enquanto o segundo é mais conhecido como

¹⁵² <<http://drnorth.files.wordpress.com/2011/06/edgar-bergen-charlie-mccarthy.jpg>>

Mestre Zé do Rojão pela potencia e vitalidade de seu vozeirão, a sua capacidade de extensão vocal.

Os mamulengueiros trabalham em teatro, nas praças e é claramente aparente que eles mexem a boca durante o ato de ventriloquia. Mas isto não compromete a cena. Em jogo não estão as habilidades de um ventríloquo, porque eles não são ventríloquos, embora usem certos princípios da ventriloquia, como variação tímbrica, de tempo, de repetição, de brincadeira com a própria matéria do boneco. Mas esses elementos estão longe de serem exclusivamente material dos ventríloquos, eles fazem parte de um repertório de elementos cômicos e de um manancial de diversas tradições de teatro de bonecos.

Essas possibilidades de recursos variados de artifício vocal e o que eu chamei de uma capacidade de criar uma multiplicidade de vozes podem ser analisadas sob alguns aspectos.

Numa primeira instância está um trabalho dos elementos não-verbais da expressão vocal, conhecido na linguística como paralinguística, que analisa o modo como a voz é expressa. Esses elementos podem ser estudados sob quatro aspectos. O primeiro inclui a capacidade de trabalhar com os qualificadores vocais, que se refere a uma capacidade de variação tímbrica (desenvolvida na exploração das cavidades de ressonância vocal), de intensidade e de extensão da voz. O segundo é a capacidade de manipular as qualidades vocais, que incluem trabalho com o ritmo, a altura do tom da voz e a qualidade de articulação, que pode ser promovida pelos impedimentos e pela transformação da cavidade da boca com a língua, a mandíbula, os lábios, assim como com a abertura/fechamento sonoro das vogais ou consoantes, que é como se produz diferentes sotaques ou modos de falar. O terceiro aspecto diz respeito ao uso de sons que são chamados de secreção vocal porque participam do fluxo verbal, mas não significam nada, como: ahn, hum, aha e pausas. E o quarto aspecto é o uso de caracterizadores vocais mais conhecidos como suspiro, bocejo, riso, choro, grito, etc.

Numa segunda instância está o jogo de desconstrução e reconstrução da língua buscando o efeito cômico, no qual se incluem a repetição e outros elementos estruturais da língua – para que o jogo tenha sucesso, é necessário que haja uma herança linguística compartilhada (BROCHADO, 2005, p. 319; RIBEIRO, 2010, p. 16).

Numa terceira instância está o movimento do boneco que, associado ao trabalho vocal, dá outra dimensão à cena, visto que os nossos sentidos aural, visual e tátil estão coligados.

Além dessas três instâncias, há também uma quarta que envolve o papel do intermediário entre o boneco e a plateia. No uso da lingueta é necessário um intérprete que possa traduzir o que a personagem com a lingueta diz; no caso das encenações com bonecos sem uso da lingueta o tradutor não é mais necessário, mas quase sempre há essa figura que faz a mediação entre o universo dos bonecos e o da plateia. No mamulengo, ele fica do lado de fora da barraca, dialoga com os bonecos, o mamulengueiro, verseja, briga com o público, e é engraçado. Borba Filho o chama de mestre de cerimônias (BORBA FILHO, 1987). Essa figura intermediária nem sempre está presente nos espetáculos de Teatro de Animação, mas é uma constante no teatro de bonecos tradicional.

Os mamulengueiros brasileiros Valdeck de Garanhuns e Chico Simões, concordam quanto à importância da voz ser adequada ao boneco. Segundo Chico Simões,

O boneco tem algo a dizer. Ele vem aparecendo. Ele é que determina o movimento, a voz. A gente não ensaia. Não pega o boneco e fica experimentando voz de um boneco. Isso não existe... Com o público é que se faz o jogo.¹⁵³

Valdeck de Garanhuns também aponta para a relação entre o boneco e a sua voz, tanto no ritmo como na personalidade, porque “cada boneco tem um ritmo e uma personalidade, como cada pessoa.”¹⁵⁴

Segundo a pesquisadora Brochado (2005, p. 319, trad. minha), no “Mamulengo a voz adquire um *status* que frequentemente ultrapassa o movimento,”¹⁵⁵ e o público é capaz de reconhecer a personagem pela sua voz.

Essa relação entre boneco e voz é apontada também por Curci ao refletir sobre o teatro de bonecos de um modo geral, mesclando questões filosóficas com análises de um ponto de vista mais técnico. Curci categoriza a voz no Teatro de Animação contemporâneo em três tipos: vozes distorcidas, vozes simuladas e voz natural. A voz distorcida acompanha a forma do boneco que é simulacro, ambos de natureza

¹⁵³ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini**. Florianópolis, 2011.

¹⁵⁴ DE GARANHUNS, Valdeck. **Oficina de voz e interpretação para Mamulengo**. UDESC, 2011.

¹⁵⁵ “In Mamulengo the voice acquires a status that often surpasses the movement.”

artificial. A voz simulada é uma pequena variação da voz natural, variando ritmo e ou pronúncia, mas evitando grandes contrastes ou variações tímbricas, como na voz distorcida. À voz natural, ele se refere quanto ao uso realista e sem qualquer afetação, permitindo uma ruptura com a artificialidade plástica do boneco. Curci assinala que o uso da voz natural com boneco-objeto teria entrado em uso mais recentemente, com as transformações ocorridas relativas tanto à ruptura cênica quanto a uma mistura de diversos modos de manipulação e vocalização (CURCI, 2007, p. 156-158).

A deformação da voz também opera de forma metacomunicativa ao criar uma ação explicitamente artística diante do público, propiciando o aspecto do jogo. Ao usarem vozes, o espectador imediatamente sabe que o que está acontecendo é uma brincadeira, que é para divertir. Esse aspecto é tão importante no teatro tradicional de bonecos no Brasil que diversos Mamulengueiros se referem ao espetáculo como a ‘brincadeira’. Borba Filho enfatiza, no seu estudo sobre Mamulengo, que o aspecto mais importante dessa arte de bonecos é fazer o público rir: os mamulengueiros “representam para fazer rir e para isto lançam mão de todos os movimentos, das frases mais loucas e das obscenidades mais agudas.” (BORBA FILHO, 1987, p. 118).

A deformação da voz é uma das chaves de performance que estabelecem que aquilo que está acontecendo é uma brincadeira. Mas ela não é o único elemento de artifício da voz. O teatro de animação é riquíssimo na utilização de uma linguagem paralinguística, enraizada no corpo, que não só caracteriza os bonecos-objetos, mas também colabora para o divertimento e a compreensão da cena.

O que seria de muitos bonecos sem a língua à qual se refere Duranty: as secreções vocais de ahn, hum, hen; os caracterizadores vocais de gritos, choros, risos, bocejos; o universo riquíssimo das onomatopeias com os sons mais variados inspirados pela natureza, animais, barulhos?! Arrancaríamos-lhes o corpo e a emoção enraizada no corpo que esses sons expressam. Esses sons onomatopeicos são sons sintéticos que desestabilizam a voz de uma zona neutra de tom médio sem graves ou agudos. São sons que expressam a voz de um corpo num estado físico-emotivo.

3.2.3 Gramelot, onomatopeias e outros sons não verbais

As interjeições e onomatopeias dos desenhos em quadrinhos têm muito em comum com a linguagem vocal e de humor, não verbal,

do Teatro de Animação, ainda que o desenho gráfico das onomatopeias nos quadrinhos tente espacializar e corporificar o som imaginado, enquanto no Teatro de Animação o som é físico (não imaginado) e se acopla ao movimento do boneco-objeto.

Os sons das onomatopeias se originam dos ruídos, de uma tentativa de reprodução dos sons como os entendemos foneticamente dentro do nosso repertório linguístico-cultural (e é por isso que cada língua tem o seu som diferente para latido de cachorro). Eles nos remetem aos sons de ações hipotéticas. O som da onomatopeia é ação em cena, mas é também didascália da própria ação.



Figura 15 - Onomatopeias Filosóficas de Chico Bacon¹⁵⁶



Figura 16 – Tira com onomatopeias

¹⁵⁶ <http://p.twimg.com/At7i-NACMAE6A_y.jpg:large>

¹⁵⁷ <<http://www.gabigarciassoares.xpg.com.br/3.jpg>>

A voz no Teatro de Animação é rica de sons, que na maior parte das vezes são intranscrevíveis, e quase nunca incluídos nas poucas transcrições de textos de teatro de bonecos. A dramaturgia do Teatro de Animação é primordialmente cênica, visto que na maior parte das vezes é mediada pelo boneco-objeto, sendo que o seu criador é o bonequeiro-ator, que também assume muitas vezes o papel de encenador. É uma dramaturgia que brota das entranhas do processo de encenação (COSTA, 2000, p. 236).

A voz dos bonecos-objetos, muitas vezes, são línguas inventadas ou sons, locuções interjetivas onomatopeicas. Pode-se dizer que tanto essas línguas quanto esses sons são deformações da voz, na condição de discurso verbal, condensado e físico, da expressão vocal .

Ainda segundo Costa, “de modo geral, a animação com objetos, formas ou bonecos não utiliza a palavra nos moldes convencionais. Quando esta existe, é conceitual, sintética, precisa. Muitas vezes, as palavras são convertidas em sons das mais diversas maneiras.” (COSTA, 2000, p. 236).

As vanguardas, na virada do século XX, abandonaram o discurso figurativo pela sonoridade e presença corpórea da linguagem. Todavia, tanto os dadaístas como os formalistas russos, como os futuristas, enfatizaram e desenvolveram uma linguagem visual musical. Desses movimentos participam sobretudo poetas, escritores e artistas plásticos, o que também determinou o caminho visual da linguagem. Segundo Eruli (2008, p. 24),

Através de onomatopeias, a palavra se liberta da presença do homem, mas também o homem se liberta da obrigação de dizer, de afirmar verdades, das quais não tem mais certeza. Contra uma linguagem codificada, que tinha se revelado uma fonte de mistificação, os dadaístas propõem uma linguagem por meio da dança, uma nova linguagem, baseada na expressividade do corpo, expressão de uma sensibilidade e de uma representação do mundo por imagens completamente novas.

Embora a exploração da linguagem tenha sido rica, e certamente revolucionária nas artes então, não houve uma exploração, por parte das vanguardas, da sonoridade a partir do seu aspecto aural e carnal. Isto só aconteceria mais tarde com Artaud.

Na Itália, as tradições da *commedia dell'arte* e do teatro de bonecos de rua se confundem e se influenciam, as máscaras e o jogo cênico encontram-se em ambas as formas teatrais. Dario Fo, que foi muito influenciado no seu trabalho tanto pelo teatro de bonecos tradicional quanto pela *commedia dell'arte*, muito ajudou na difusão do uso contemporâneo do *gramelot* em cena.

O dicionário italiano assinala *grammelot* como sendo uma palavra de origem francesa, *grommeler*, que significa balbuciar, murmurar entre os dentes¹⁵⁸. É um termo usado no vocabulário teatral para indicar um jogo verbal com desenvoltura na língua e capacidade imitativa de sons que não correspondem a palavras reais, mas que reproduzem a sonoridade, a tonalidade e a cadência típica de uma língua. Acrescente-se ao jogo vocal os gestos e ritmos dos comediantes.

Dario Fo sugere algumas estratégias para a execução do *gramelot*, mas reafirma que é preciso muito estudo e dedicação. Eu creio que a sua exposição a tantos dialetos na Itália também tenha contribuído para a sua desenvoltura com o *gramelot*. Além de um conhecimento claro dos ritmos e cadências da língua com a qual se queira fazer *gramelot*, é preciso uma pequena coleção dos seus estereótipos sonoros e tonais (FO, 2004, p. 99). O discurso torna-se compreensível com a contribuição de gestos.

A capacidade de síntese é fundamental. Fo seleciona uma dezena de palavras do vocabulário da história e língua desejada e as insere na narrativa em momentos-chaves. Os gestos sintéticos e precisos também contribuem para a compreensão da história, quanto mais simples, melhor, e os diálogos devem apenas sugerir sem revelar completamente, “de modo a serem adivinhados” (FO, 2004, p. 99-100):

Muitas pessoas, ao assistirem à apresentação de uma obra realizada em um idioma desconhecido, maravilham-se com o fato de que o discurso algumas vezes torna-se bastante compreensível e até mesmo absolutamente claro em certos momentos. Obviamente, os gestos, os ritmos, os tons e principalmente a simplicidade contribuem para que o idioma desconhecido não se torne um obstáculo intransponível ao entendimento. (FO, 2004, p. 101).

¹⁵⁸ <<http://www.treccani.it/vocabolario/grammelot/>>



159

Figura 17 - Dario Fo e suas máscaras faciais

Segundo ele, o nosso cérebro intui aquilo que não é explicitado. Na nossa bagagem cultural de histórias e linguagem carregamos um grande arsenal de linguagem e comunicação.

Todos os elementos sugeridos por Dario Fo estão presentes nos aspectos já discutidos nas questões que envolvem o artifício tanto da deformação com a lingueta quanto da multiplicidade de vozes: o trabalho com os qualificadores e as qualidades vocais, a desconstrução e reconstrução de língua, a capacidade flexível da língua, em que o cérebro é capaz de se ajustar e de completar o sentido com poucos elementos disponíveis.

Referindo-se ao uso de interjeições no Mamulengo e à sua capacidade expressiva, o mamulengueiro Chico Simões me relatou um episódio divertido que se passou durante a apresentação do seu espetáculo *Mamulengo Presepada* num jardim de infância na Suíça francesa:

Pois uma vez na Suíça... apresentando num jardim de infância... De repente, entra o Jaraguá, passou o Benedito, voltou...os meninos tudo ao mesmo tempo (Chico faz barulho de meninada gritando ao mesmo tempo)...Eu sei o que eles estavam

¹⁵⁹ <<http://www.re-volver.it/wp-content/uploads/Dario-Fo.jpg>>

falando...Eu já apresentei tanto...Eles estavam dizendo que estava passando ali um monstro, um bicho, uma bruxa, alguma coisa...

Aí eu pergunto, “É um da cara branca?!”; Aí eles respondem, “*Ouiiiii!*”; E eu pergunto, “Da roupa preta?!”, “*Ouiiiii!*”

“- Com cabelo loiro?!” “*Ouiiiii!*”

“- Que faz prí prí prí?!” “*Ouiiiii!*”

“- Ahhhh! não conheço não”...

Todo mundo riu. Eu mesmo ria. Como é que eles entenderam? Como é que eles entenderam o que eu estava falando em português... mas é claro... A cena vai conduzindo de tal forma, que a maneira de perguntar, em vez de falar *blanche*, branco... foi a primeira... as outras você pode ter certeza que eles vão dizer “*Oui*”, pelo próprio ritmo da pergunta e, de como a coisa começou e, da situação. Então, são situações assim, é mais a interjeição que comunica. Lógico, elas junto com o movimento, junto com aquela cena, dentro de todo aquele contexto...Agora é lógico que se eu chegar no meio da rua e falar uma coisa assim, eles não vão entender. Mas dentro do contexto de uma brincadeira, com certeza eles vão entender. E isso acontece aqui mesmo no Brasil... porque não é fácil de entender um sotaque nordestino, do sertão, não é?, mais aqui para o Sul, mas a situação ali da brincadeira você acaba entendendo. A interjeição, lógico, com o ritmo, nesse movimento ela vai ajudar e, ela diz muito mais. Às vezes a interjeição diz muito mais que uma palavra¹⁶⁰.

Essa situação experienciada por Chico Simões, na qual as crianças entendem o que está acontecendo através de certos mecanismos de repetição, de sonoridade e de contexto, vai ao encontro do que Fo e Proschan sugerem sobre a maleabilidade da língua. Com pouquíssimos elementos e também por causa da repetitividade presente na língua, somos capazes de decifrar o que está acontecendo em cena.

¹⁶⁰ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Florianópolis, 2011.



161

Figura 18 – Bonecos Benedito e Jaraguá em *Mamulengo Presepada*, de Chico Simões

Uma companhia de teatro de animação brasileira cujo trabalho vocal se baseia no uso do *gramelot*, de sons não verbais e do canto é a Cia. Tato de Curitiba. Tive a oportunidade de assistir em Florianópolis aos seus dois espetáculos *E Se...* e *Tropeço*, em duas ocasiões, 2009 e 2011. Trabalhando com bonecos criados a partir das próprias mãos e usando sons, cantos sem letra, e *gramelot*, a companhia usa poucos recursos, criando universos densamente poéticos.

E se... apresenta um universo marginal urbano, no qual a situação e as personagens estão à margem da sociedade: um mendigo, um pai com um bebê num carrinho, um camponês e sua vaca, um músico de jazz, uma velha numa cadeira de rodas. São encontros e desencontros desses personagens, nos quais o trabalho vocal dos bonequeiros é bem contido. O trabalho vocal dá a impressão de surgir quando indispensável, propiciando a criação de um universo sonoro lírico, pontuado com elementos de humor.

¹⁶¹ <<http://actbbonecosbrasil.com.br/wp-content/gallery/mamulengo-presepada/bene-jaragua-e-rede.jpg>>

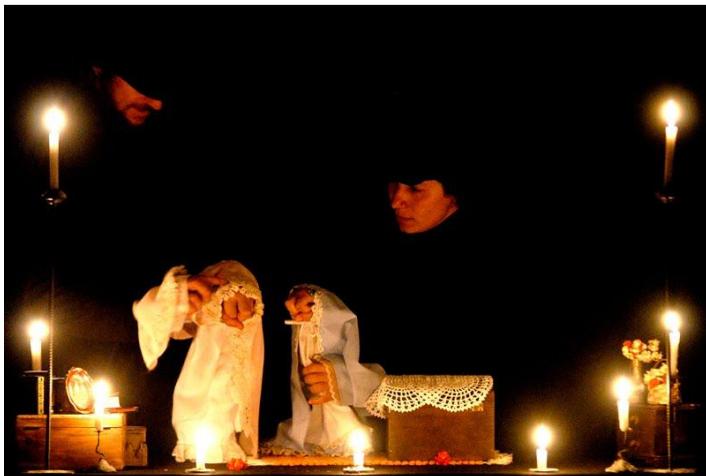


162

Figura 19 - Espetáculo *E Se...*, Cia. Tato Foto: Sérgio Vieira

O espetáculo *Tropeço* mostra o dia a dia de duas mulheres idosas com suas idiossincrasias e ternuras. A iluminação à luz de vela contribui para o ritmo do espetáculo, que é deliciosamente lento, conduzindo o universo das duas personagens. A vocalidade ajuda a gerar a comicidade e a poesia das cenas, através do uso de procedimentos como o *gramelot*, as secreções e caracterizadores vocais, e os temas musicais que embalam a cena sem palavras, remetendo-nos ao mesmo tempo à velhice e à infância.

¹⁶² <<http://www.ecult.com.br/noticias/circuito-sesc-palco-giratorio-traz-a-pelotas-o-espetaculo-tropeco>>



163

Figura 20 - Espetáculo *Tropeço*, Cia. Tato

Foto: T. Melcop

O uso de sons vocais para acompanhar as cenas é um procedimento comum entre bonequeiros, segundo o pesquisador Mario Piragibe. Como integrante por alguns anos da Cia. Pequod, do Rio de Janeiro, Piragibe relata que a companhia utiliza frequentemente um procedimento por eles denominado de algaravia, definindo-a como sons vocais sem articulação de palavra. Ele relata que os bonequeiros da companhia criam uma espécie de trilha sonora para os movimentos dos bonecos com sons precisos e variados. Diz ele: “Muitos bonequeiros têm esse vício, de ficar ensaiando com o boneco enquanto faz os barulhinhos.” É um trabalho que se desenvolve mais a partir da interjeição do que como uma língua inventada como no gramelot. Assinala ainda que a algaravia como procedimento está muito presente dentro da companhia, tendo sido usada em dois de seus espetáculos *Sangue Bom* (1999) e *A Chegada e Lampião no Inferno* (2009)¹⁶⁴.

A Cia. Pequod experimentou diversas possibilidades no trabalho vocal. Nos espetáculos *Sangue Bom* (1999) e *A Chegada e Lampião no Inferno* (2009), eles usaram a algaravia; em *Peer Gynt* (2006) e *A Tempestade* (2012), o trabalho central foi em cima da palavra; em *Marina* (2010), o foco foi no canto.

¹⁶³ <http://festivaldoteatrobrasileiro.com.br/?page_id=344>

¹⁶⁴ PIRAGIBE, Mario. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Uberlândia, 2010.



165

Figura 21 - *Sangue Bom*, Cia. Pequod



166

Figura 22 – *A Chegada de Lampião no Inferno*, Cia. Pequod

¹⁶⁵<http://3.bp.blogspot.com/_kda3NxOmlhI/SIbKyP3SjcI/AAAAAAAAABRk/iTz8g5O8jvI/s200/SimoneRodrigues_SangueBomI+cia+pequod.jpg>

¹⁶⁶<http://2.bp.blogspot.com/_kda3NxOmlhI/SIbK8D2NruI/AAAAAAAAABRs/QB6LUhgFrBk/s320/cia+pequod+junior+panela.jpg>

O espetáculo *Marina* usa a narrativa de Hans Christian Andersen com as canções praieiras de Dorival Caymmi. O espetáculo coloca a questão da voz encarnada/desencarnada problematizada na relação entre o objeto e a sua fonte sonora. Inspirado no teatro de bonecos aquáticos tailandeses, o espetáculo enfatiza a música, jogando com o canto e as danças aquáticas. A história de Andersen dá lugar a uma questão sobre a vocalidade muito elaborada por Cavarero (2010). Para ela, tirar a voz da sereia implica numa sublimação do feminino. A perda da musicalidade dá lugar ao semântico. O canto é aprisionado pelo *logos* desvocalizado.



167

Figura 23 – *Marina*, Cia. Pequod

Nos espetáculos cuja voz é centrada em procedimentos como o uso de *gramelot*, onomatopeias e sons diversos, faz-se opção por uma voz que é centrada sobretudo numa sonoridade sugestiva. A voz não trabalha com a exatidão da palavra semântica, e sim com a musicalidade da língua, recorrendo aos ritmos, alturas, intensidades, ruídos. É uma voz musical que sugere, propiciando que cada espectador processe singularmente sua experiência. É um trabalho vocal centrado nos atributos da linguagem, reforçando aspectos musicais da voz presentes na língua: a prosódia com seus ritmos, acentos e entonações.

¹⁶⁷ <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/11/marina1.jpg>>

3.2.4 Entre o canto e a fala

O canto é uma forma recorrente e muito importante de trabalho vocal no Teatro de Animação. Tanto em formas de teatro de bonecos tradicional como *Pulcinella*, *Mamulengo*, *Petrushka*, quanto em espetáculos de cunho mais experimental, como *20 minutos sob o mar*, de Katy Deville, que trabalha com teatro de objetos, ou *Viajantes imóveis* de Philippe Genty que é categorizado muitas vezes como teatro visual.

3.2.4.1 A marionete e a ópera barroca

O canto aprisiona a palavra a um tom, um ritmo, uma melodia, podendo subordinar o texto à música como na ópera, ilustrar um texto como nos madrigais, ou acompanhar a prosódia da língua falada como nas *frottolas*¹⁶⁸. As possibilidades de composições entre texto e música são inúmeras. No caso da *frottola*, é a musicalidade da língua italiana falada que direciona o canto, que dá ênfase à narração. No madrigal, a música ilustra o sentido do texto, como se estivesse pintando o texto. Num certo estilo de ópera, o entendimento do texto fica em segundo plano. Esses três gêneros musicais – *frottola*, madrigal e ópera - são exemplos de diferentes formas de composição da relação entre a música e o texto. Ambos, *frottola* e madrigal, são gêneros anteriores ao surgimento da ópera italiana, sendo que a *frottola* é uma música de corte do norte da Itália com raízes na tradição oral poética medieval. Diferentes épocas, diferentes estilos de canto, diferentes públicos, diferentes percepções auditivas – diversos são os elementos envolvidos que determinam uma relação entre texto e música, e que determinam um modo de cantar.

A Marionete de fio barroca se desenvolve lado a lado com a forma operística na corte italiana, sobretudo em Veneza. Segundo os estudiosos Cipolla e Moretti,

Não há nada mais distante da realidade do que um boneco de madeira que faz alusão a um ser

¹⁶⁸ A *frottola* é um estilo musical secular do norte da Itália, do final do século XV início do século XVI, que precedeu o madrigal e que tem raízes muito fortes na tradição oral poética. VivaBiancaLuna Biffi, musicista italiana, especialista em música medieval relatou que na *frottola* há uma forte correlação entre música e a prosódia da língua italiana (BIFFI, 2012).

humano, assim como não há nada mais improvável no melodrama, no qual se retrata um mundo em que se morre cantando. No entanto, tanto nas marionetes como no melodrama, ganham vida na cena paixões capazes de comover e de encantar. O encontro dos dois gêneros está inserido na própria natureza de ambos. (CIPOLLA; MORETTI, p. 80, trad. minha)¹⁶⁹.

O “teatro culto”, desenvolvido nas cortes, nos teatros e nos meios literários, que vai do período barroco até as vanguardas do século XX, é atraído pela mecânica artificiosa das marionetes de fio. A partir do final do século XVII, encontram-se apresentações de melodramas com marionetes de fio:

O século XIX, por exemplo, é o século de ouro, tanto para a ópera como para as marionetes; as funções sociais de tais espetáculos se desenvolvem paralelamente, uma vez que ambos tendem a ganhar, com reconhecimento popular, um público burguês. O repertório se espelha, desenvolvendo-se continuamente com muitas intersecções, para mais tarde cristalizar-se no século XX, quando o cinema se apropria do encantamento de maravilha e daquelas funções que antes eram prerrogativas quase que exclusivas do melodrama e das marionetes. (CIPOLLA; MORETTI, 2011, p 80, trad. minha)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Non c'è nulla di più distante dalla realtà di un fantoccio di legno che allude ad un essere umano, così come non c'è nulla di più improbabile del melodramma, dove si raffigura un mondo in cui si muore cantando. Eppure sia con le marionette e sia col melodramma prendono vita sulla scena passioni capaci di commuovere e avvincere. L'incontro tra i due generi è insito nella loro natura.

¹⁷⁰ L'Ottocento, ad esempio, è il secolo d'oro sia per l'opera lirica che per le marionette; la funzione sociale di tali spettacoli è parallela dato che entrambi tendono a conquistarsi, con valenze popolari, un pubblico borghese. Ne è specchio il repertorio che con molte interconnessioni si evolve continuamente, per poi cristallizzarsi nel Novecento, quando il cinema si apropria di quel meraviglioso e di quelle funzioni prima appannaggio pressoché esclusivo del melodramma e delle marionette.



171

Figura 24 - Produção da ópera barroca *Il Girello* em Seattle, 1998, realizada pela família de marionetistas Carter e o grupo musical Magnificat. Em 1668, a ópera foi primeiro encenada com atores e, em 1682, encenada com marionetes em Veneza.

No período barroco, vê-se desenvolver o apogeu da cenotécnica no teatro de marionetes de fio, com máquinas e mecanismos que procuram impressionar o espectador com um espetáculo de maravilhas, muitas vezes tentando imitar o teatro de atores e até mesmo superá-lo. Há um relato de apresentações em Turim, nesse período, no qual a polícia intervinha para poder conter a multidão. Eram apresentações tão populares quanto os concertos de rock ou música pop da atualidade. As companhias de marionete de fio se profissionalizam no período barroco e o seu repertório se torna extremamente vasto com drama, comédia, farsa, revista, e melodramas (CIPOLLA; MORETTI, 2011, p. 89-94).

No que diz respeito ao desenvolvimento das marionetes de fio no período barroco, é importante ressaltar dois pontos: o contexto social no qual ocorre o seu desenvolvimento e a sua relação com a ópera. Primeiro, há o fato de as marionetes de fio se desenvolverem nos salões da nobreza paralelamente ao teatro ‘culto’. Essa associação entre uma

¹⁷¹ <<http://www.sfgate.com/entertainment/article/High-Art-and-Low-Comedy-Puppet-opera-troupe-s-2984006.php>>

forma de teatro de bonecos, a de fios, e uma classe social, a nobreza em certos lugares da Europa, vai ter uma influência na concepção teatral das vanguardas, assim como no Teatro de Animação que se apresenta no século XX, tendo implicações no que diz respeito à concepção vocal na cena. Segundo, é importante notar o paralelismo e intersecção do desenvolvimento da marionete de fio e do melodrama, ambas as formas artísticas caracterizadas pelo artifício.

A ópera é uma forma de canto que se associou à marionete de fio, mas há várias formas de canto associados ao Teatro de Animação. Independentemente do tipo de canto, o cantar sempre envolve artifício no que diz respeito a um controle das qualidades vocais e dos qualificadores vocais. A música está presente no canto, na fala cantada e no canto embutido na prosódia da fala.

3.2.4.2 O canto presente na fala

Na verdade, entre o canto e a fala há uma enorme gradação de aspectos musicais. Pode-se dizer que são três estágios gradativos do canto à fala: o canto em si; uma fala cantada, que não é completamente canto e também não é uma fala, visto que explicita certos aspectos do canto, como, por exemplo, alturas com certa cantilena; e há também a fala na qual a prosódia traz consigo o canto presente na língua. Em algumas formas de Teatro de Animação encontramos a presença das três formas vocais, como, por exemplo, o teatro tradicional japonês Bunraku, e a brincadeira de Mamulengo brasileira.

O Mamulengo é composto de diálogos, cantos e loas, que são recitações entre o canto e a fala. A musicalidade perpassa todos os aspectos vocais. As pesquisadoras Brochado e Ribeiro apontam o aspecto da musicalidade presente na fala do Mamulengo, “com suas inúmeras gradações, que vão da fala cotidiana ao canto, passando pela recitação das loas.” Segundo elas, “a musicalidade, presente também na palavra, compõe fundamentalmente as partes da *performance* e norteia o andamento de tudo o que acontece em cena.” (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 98).

Na entrevista que me foi concedida por Chico Simões, este ressalta a importância da música e do ritmo no trabalho vocal do *Mamulengo*, exemplificando esse ponto através de um relato. Ele conta ter feito um workshop em Nápoles com o italiano Bruno Leone, um bonequeiro que reavivou a tradição das *guarattelle*, denominação do teatro de bonecos *Pulcinella* em Nápoles. Bruno Leone havia convivido

com Nunzio Zampella, considerado como o último *guarattellaio* da tradição de *Pulcinella* e, nos anos de 1980, Bruno Leone teria anotado conversas realizadas por ele com Nunzio Zampella. Quando Chico Simões esteve na oficina de Bruno Leone, hospedou-se em seu ateliê e teve a oportunidade de ler parte dessa documentação:

Aí eu li... uma anotação que era o Nunzio falando: 'A voz é a música e o movimento é a dança'...E aí foi como se um monte de coisas se revelassem ali naquele momento, com aquela frase. Só isso. Mais nada¹⁷².

Chico Simões relata esse momento de leitura como o de uma epifania, no qual ele entende um ponto crucial do seu trabalho como bonequeiro em relação à voz e ao movimento. Prossegue ele:

A voz é uma música e o movimento é uma dança'... até quando tem um silêncio, tem uma pulsação. O público pegou essa pulsação? Pronto, você pode brincar a vontade. Se você perder a pulsação, o público se perde também. O público acompanha a sua brincadeira como uma música. Você está dançando com o público. E se você sai do ritmo, você perde o parceiro com o qual você está dançando. Quem não compreende isso, ou quem não pratica isso espontaneamente, vai ter dificuldade e não entende porque não funciona. Se eu começar uma brincadeira e pensar, vou fazer uma dança, com o público, com o cachorro que passar, com o público que vier participar, tudo que vier tem que estar dentro dessa dança, tem que acontecer dentro de uma pulsação...O que vai orientar aí é essa pulsação, essa sincronia, que assim eu chamo. Eu não tenho boca. Quem tem boca é a minha mão que fala. Então essa sincronia vai determinar que aquele boneco está falando. Se eu falar num ritmo e o boneco estiver se movimentando em

¹⁷² SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Florianópolis, 2011.

outro, o público fica perdido. Não vê o que está acontecendo¹⁷³.



174

Figura 25 - Bruno Leone e Nunzio Zampella em 1978



175

Figura 26 - Bruno Leone e seu boneco Pulcinella

¹⁷³ SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini.** Florianópolis, 2011.

¹⁷⁴ <<http://www.guarattelle.it/home.htm>>

¹⁷⁵ <<http://www.guarattelle.it/home.htm>>

A frase de Nunzio Zampella: “A voz é a música e o movimento é a dança” pressupõe um entendimento do artifício vocal e gestual do bonequeiro a partir de uma concepção musical do fazer teatral. A musicalidade não está só nas cenas cantadas, mas está presente por todo o trabalho vocal. E é a musicalidade que conduz o espetáculo, envolvendo o espectador e mantendo-o conectado ao que está acontecendo em cena. A ideia é a de uma voz que é música indicando um falar no limiar do canto com ritmos e entonações.

No teatro tradicional japonês *Bunraku*, o espetáculo é todo narrado-cantado por um cantor que se senta ao lado de um músico de *shamisen*, ambos fora do enquadramento da cena dos bonecos, mas completamente à vista do público. O cantor emprega três modalidades vocais na sua narrativa: declamatória, que inclui partes narradas e partes dialogadas; lírica, ou seja, cantada; e *parlando*, que conecta partes declamatórias com partes líricas. O *parlando* varia de acordo com a direção, se está indo da lírica à declamatória, ou vice-versa (MALM, 1982, p. 63). A narrativa é nitidamente musical. Mesmo quando há os diálogos, a musicalidade presente na fala nos seus aspectos melódicos é notória.



176

Figura 27 - Músicos de *Bunraku*, teatro de bonecos tradicional japonês

¹⁷⁶ <<http://www.japan-photo.de/bunraku.htm>>



177

Figura 28 – Cena de *Bunraku*, teatro de bonecos tradicional japonês

3.2.4.3 O canto como narrativa no Teatro de Animação

Obraztsov começou a fazer teatro de bonecos parodiando certas canções romanceadas de sua época. O seu percurso no teatro de bonecos foi permeado pela música. O que se iniciou como uma brincadeira, profissionalizou-se. Em busca da arte do boneco, Obraztsov procurou usar o texto dramático, mas acabou por concluir que a voz nos seus espetáculo tinha que passar necessariamente pela narração ou pela música. Os seus números musicais e o seu espetáculo *Um Concerto pouco Usual* (1946), que se encontra em DVD e é uma grande paródia do mundo concertístico musical, fizeram muito sucesso. O seu trabalho com música não se resume à ironia lírica. Há dois *sketches* que o tornaram famoso no mundo todo. Num, ele usou uma música de Tchaikovsky para realizar uma cena de amor entre dois bonecos (duas cabeças feitas de bolas encaixadas diretamente sobre os dedos e as mãos nuas)¹⁷⁷. E, no outro, ele canta: é a cena de uma canção de ninar para um boneco bebê que inspira ternura e amor paterno.

¹⁷⁷ <<http://www.japan-photo.de/bunraku.htm>>

¹⁷⁸ Ver fotos no primeiro capítulo, p. 62-63.



179

Figura 29 - Obraztsov e seu boneco bebê



180

Figura 30 - *Um Concerto pouco Usual*, direção de Obraztsov

¹⁷⁹ <<http://reiflarsen.tumblr.com/post/11563993544/the-tsarevichs-puppets-the-obraztsov-puppet>>

¹⁸⁰ <[http://www.badenweiler.de/de/information_kontakt_service/news/eine theatralisches erlebnis der weltspitze](http://www.badenweiler.de/de/information_kontakt_service/news/eine_theatralisches_erlebnis_der_weltspitze)>

A cena das mãos e dedos nus é considerada inclusive um marco na história do Teatro de Animação, porque ele é o primeiro a fazer uma cena de teatro de luvas sem luvas. Há uma ruptura com a linguagem do teatro tradicional de bonecos.

O espetáculo *Viajantes Imóveis*, da Cia. Philippe Genty, da França, pode ser descrito como teatro visual com o uso de uma trilha sonora que acompanha praticamente todo o espetáculo. O diretor empregou o uso da voz em alguns momentos. O espetáculo é com atores-dançarinos e bonecos que compartilham a cena, fazendo o foco passar de um para o outro e às vezes concentrando-se em ambos. A encenação não tem uma narrativa linear, produzindo imagens sugestivas que remetem a muitas situações. A voz nunca é usada com os bonecos, e só é usada com os atores-dançarinos. A voz pontua com sons de gemidos, suspiros, risadas, e é empregada de um modo bem econômico. Os atores não falam quase nada. Porém há uma longa cena em que há o uso do canto.

Nessa cena, o canto faz parte dos diversos elementos expressivos que enfatizam aspectos do grotesco. Em quatro caixas montadas duas em cima de outras duas, veem-se corpos de bonecos com cabeças de atores. As cabeças dos atores adultos encaixam nos corpos dos bonecos, criando a sugestão de serem bonecas e bonecos-bebês sexualizados. Os corpos masculinos expõem uma pseudo genitália e os femininos expõem os seios, e o todo da cena gera um estranhamento. Dentro desse quadro em que tanto o visual como as ações procuram o grotesco (uma mulher acaba por comer a genitália do seu companheiro de quadro), faz-se um uso da voz que reforça a expressividade grotesca da cena. A voz procurando o exagero numa ênfase do dramático oscila entre Edith Piaf e um estilo operístico.

A ópera em si só já é uma forma que carrega consigo uma artificialidade, e a escolha desse estilo de canto, inserido num outro contexto, que é o da cena descrita acima, expõe o procedimento de artificialidade, reforçando ainda mais o grotesco. Em nenhum momento, a voz ilustra a cena, a imagem e a voz são complementares, mas autônomas. O estilo do canto como forma operística, retirado de seu contexto, expõe a dramaticidade da cena e do próprio canto com o seu volume e o seu gesto vocal.



181

Figura 31 - Espetáculo *Viajantes Imóveis*, direção de Philippe Genty

Nesse mesmo espetáculo há uma cena em que um caminhão, em escala bem reduzida, passa por um cenário que lembra os desertos de fronteira entre os Estados Unidos e o México. A voz de um ator canta uma música mexicana e, pouco depois, vários atores-dançarinos ‘caem’ nesse cenário. Durante a ação, os imigrantes, que estão sempre correndo no mesmo lugar em meio a esse cenário desolado e que é composto por vários papéis *craft*, encontram um boneco que está ‘mumificado,’ envolto por papéis que remetem à ideia da múmia e da morte. Quando os atores-dançarinos retiram o papel que envolve a sua cabeça, surge a máscara do boneco fixada num grito que lembra o quadro *O Grito*, de Munch. O que é interessante é o efeito auditivo que essa imagem provoca. A imagem remete ao som sem que este seja emitido. É uma imagem muito forte. Essa noção da arte que, pela ausência, ativa a

¹⁸¹ <<http://www.midiorama.com.br/wp-content/gallery/compagnie-philippe-genty-2011/cie-philippegenty01.jpg>>

presença na imaginação do espectador é tanto válida para a imagem quanto para o som. Do mesmo modo que as peças radiofônicas ativam a imaginação do ouvinte.



182

Figura 32 - Katy Deville em *20 Minutos sob o Mar*

No festival do FITO 2010, em Florianópolis, a atriz Katy Deville, que é uma das criadoras da denominação Teatro de Objetos, apresentou o seu espetáculo *20 Minutos sob o Mar*. Deville fazia o papel de uma narradora sedutora (ainda que só através do canto) – uma espécie de sereia grotesca e circense. Enquanto cantava músicas com um estilo operístico, pungente, artificial, Deville era uma demiurga sarcástica atrás de um aquário no qual colocava os seus bonecos, matando-os, sufocando-os de várias formas. Uma das músicas que ela canta no espetáculo é a música de Dorival Caymmi *É doce morrer no mar...* Aqui de novo, como no espetáculo da Cia. Philippe Genty, a voz exacerbada, forçosamente dramática, expondo o estilo operístico, enfatiza o grotesco na cena. A voz não ilustra a cena; ela acentua a ruptura entre ‘texto’ e cena. O eixo que é mais reforçado é o do palcoteia, no qual Deville transforma o espectador numa testemunha das suas crueldades.

¹⁸²<<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2011/11/09/katy-deville-da-vida-as-pequenas-coisas-do-cotidiano-21654.php>>

Todavia, quem faz ópera normalmente não traz à tona o aspecto sarcástico como nos espetáculos de Genty e Deville, nos quais o gênero possibilita e reforça o grotesco, expondo uma materialidade da cena.

Em ambos os espetáculos, o canto aparece num jogo em que as linguagens são autônomas, como descrito por Barthes no seu artigo sobre *Bunraku*, citado no primeiro capítulo. Há também um jogo de tensão entre o exagero e a economia, uma forma de contraponto também sugerida por Meschke.

3.2.4.4 Óperas, musicais e o Teatro de Animação

De acordo com Meschke, a música deveria ser independente, podendo ser usada de modo contrapontístico em relação à cena, sem qualquer intenção de ilustração; cada forma artística, na cena, deveria atuar por si mesma. Meschke chegou a realizar uma ópera, *Le Grand Macabre* (1978), em parceria com o compositor de música erudita György Ligeti (1923-2006), e considerava o teatro de bonecos como um meio muito propício para a realização de óperas. Na ópera citada, o grotesco é explorado em todos os seus aspectos, inclusive a parte musical.

O gênero da ópera subordina a palavra à música, e devido à sua história e ao seu público, adquiriu um aspecto extremamente artificioso de dramas exacerbados em que literalmente se morre de amor em cena. A voz na ópera enfatiza as vogais e omite as distinções silábicas, tornando as palavras quase que incompreensíveis ao ouvinte. Segundo Cavarero,

No melodrama a voz conta mais do que as palavras e as palavras não têm medo do ridículo. O ridículo, na verdade, é considerado óbvio e se alastra do texto aos figurinos e à encenação... Por um lado, a ópera é um triunfo do ridículo e do *kitsch*, e o libreto é frequentemente incluído entre os instrumentos dessa empresa tragicômica. Por outro lado, a ópera é, todavia, outra coisa e se *serve*, na verdade, do ridículo justamente para ancorar a seriedade da sua mensagem *na voz* com a leveza do riso. (CAVARERO, 2010, p. 134)¹⁸³.

¹⁸³ Nel melodramma, la voce conta più delle parole e le parole non hanno paura del ridicolo. Il ridicolo, anzi, è dato per scontato e dilaga dal testo ai costumi e

Cavarero aponta que a ópera se estrutura nesse jogo entre o ridículo e a seriedade, jogo que está diretamente relacionado ao excesso do artifício do modo de cantar, que se estende para os outros elementos cênicos. Mas é um excesso que contrasta com o tema, que muitas vezes é sério, e com a música, que é feita para emocionar. A ópera, mesmo no ridículo, ou apesar do ridículo, emociona, é feita para o coração. Isso ocorre justamente porque a música consegue sublimar os aspectos de excesso do ridículo, ainda que, nesse caso, a música também trabalhe com o excesso – por exemplo, uma ária de Puccini, que pode ser dilacerante. Mas o ponto de Cavarero aqui é que a música é capaz de superar os outros aspectos da encenação. Ela diz que, “na verdade, é essencialmente o operar sublime da voz humana que vence o significado das palavras e o reino visual da representação.” (CAVARERO, 2010, p. 134)¹⁸⁴. Segundo ela, na ópera a potência do canto, a sua intensidade, ultrapassam os outros elementos como o semântico e o visual. Mas há encenações de ópera que, usando diversos recursos do Teatro de Animação, conseguem desenvolver uma visualidade de intensidade equivalente à música.

É importante ressaltar que ópera não só se desenvolveu lado a lado com o teatro de bonecos, como aponta Cipolla e Moretti (2007), mas ganhou uma nova dimensão nos séculos XX e XXI com encenações que trabalharam com Teatro de Animação, como as de Julie Taymor, Meschke e Anthony Minghella. Este último, embora não tenha se dedicado ao Teatro de Animação como os outros dois, usou muitos recursos na sua montagem de *Madama Butterfly*, em 2006. Julie Taymor transita entre a ópera e o musical, tendo renovado artisticamente a cena comercial e plena de clichês dos musicais da Broadway com a sua montagem de *Rei Leão*, em 2006. O resultado desse musical, que combina música pop e música zulu africana com uma miríade de recursos de Teatro de Animação, ocorre depois da sua vasta experiência encenando óperas como *Oedipus Rex* e *A Flauta Mágica*, nas quais também utilizou muitos recursos de Teatro de Animação. Nas encenações de Taymor, o visual não é superado pela música, mas se

alla messa in scena... Da un certo punto di vista, l'opera è un trionfo del ridicolo e del kitsch, e il libretto rientra spesso fra gli strumenti di questa impresa tragicomica. Da un altro punto di vista, l'opera è però tutta un'altra questione e si serve, anzi, del ridicolo proprio per ancorare la serietà del suo messaggio in voce alla leggerezza del riso.

¹⁸⁴ Essa infatti è essenzialmente il sublime operare della voce umana che vince sul significato delle parole e sul regno visivo della rappresentazione.

conjugam para emocionar o espectador e inebriar todos os seus sentidos. Nas suas encenações, os procedimentos de artifício se equivalem num grau de intensidade elevado.



Figura 33 - Cantora Liping Zhang como *Madama Butterfly* contracenando com um boneco, no papel do filho. Encenação de Anthony Minghella

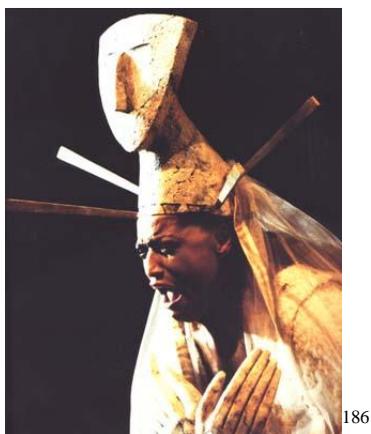


Figura 34 - Cantora Jessye Norman em *Oedipus Rex*, 1992, encenação de Julie Taymor

¹⁸⁵ <http://www.nytimes.com/2011/12/09/arts/music/madama-butterfly-at-the-metropolitan-opera-review.html?_r=0>

¹⁸⁶ <http://www.columbia.edu/itc/barnard/theater/garrett/3150_fall2001/slideshows/slideshow1.html>



187

Figura 35 - Cantor Nathan Gunn em *A Flauta Mágica* (2007), encenação de Julie Taymor

Embora *O Rei Leão* seja um espetáculo cuja vocalidade é bem rica, diversas cenas dialogadas perdem a qualidade musical do resto do espetáculo, sem conseguir manter o ritmo e a intensidade dos outros momentos. Mas porque ele é sobretudo cantado, a voz no espetáculo como um todo consegue minimizar esses momentos de inadequação cênica. Nesse caso, Obraztsov tem razão quando diz que o diálogo se ajusta melhor a certo tipo de teatro de bonecos, dentro de certo contexto de público e de cena, como é o caso de *Petrushka*. Um diretor como Philippe Genty evita usar a voz com os bonecos, mas a usa de modo muito econômico com os atores, que em pouquíssimos momentos cantam ou fazem sons.

A melodia e o ritmo presentes na música cantada precisam estar também presentes na narração e no diálogo no Teatro de Animação. Como enunciados por Nunzio Zampella, o bonequeiro napolitano de *Pulcinella* que diz que “a voz é a música e o movimento é a dança.” Ao reivindicar a presença da voz na nossa cultura, Cavarero invoca a musicalidade da língua presente no texto e que é característica da poesia, “Há textos, permeados de um ritmo musical, nos quais a vocalidade, explodindo no significante linguístico, sobe à superfície e comanda o sentido. A poesia, entendida como texto poético, é justamente o

¹⁸⁷ <http://www.ket.org/pressroom/2007/03/gmet_000101.html>

exemplo mais eficaz.” (CAVARERO, 2010, p. 152, trad. minha)¹⁸⁸. E são esses elementos musicais presentes na poesia que precisam estar também presentes no texto falado, seja ele narrativo ou dialogado.



189

Figura 36 - *O Rei Leão*, musical dirigido por Julie Taymor

3.2.5 Narração e diálogo (*ovvero la musicalità*)

Normalmente considerados como elementos estruturantes de uma dramaturgia, a narração e o diálogo fazem parte da vocalidade da cena porque é a voz que presentifica tanto um quanto o outro. O que é narrado/dialogado está vinculado ao como é narrado/dialogado, sendo todos os seus aspectos fundamentais para a compreensão do uso da voz no Teatro de Animação.

¹⁸⁸ Ci sono testi, pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e comanda il senso. La poesia, intesa come testo poetico, ne è appunto l'esempio più efficace.

¹⁸⁹ <<http://www.indyweek.com/indyweek/the-lion-trumps-the-spider-at-dpac/Content?oid=1949600>>

3.2.5.1 Entre a prosa e a poesia (*ovvero il ritmo*)

Para falar de narração e diálogo no Teatro de Animação e chegar aos elementos de artifício presentes em ambos, é preciso uma investigação da relação entre prosa e poesia. Nestas duas formas expressivas, prosa e poesia, encontra-se o nó da questão: música e ritmo. Apresento aqui as ideias de Octavio Paz, que discorre sobre o tema a partir de um ponto de vista musical¹⁹⁰, e cujo entendimento de poesia eu estendo ao Teatro de Animação.

Segundo Paz (1982, p. 16), nem todo poema é poesia, e nem toda poesia é poema. O fato de o poema ter rima, verso ou metro não necessariamente torna-o poético. A prosa se distingue da poesia na forma, finalidade e pulsação. A prosa tem uma forma linear e a sua finalidade está no sentido ou significado produzidos pela unidade da frase. A forma da poesia é redonda e a sua unidade de frase é o ritmo. Enquanto a prosa se afasta do ritmo, dissipando-o sem extinguir-se, porque nesse caso não haveria linguagem, a poesia depende do ritmo. A forma ‘mais alta’ da prosa seria o discurso, porque busca apreender a palavra num único significado, o que é “um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais.” (PAZ, 1982, p. 25). A palavra tende naturalmente a uma pluralidade de significados, e por isso a linguagem falada se aproxima mais da poesia que da prosa. O trabalho do prosador é o de um carcereiro que tenta aprisionar a palavra, ao passo que o poeta a liberta à sua própria matéria; “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão do sentido – o poema é algo que está mais além da linguagem.” (PAZ, 1982, p. 27).

“Não há povo sem poesia, mas existem os que não tem prosa.” (PAZ, 1982, p. 83). Cada povo, cada cultura, é regido por um ritmo que indica uma visão de mundo: “Yin e Yang para os chineses; ritmo quaternário para os astecas; dual para os hebreus. Os gregos concebem o cosmo como luta e combinação de coisas opostas. Nossa cultura está impregnada de ritmos ternários.” (PAZ, 1982, p. 72). Toda linguagem é permeada pelo ritmo e este “é inseparável de um conteúdo concreto. No verso já palpita a frase e sua possível significação. Por isso há metros heroicos e ligeiros, dançantes e solenes, alegres e fúnebres. O ritmo não é medida – é visão de mundo.” (PAZ, 1982, p. 71). E “a criação poética

¹⁹⁰ Haroldo de Campos também associa a música à poesia em seu livro **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução.” (PAZ, 1982, p. 64).

Se pensarmos nesses termos de prosa e poesia, a primeira caminha para a dissolução do ritmo e a segunda para a corporificação do ritmo. Se da prosa e poesia passamos à narrativa e ao diálogo, teríamos que pensar em princípio que a narrativa é mais aparentada com a prosa e o diálogo com a poesia. O que não quer dizer que uma narrativa não possa ser poética e um diálogo não possa ser discursivo: tudo depende de um trabalho com o ritmo e o aprisionamento da palavra no sentido ou na sua libertação plurivocal: semântica e corpórea.

No Teatro de Animação, ambos (a narrativa e o diálogo) são usados. Nas formas tradicionais de teatro de bonecos encontramos muito diálogo, música e pouca narrativa. Na linha de teatro visual a voz é praticamente inexistente, dando primazia obviamente à visualidade. O recurso da narração é muito presente em diversos espetáculos de teatro de animação, assim como o é com uso de diálogo.



191

Figura 37 - *Concerto de Ispinho e Fulô*, Cia. Do Tijolo

¹⁹¹ <<http://sesc-mt.blogspot.com.br/2011/05/concerto-de-ispinho-e-fulo-sp-neste.html>>

O problema do diálogo no Teatro de Animação é que, com raríssimas exceções, como é o caso de espetáculos de origem tradicional como o Mamulengo, aos diálogos falta um trabalho de ritmo, e de jogo com a língua. Na maioria das vezes, os diálogos se limitam ao semântico de um texto ausente de musicalidade e de pesquisa sonora. Espetáculos com uma pesquisa vocal apurada, como o da Cia. Do Tijolo, *Concerto de Ispinho e Fulô*, são raros no cenário do Teatro de Animação brasileiro. Baseado na poesia e na vida do poeta Patativa do Assaré, a Cia. Do Tijolo usa música, diálogo, narração sem nunca se esquecer de fazer poesia ao apresentar o poeta e a sua poesia. Combinando uma pesquisa sonora a uma pesquisa visual elaboradas, falta-lhe contudo um trabalho mais apurado com os materiais da cena, a manipulação. Poder-se-ia argumentar que o espetáculo nasceu de um concerto com músicos. Eu diria que precisamos de mais musicalidade nas nossas encenações, o que não quer dizer música gravada sustentando o espetáculo.

3.2.5.2 A musicalidade que permeia a voz no Mamulengo

Na tradição de Mamulengo, a musicalidade permeia toda a narração e os diálogos da cena. O diálogo é extremamente importante para o desenrolar da cena, suplantando o uso da narração, que todavia está presente. Através do diálogo, as personagens conversam entre si, com o bonequeiro e com a plateia. Ele é essencial para o desenvolvimento da brincadeira, definindo que essa forma de entretenimento seja dialógica. A narração, usada com muito mais parcimônia, é feita pelos bonecos que contam histórias ou fatos de modo versegado e à maneira dos repentistas (SANTOS, 2007, p. 27). As personagens são centrais na brincadeira, e é a partir delas que se desenvolve a vocalidade do Mamulengo, seja por meio de passagens (cenas dialogadas), loas (falas em verso) ou músicas (ALCURE, 2008, p. 61, apud RIBEIRO, 2010, p. 31)¹⁹². “Diz [o mestre Antônio] Biló: cada boneco tem um nome e tem sua loa.” (SANTOS, 1979, p. 97).

A musicalidade é tão central no Mamulengo de Mestre Zé de Vina que Brochado e Ribeiro atestam que ela “nor-teia o andamento de

¹⁹² Cf. ALCURE, Adriana Schneider. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 55-71, 2008.

tudo o que acontece em cena”, permeando a *performance* da fala ao canto, passando pela recitação das loas, denominadas por elas de um terreno ‘intermediário’ entre o canto e a fala. Mesmo na palavra falada, a musicalidade está presente (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 97-98).

O humor, nas asas de um aparente *nonsense*, é outro elemento que permeia o Mamulengo, promovido por versos e trocadilhos, por diálogos curtos, de duplo sentido e não lineares, promovendo uma crítica social com referências escatológicas e obscenidades (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 89). Brochado aponta que “os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas linguísticas cômicas bem codificadas (muitas vezes em forma de verso) que são usadas em diferentes momentos do espetáculo.” (BROCHADO, 2007, p. 41). O humor no Mamulengo pode ser comparado ao humor descrito por Kelly no seu estudo sobre *Petrushka*. “O humor de *Petrushka* existe em mais de um nível: o humor infantil de trocadilhos fracos e sem sentido mascara referências ao social e às vezes também a tabus sociais.” (KELLY, 1990, p. 83, trad. minha)¹⁹³.

As fórmulas permitem ao mamulengueiro um constante recriar, utilizando o arsenal cultural e linguístico que ele carrega e transformando-o no diálogo com o público. A brincadeira vai sofrendo transformações à medida que a sociedade também vai mudando. Isso é indicado pelas cenas que deixam de fazer do repertório da brincadeira, e curiosamente, cenas de diálogos versejados ou de um número maior de loas, que são falas versejadas, nem sempre entendidas pelo público. Ribeiro, no seu estudo do Mamulengo de Mestre Zé de Vina, relata que “grande parte das vezes, as loas em cena, parecem ditas em algum dialeto ininteligível, tamanha rapidez com que eventualmente são proferidas.” (RIBEIRO, 2010, p. 38).

No seu livro sobre Mamulengo publicado em 1979, Santos nota uma diferença entre os espetáculos rurais e os urbanos, justamente na questão da narrativa *versus* o diálogo. Ele aponta que

Nos espetáculos rurais o uso da loa é frequente, aparecendo constantemente em cenas inteiras, sob forma narrativa, substituindo completamente o

¹⁹³ The humour of *Petrushka* exists at more than one level: the childish humour of feeble puns and nonsense, masks references to social and sometimes also sexual taboos.

diálogo fraseado pelo recitado. No urbano as peças são feitas em forma de diálogo falado, sendo a utilização do diálogo versejado, ou em forma de loa, restrita a certos momentos, podendo-se observar inúmeras cenas com quase nenhuma utilização de versos. (SANTOS, 1979, p. 37).

Embora esta seja só uma observação, sem que o pesquisador tenha aprofundado a questão, é interessante o fato de que na área rural, um contexto mais tradicional, o recitado fosse muito mais presente do que no contexto urbano. Fica a pergunta: ocorreu uma perda da intensidade da musicalidade nessa passagem do contexto rural ao urbano ou será que essa musicalidade se transformou de algum modo nos diálogos?

A pesquisa de campo feita por Brochado e depois por Ribeiro se dá mais ou menos 30 anos mais tarde do que a de Santos, realizada nos anos 70. A influência da mídia hoje é forte e o público já não é o mesmo de 30 anos atrás. Ao discorrer sobre a influência das narrativas e poesias populares presentes na brincadeira de Zé de Vina, Brochado e Ribeiro apontam que

O texto do Mamulengo, assim como outros elementos da brincadeira, tem passado por muitas alterações ao longo da trajetória deste mestre. Cenas derivadas dos folguedos populares (Maracatu de Simão, Pastoril), assim como aquelas originárias dos presépios e de outras representações sacras (São José, O Rico Rei Avarento), bastante populares outrora, praticamente não mais existem. No entanto, como indica Izabela Brochado (2005), ainda hoje persistem cenas que podem ser consideradas como verdadeiras “reliquias”, preservando até os dias atuais conexões com antigas formas de representação, como a cena dos “Caboclinhos”, em que quatro caboclos dialogam em forma de versos e que é remanescente dos autos de Natal trazidos pelos Jesuítas. (BROCHADO; RIBEIRO, 2009, p. 88).

Interessante que a “reliquia” seja um diálogo versejado, confirmando o que Santos notou na sua pesquisa de campo nos anos 70.

Na sua análise da poesia épica de tradição oral eslava, Lord nota que ocorre o desaparecimento dessa poesia oral nos centros urbanos. E chega a uma conclusão importante a respeito da relação entre centros urbanos nos quais rege a literacia *versus* a poesia oral. Diz ele,

As canções desapareceram nas cidades, não porque a vida em grandes comunidades seja um ambiente pouco adequado para elas, mas porque escolas foram fundadas primeiro ali e a escrita está firmemente enraizada no modo de vida dos moradores da cidade. (LORD, 1960, p. 20, trad. minha)¹⁹⁴.

O Mamulengo não desapareceu, mas vem se transformando e se moldando a um público diferente, condicionado a novas formas de patrocínio distintas daquelas examinadas por Santos em 1979. Tais condições implicam numa modificação da voz dessa forma artística, na qual vêm atenuados certos elementos presentes na oralidade, como uma diminuição da quantidade de loas (o falar cantado), ou do uso do verso nos diálogos. Há um caminhar em direção à prosa, mantendo a musicalidade, mas num grau de intensidade atenuado. Sem nos esquecermos do riso, que como vimos anteriormente, com seu aspecto dialógico, propicia a criação de diversos procedimentos. A voz é elemento central do riso com a sua materialidade na deformação, no fazer vozes, na crítica social e no prazer liberatório do cantar.

3.3 VOZ: ARTIFICIALIDADE E MUSICALIDADE

A esta altura deste estudo, conclui-se que a presença dos elementos de musicalidade encontrados nas formas poéticas orais *versus* literárias é chave para o entendimento da questão da voz. Diferentes intensidades de presença são produzidas pelas propriedades musicais constituintes dos procedimentos de artificialidade. Essa produção de presença é gerada numa relação de intensidade de elementos portadores de semântica como o ritmo, repetições, entonações, dinâmica, altura, rimas, trocadilhos, inversões, os mais diversos procedimentos de artificialidade vocal.

¹⁹⁴ The songs have died out in the cities not because life in a large community is an unfitting environment for them but because schools were first founded there and writing has been firmly rooted in the way of life of the city dwellers.

Assim como a semântica sem o “canto” não produz a voz, esvanecendo-se no pensamento, o som vocal desprovido de semântica se perde num vazio descontextualizado. O “cantar” é gerado por esses procedimentos de artifício de acordo com a poética. A voz, permeada pelo semântico e pelo “canto”, afirma-se como uma ontologia da voz, fundadora de presença baseada num entendimento fenomenológico dos seus procedimentos de artificialidade vocal.

O uso de aparatos para deformar a voz, a multiplicidade de vozes, o *gramelot*, o uso de interjeições, algaravia, o canto em seus diversos graus de intensidade da fala ao canto, a musicalidade presente na narração e no diálogo são formas diversas de procedimentos de artificialidade presentes na voz no teatro de animação. Os procedimentos de artificialidade geram e são gerados por uma poética, na sua singularidade histórica contextual, numa relação com a língua e as suas propriedades musicais e semânticas.

4 SÍNTESE E MUSICALIDADE: À GUIA DE CONCLUSÃO

*Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.*
Vladimir Maiakovski

A pesquisa, até o presente momento, teve o seu foco voltado para o aspecto vocal, mas é importante evidenciar que a voz não é o único aspecto relevante na cena, no Teatro de Animação. A voz só o é na sua relação poética com os outros elementos expressivos que operam nessa arte. Ao considerar a arte da Animação, é preciso levar-se em conta a interrelação de três aspectos que geram presença: o formal, o gestual e o vocal.

Nesses três aspectos, os procedimentos empregados que permeiam cada poética operam processos de condensação artística, um processo descrito pelos estudiosos como de síntese, no qual certos elementos são escolhidos e reforçados, determinados por e determinantes de uma poética. Nas palavras de Obraztsov (1967 [1965], p. 20, apud TILLIS, 1982, p. 114, trad. minha), “[Bonecos] ‘devem condensar, sintetizar tudo o que é essencial e característico nos diversos traços da natureza humana’.”¹⁹⁵ Exponho como esses processos de síntese operam paralelamente, compondo-se como um todo no qual a voz é no teatro de animação.

4.1 SÍNTESE FORMAL

‘Não adianta boneco bonito. Boneco de Mamulengo tem que ser feio. Não adianta ter boneco bonito. Se vem um bonito o pessoal nem liga, mas se vem um feio mesmo, arranca o riso do mais sisudo espectador.’ Assim, [Januário de

¹⁹⁵ “[Puppets] must condense, synthesize, all that is essential and characteristic in the various features of human nature.” Essa citação faz parte de um artigo escrito por Sergei Obraztsov. *Some Considerations on the Puppet Theatre*. In UNIMA; Niculescu, Margaret (Ed.). In **Puppet Theatre o Modern World**. Boston: Plays, Inc 1967 [1965].

Oliveira, mais conhecido como Mestre Ginu, mamulengueiro no Recife (1910 – 1977)], definia todo o seu conceito plástico sobre o boneco. (SANTOS, 1979, p. 110).

Entre estudiosos e bonequeiros é consenso a importância da forma escultural do boneco. A forma denominada feia por Mestre Ginu, quando descreve o seu boneco, encaixa-se na poética do humor grotesco, corporal, exagerado do boneco de Mamulengo. Na sua síntese formal, ele mais “sugere do que mostra, configura o essencial do personagem e exige do público a complementação”, assim o descreve Santos (1979, p. 110).

Reforçando a função mais importante do Mamulengo que é a de fazer rir através de uma crítica social, Alcure (2008, p. 61, apud RIBEIRO, 2010, p. 59) se refere à forma do boneco de Mamulengo, como “condensador simbólico de significados da experiência social”, cujo objetivo de fazer rir faz com que o escultor procure ressaltar os elementos que permitem criar o cômico. Brochado (2005, P. 236) e Ribeiro (2010, p. 61) também ressaltam a importância escultórica no que diz respeito aos atributos físicos representados. Os bonecos são esculpidos levando-se em consideração as características físicas e de controle, de acordo com a personagem. Por exemplo, à personagem feminina que precisa ter um grande rebolado, a ela é dado um grande bumbum com grande molejo.

A síntese formal produz-se de acordo com determinada poética. Se, no caso do Mamulengo, o que certos mamulengueiros chamam de feiura é elemento essencial, já no teatro de objetos o aspecto formal encontra-se muitas vezes nos *ready-made*, como, por exemplo, uma miniatura de um casal vestidos de noivos para enfeitar um bolo de casamento. Essas bonecas de plástico são metáforas da sociedade de consumo capitalista, e o uso de objetos de modo metafórico crítico é central na poética do teatro de objetos.

Obraztsov deu muita importância à pesquisa da essência do aspecto formal do boneco, ainda que nunca o tenha considerado como escultura em movimento (JURKOWSKI, 2008, p. 41). Para ele, a forma escultural deveria ser buscada na medida em que promovesse uma melhor atuação, e para isso ele percebia menos como mais: quanto menos detalhe houvesse na forma do boneco, melhor poderia ser a atuação (OBRAZTSOV, 1950, p. 102).

A forma escultural do boneco-objeto pode procurar aspectos que deem uma impressão mais realista, como nas marionetes de fio da

ópera barroca, ou deformar o boneco-objeto até quase abstraí-lo, explorando as mais diversas matérias e formas, e inclusive trazendo o objeto como tal, o que ocorreu no teatro de objetos. As possibilidades formais são diversas, podendo intensificar-se poeticamente mais ou menos para uma abstração ou uma antropomorfização do boneco-objeto. O processo de síntese formal está presente na seleção poética da forma.

4.2 SÍNTESE GESTUAL

A síntese gestual opera num modo equivalente aos procedimentos de síntese formal, numa seleção de tratos gestuais por vezes tornando-se coreográfica. Em certas cenas de Mamulengo, especialmente nas lutas ou em passagens influenciadas por danças tradicionais como o Maracatu, Brochado nota uma espécie de coreografia com movimentos altamente estilizados, que denotam o que se poderia chamar de uma ‘gramática cinética’ do bonequeiro (BROCHADO, 2005, p. 304-318).

Brochado se apoia na análise gestual de Antonio Pasqualino, da Ópera dos *Pupi* e da *Guarattella* (tradição napolitana do *Pulcinella*), que elabora um sistema de análise sintática gestual ao qual corresponde uma semântica dos gestos.

A operação de síntese gestual está diretamente relacionada à operação de síntese formal, porque o modo como o boneco é construído cria possibilidades e impedimentos gestuais. O modo de manipulação também determina essa gramática gestual, porque um boneco de luva pode ter gestos muito mais contundentes e agressivos do que uma marionete de fios, cuja leveza de movimentos não poderá ser alcançada pelo boneco de luva. O que não quer dizer que o boneco de luva não possa ter movimentos delicados e a marionete de fios não possa ter gestos contundentes, mas, por questões físicas, como a lei da gravidade, estas por si só imprimem certa qualidade gestual.

Um aspecto interessante a se ressaltar é que os elementos da forma e da voz do boneco-objeto podem se distanciar completamente do aspecto antropomórfico, enquanto o movimento é o elemento que mais se aproxima a uma inteligibilidade representacional da personagem. A voz pode ser completamente deformada e o boneco-objeto pode tender à abstração, mas o movimento precisa nesse caso ancorar o seu repertório gestual para que seja inteligível para o espectador, possibilitando uma comunicação através de uma “gramática cinética” comum a ele, mesmo no teatro de objetos, no qual se procura não criar uma

antropomorfização na movimentação do objeto. A gramática gestual parte muitas vezes da movimentação reconhecível do objeto, que é retirado do seu contexto funcional original. Por exemplo, um aspirador de pó aspira, e na cena o artista o usa aspirando, só que não aspira o pó do chão, aspira outras coisas. A sua função original é suprimida, mas a sua gestualidade ligada à sua função original é normalmente mantida, tornando possível um procedimento metafórico por meio do objeto.

Na relação interdependente entre movimento e fala, existe um postulado clássico conhecido por atores-bonequeiros que é apresentado por McPhalin: “Quando dois bonecos estão em cena e um fala, este boneco deve mover-se e o outro ficar parado, caso contrário o público não consegue distinguir quem é o que fala.” (MCPHALIN, 1938, p. 81, apud TILLIS, 1992, p. 134, trad. minha)¹⁹⁶. Essa formulação, hoje relativizada por muitos bonequeiros, contribuiu para a concepção (equivocada) de diversos artistas e pesquisadores do teatro de animação de que a movimentação seria o elemento central da arte do boneco. Segundo essa lógica, o movimento determina e permite o entendimento da fala, e aquele, sendo mais forte, pode encobrir e submeter a voz, que é mais fraca. Embora em certos espetáculos o movimento possa ser o elemento central, tal formulação como via de regra foi problematizada por Tillis (1992) que demonstra a importância dos três sistemas de signo em operação: o formal, o gestual e o vocal. Tal formulação, que dá prioridade à movimentação em relação à voz e à forma, não se aplica de modo algum ao contexto dos diversos teatros de bonecos tradicionais apresentados neste trabalho.

O caráter de síntese gestual do boneco-objeto é amplamente exemplificado pelo boneco que Obratzsov criou para a sua encenação *Dois amores para nós*. O enredo do espetáculo previa uma série de ações da personagem central, como banhar-se, saltar, velejar, dançar e muitas outras e, para que o boneco pudesse cenicamente realizar todas essas ações, ele criou trinta bonecos, embora o espectador tivesse a impressão de ter visto somente um (OBRAZTSOV, 1954, p. 13, apud TILLIS, 1982, p. 143)¹⁹⁷.

¹⁹⁶ “When two puppets are on stage and one speaks, that puppet must move and the other be still, or else the audience cannot tell which is supposed to be the speaker.”

¹⁹⁷ O livro do qual Tillis retira essa citação é: Obratzsov, Sergei. **Puppets and the Puppet Theatre**. London: Society for Cultural Relations with the USSR, 1954.

Enquanto a forma e o gesto do boneco-objeto são claramente sintéticos, constrictos numa forma escultural e nos movimentos possíveis de animação de determinada forma-matéria, a voz, por outro lado, porque é humana, em princípio não é limitada na sua expressão, a não ser pelas limitações da capacidade vocal do seu vocalizador. Todavia, todo processo poético envolve um processo de síntese. E a voz, como procedimento musical de artifício, como analisada no capítulo anterior, engendra também um processo de síntese vocal, distinto, ainda que equivalente, aos procedimentos de síntese formal e gestual.

4.3 SÍNTESE VOCAL

Os procedimentos vocais descritos e analisados ao longo deste trabalho são procedimentos que engendram um processo de síntese, no qual ocorrem manipulações sonoras, de seleção que reduz ou amplifica elementos fonológicos e de fórmula, dentro de um ritmo e de uma melodia, que pode ser polifônica. É um procedimento poético.

Quanto às formas tradicionais de teatro de bonecos, tanto em *Pulcinella* como no Mamulengo, os diálogos são descritos como rápidos, repletos de exclamações, onomatopeias que acompanham as lutas e os movimentos dos bonecos, rupturas recorrentes, alterações na fala que provocam o cômico (suprimindo ou adicionando no nível linguístico). O mamulengueiro Mestre Luiz da Serra compara a sua voz a de um poeta repentista, nem sempre compreendido, inventando poesia, como um cantor: “Faço muita poesia, mas muitos nem sabem o que eu tou dizendo. [...] Comigo é diferente, comigo tanto faço com rá, com bé, com bi, ou então, com jó, com jê, jijireará, jejjivirou.” (apud SANTOS, 1979, p. 87).

A definição sintética nos seus três aspectos formal, gestual e vocal no Mamulengo, é formulada pelo próprio Santos (1979, p. 177-178):

Como toda a arte popular, o Mamulengo possui uma linguagem específica, própria, destinada a um determinado público, [...]. Essa linguagem é verbal, plástica e gestual, os três aspectos fundindo-se na intenção maior de expressar uma linguagem dramática particular. *Verbal*, enquanto síntese do falar do povo da sua área ou região, compreendendo as expressões, os ditados, a poesia, os gracejos, o cantar e a terminologia

própria a esse povo; *plástica*, como síntese configurada de um tipo ou ser, expresso pelo talhe da cara ou do corpo e complementado pelo figurino e adereços do boneco na busca de uma identidade dramática; *gestual*, posto que os Mamulengos se expressam sobretudo pelo gesto que, sem uso da fala, manifestam ideias ou intenções sob formas gestuais através das caras, das mãos e dos corpos.

Nesse processo de síntese, é possível perceber a copresença dos três elementos expressivos do boneco sem que um predomine sobre o outro. Escultura, movimento e voz se complementam, criando uma unidade poética. No Mamulengo, a voz oscila entre presença e sentido, mas um sentido não discursivo, que surge na sua contramão, como sugere Brochado. Talvez fosse possível dizer que o Mamulengo é mais presença do que sentido, ou melhor, que grande parte do sentido é criado por meio dos procedimentos de presença.

Há um processo de síntese vocal nos espetáculos de Deville que se dá pelo canto e pela escolha das músicas. A voz joga com o tema do mar, o modo de cantar e a ironia que é criada pelas letras, seja no modo de cantar como pelo conflito criado a partir do contexto original da música em contraste com a cena. O canto por si só já engendra um processo sintético de intensificação no qual são selecionados: as alturas das notas que criam uma melodia, um determinado ritmo e repetições na música. Para Zumthor, a musicalidade permeia progressivamente a linguagem poética da épica, passando pelo Lied até a ária de ópera (ZUMTHOR, 1984, p. 226-227).

Nos espetáculos da Cia. Tato ocorre um processo de síntese vocal com o uso de *gramelot* e canto. No *gramelot*, como o descreve Fo, certos elementos linguísticos são selecionados – som, melodia e ritmo –, dando a impressão da língua sem que seja a língua. Há uma seleção de palavras escolhidas no nível semântico ou pela aproximação sonora que são chaves para a narrativa, permitindo seu entendimento. No espetáculo *Tropeço*, há uma musicalidade estabelecida por canções de ninar e jazz que estruturam a narrativa, dando tom e ritmo a todo o espetáculo. Esse é um procedimento de síntese.

O processo de síntese é um processo que promove a condensação e as incompletudes. A condensação, como procedimento poético, pode produzir a metáfora, e é um elemento central no teatro de objetos. As incompletudes estimulam tanto os canais auditivos como

visuais, permitindo que essas fendas sejam preenchidas pelo espectador durante a *performance*. Por exemplo, no Mamulengo, o boneco normalmente não tem boca móvel e, no entanto, o espectador realiza esse processo mentalmente quando o boneco fala. Na voz distorcida, os elementos incompletos da fala são supridos muitas vezes pelo gesto ou contexto da cena. E o gesto do boneco cuja “gramática cinética” é concisa, por sua vez é complementado pela voz e ou pelo contexto.

Ao analisar o efeito produzido pelos processos de síntese formal, gestual e vocal no teatro de bonecos tradicional, Proschan percebe que, mesmo ocorrendo uma redução, uma restrição, na qual certos elementos são incluídos e outros excluídos, poeticamente selecionados, o resultado final é de um estímulo aumentado exponencialmente e não somatório (PROSCHAN, 1981, p. 538). Para ele, como para Obraztsov, ainda que por lentes diferentes, menos resulta em muito mais. Apesar desse processo sintético, ou talvez por causa dele, o estímulo causado nos sentidos auditivo e visual é maior do que a soma dos seus elementos.

4.4 DESVOCALIZAÇÕES, VOCALIZAÇÕES REVOCALIZAÇÕES

Partindo de um levantamento bibliográfico de produções significativas em relação à voz no teatro de animação, a pesquisa foi desenvolvida com a seguinte premissa: *a voz como produtora de presença e sentido*. A voz é definida a partir dos procedimentos relativos tanto à sua emissão quanto ao seu conteúdo, considerando-se como interdependente a relação entre forma e conteúdo.

A pesquisa identificou poéticas de vocalizações, desvocalizações e revocalizações. Por um lado buscou *identificar redutos vocais nos quais a voz é, e entender quais são os procedimentos vocais relativos a esses redutos que os definem como produtores de presença e sentido* - as vocalizações e revocalizações. Por outro, busca *entender porque há forte tendência a uma ausência da voz no século XX*, as desvocalizações.

Embora apresente Craig e Amaral como sintomáticos de uma desvocalização, é importante ressaltar que ambos trazem contribuições inegáveis para o Teatro de Animação.

No Brasil, Amaral advoga pela produção de um teatro de investigação centrado na imagem, denominado por ela, na época (1990), de Teatro de Formas Animadas. Nos anos de 1980 e 1990, os grupos

que realizavam uma investigação com a arte da Animação eram numericamente reduzidos, e as suas pesquisas ajudaram na fomentação de um espaço para o Teatro de Animação. Todavia, associaram-no a um teatro de imagens, com pouco espaço para a voz. Em 2010, ao referir-se ao Teatro de Animação contemporâneo, Felisberto Costa afirma que “equivocam-se os que buscam no teatro de animação apenas o seu aspecto plástico, ele é também texto.” (COSTA, 2010. p. 46).

A idealização que Craig faz das marionetes nos dois artigos discutidos nesta pesquisa é uma construção narrativa, interpretativa, na qual não há lugar para a voz. A sua época é marcada pelas buscas das origens. E ele fez questão de apontar que a origem do teatro não se encontrava no som, como os poetas acreditavam, mas sim no movimento. No entanto, a sua criação narrativa introduz um elemento que vai ser muito interessante e vai ecoar na cena inclusive do Teatro de Animação: a noção de apresentar no lugar de interpretar. E é uma abordagem que se reflete na voz e será desenvolvida por Obraztsov, ainda que este a tenha descoberto através de suas tentativas e de seus erros.

Em Obraztsov, a voz em cena é a do ator que não cria uma voz para o boneco, não interpreta com o boneco, mas atua com o boneco, a sua voz apresenta o boneco através de uma narração que é muitas vezes cantada.

Duranty percebeu a importância da relação entre movimento e voz ao atentar para a relação entre o falar e o fazer, um dimensionar a matéria-conteúdo vocal a uma matéria-conteúdo de ação. “Mas qual é a língua dos bonecos?” Certamente não é a mesma para os bonecos de Obraztsov e o boneco Petrushka. Esses bonecos requerem vozes distintas que sejam equivalentes às suas poéticas.

Um dos nós da questão encontra-se nas estruturas linguísticas: oralidade *versus* literacia. *Petrushka* é de tradição oral e a sua forma poética é proveniente de estruturas presentes na oralidade, e numa oralidade desenvolvida a partir da musicalidade da língua oral, distinta da língua ‘cult’, que tem origem na escrita. Obraztsov provém da tradição literária teatral baseada em textos dramáticos.

Quando há processo de urbanização, diz Zumthor, e a literacia se torna norma, diversos elementos presentes na oralidade perdem a sua função, como por exemplo a capacidade mnemônica. No entanto, as transformações também fazem parte dos ajustes realizados inclusive pelas tradições orais. Um exemplo disso é o caso da lingueta, que caiu em desuso na tradição de teatro de bonecos popular na Europa, e nunca

fez a sua entrada no Brasil. Embora os nossos bonecos brasileiros tenham muitos elementos em comum com aqueles europeus, percebemos que a voz se transformou porque o contexto histórico dessas práticas também se modificou. Mesmo no Brasil, como nota Santos, a voz do Mamulengo dos centros urbanos é diferente da voz do Mamulengo no interior nos anos de 1970. Segundo ele, a voz da cidade tem menos fórmula.

Mas o que significa ter menos fórmula? Isso indica ser menos poética? Numa entrevista com Haroldo de Campos, o seu entrevistador pede a sua opinião sobre uma declaração feita pelo escritor Isaac B. Singer, em que este afirma que o ritmo e a música haviam desaparecido na poesia contemporânea. Haroldo de Campos responde-lhe que a poesia contemporânea só não canta para quem tem uma nostalgia neoclássica, ou seja, uma “surdez estética” (CAMPOS, 1992, p. 283).

Certamente há um cantar, na tradição oral, que é diverso da tradição escrita. Além disso, o teatro de tradição escrita centrado num texto exclusivamente portador de sentido não tem mais ressonâncias com o panorama contemporâneo. Com Artaud, a voz ganha corpo, uma materialidade que havia sido preservada nas tradições populares, e em outras culturas, como a balinesa, mas adormecida na nossa sociedade, fundada na metafísica e na escrita.

Mas onde reside o segredo da voz que a materializa como presença? O que está em operação nesses procedimentos aqui descritos de deformação de voz, multiplicidade de vozes, *gramelot* e algaravia que pode nos ajudar a entender essa materialização?

Sendo eu também filha da literacia, ocorrem-me duas vozes literárias que cantam e encantam de modos muito distintos: a voz de Guimarães Rosa e a voz de Clarice Lispector. Em ambas as vozes, a cadência musical é presença. As personagens não existem sem aquelas vozes, ou melhor, elas só existem por meio daquelas vozes. O existir está indissolúvelmente ligado àquela voz. A voz em cada autor é, e este ser só o é por meio dos procedimentos operados por cada um. Zumthor distingue a presença vocal entre a leitura e a *performance* como instâncias de intensidade, em que a *performance* tem uma intensidade de presença muito maior do que na leitura. Porque é literatura, os procedimentos são distintos daqueles em operação na voz do Teatro de Animação. Mas ambos têm em comum cadências musicais realizadas através de um processo de síntese: ritmo e melodia. Sobretudo em Guimarães Rosa a cadência musical é claramente identificável.

No Teatro de Animação, a presença vocal é criada com os outros elementos de síntese de forma e gesto, e também de encenação. E se os redutos vocais são poucos, eles certamente se mantiveram vocalizados nas tradições de teatro de bonecos, encontrando-se aí uma riqueza ainda muito pouco estudada no que diz respeito à voz. É um material que muito tem a nos ensinar de um operar poético, perfeitamente enunciado pelo bonequeiro napolitano de *Pulcinella*, Nunzio Zampella, no relato de Chico Simões: “a voz é música e o movimento é dança.” Música e dança condizente com a língua. O *Pulcinella* tem um ritmo bem acelerado como uma *tarantela*, saltitante como a prosódia da sua língua.

As manifestações de teatro de bonecos tradicional são vocalizações que se mantêm presentes ao longo dos séculos, ainda que com características próprias das línguas em que se desenvolvem. As tradições transformam-se ou desaparecem, como no caso de *Petrushka* na Rússia, que segundo Kelly teria desaparecido no final do século XIX, início do século XX. O teatro de bonecos tradicional no Brasil, hoje, coexiste num espaço com espetáculos cuja linguagem está atrelada às tradições da escrita, em que predomina a desvocalização.

Em busca de caminhos para uma revitalização da voz no teatro de animação, ou seja, revocalizações, é preciso levar-se em conta que a nossa cultura nasce da metafísica e da tradição da escrita, está atrelada a elas. Essa coexistência de tradições orais com tradições literárias é positiva para esse processo de revocalização.

Devido ao processo acelerado de migrações de população e de urbanização, ocorre uma intensificação das miscigenações e dos hibridismos culturais, gerando públicos diversos e poéticas distintas. A troca ocorre sempre em duas vias, e a influência das músicas de tradição oral das mais variadas, como a música das cantoras tradicionais búlgaras, a dos *griots* (contadores de história na África)¹⁹⁸, dos cantores sardos, dos nossos repentistas brasileiros, vêm influenciando significativamente a cena e, por sua vez, vemos grupos teatrais brasileiros que misturam as nossas tradições orais com questões da cena contemporânea, como a Cia Do Tijolo.

¹⁹⁸ A tradição dos *griots*, contadores de histórias, se encontra em diversos lugares da África. Eles cantam as histórias de seus povos, geralmente acompanhados por um ou mais instrumentos musicais. Embora seja uma forma poética sobretudo cantada, o contador usa a voz com diversas gradações que vão do canto à fala, mantendo a musicalidade.

Se, como diz Zumthor (1984, p. 199), a poesia aspira idealmente a ir ao encontro de pura presença e a escrita aspira a eliminar toda a oralidade, o revocalizar, ou seja, o oscilar vocal produzindo presença e sentido não significa exclusão de diversidades poéticas, mas uma vasta gama de possibilidades de variação de intensidades entre presença e sentido. A voz no Teatro de Animação requer procedimentos e uma síntese no seu trabalho vocal de acordo com a poética, a estrutura e a sonoridade da língua à qual pertence, oscilando entre presença e sentido.

Embora a pesquisa identifique a necessidade de uma revocalização na cena brasileira do Teatro de Animação, talvez esse não seja um problema exclusivamente brasileiro. Tillis, nos EUA, em sua tese, faz uma crítica às concepções teóricas que definem o boneco a partir somente do seu gesto ou da sua forma. Ele adverte ao artista por correr sério risco de inconsistência artística na cena, por não levar em conta as diferenças entre os três sistemas de signo, visto que a fala é o sistema que se apoia mais na vida real, porque a voz é sempre humana (TILLIS, 1992, p. 150).

Há ainda outro aspecto na questão da oscilação da voz entre presença e ausência que surge da interação intensificada dos seres humanos com máquinas, que ocorre sobretudo nos centros urbanos. O uso das mídias e das máquinas em cena relativiza e problematiza questões de presença e ausência. Encontramos poéticas que trabalham com conceitos de ausência: de um centro, de uma narrativa, de um tema, de um autor, de um querer expressar algo, e mesmo de um ator, mas que têm objeto(s) nos seus espetáculos. Tal assunto é de tamanha complexidade que requer uma análise aprofundada que foge ao objetivo deste estudo; no entanto, considero importante apresentar algumas reflexões, que apontam para novas pesquisas.

A invasão das mídias e das máquinas na cena reflete anseios contemporâneos de negociações entre presença e ausência humana *versus* máquina, gerando concepções estéticas mais bem compreendidas pela análise da obra de artistas como Heiner Goebbels.

Goebbels propõe uma estética da ausência, mas que gera presença (auto fabricada pela percepção do espectador), inclusive na ausência do ator. As cenas são feitas com objetos, músicas, luzes e interação midiática. Um dos elementos que é importante assinalar no seu trabalho é o fato de ele usar a mídia, problematizando-a na sua presença ou ausência. Em nenhum momento a mídia é usada apenas como veículo. Goebbels a trata como linguagem artística. Ao colocar em

contraponto gravações de *griots*, música contemporânea composta por ele e imagens, ocorre um efeito de estranhamento e de presença. Seria preciso uma análise minuciosa da sua obra para poder identificar que tipo de presença é essa, mas não posso deixar de sublinhar que há um operar poético nessa fragmentação. Goebbels é músico, e o aspecto ritmo e melódico perpassa toda a encenação, conduzindo-a. Ele trata a encenação como uma composição musical (GOEBBELS, 2011).

A cena contemporânea no Teatro de Animação está em processo de transformação no jogo de tensões entre presença e ausência, nas tensões geradas em cena entre o humano e os bonecos, manequins, objetos, máquinas, robôs e os meios midiáticos. A voz na cena é influenciada por esse processo de transformação e merece pesquisa aprofundada sobre seus desenvolvimentos em relação ao mundo material em cena, tema que foge do foco desta investigação. Se abordo tal questão é porque a considero de extrema importância, mas ao trazer Goebbels como exemplo desse caminho de tensões contemporâneas, faço-o porque identifico a importância da musicalidade na voz dos seus espetáculos.

Se há um ponto central na produção de oscilação entre presença e sentido, este se encontra na musicalidade, na voz ‘cantada’, ou à beira do canto, como a define Ariane Mnouchkine, diretora do grupo francês Le Théâtre du Soleil. Georges Banu, ao discorrer sobre a voz no teatro de Mnouchkine, a descreve como

Ausência de hierarquização dos meios artísticos em copresença [...], em território de um intercâmbio amoroso entre a palavra e a música: o ator se coloca no cruzamento desses dois termos, que se entrelaçam sem apetite de poder nem desejo de subordinação. (BANU, 1994).

Refletindo sobre as diversas possibilidades da voz na cena, pergunto-me quais são os caminhos para a(s) voz(es) no Teatro de Animação no Brasil. Seguindo uma paixão e uma intuição que me guiaram nesta pesquisa, percebo um caminho a ser trilhado: o caminho da voz com, pela, contra, por meio de e em contraponto à linguagem ancorada no corpo. A voz em sua musicalidade, seus cantos e ritmos, entre o canto e a fala, que oscila entre os anseios do que dizer e como

dizer; uma *poiesis*¹⁹⁹ da voz que possa reconciliar o pensamento com a matéria e o tempo, transformando-nos e renovando-nos.

¹⁹⁹ A palavra poesia tem a sua raiz na palavra grega *poiesis*, que deriva do verbo *poiein*, um verbo que indicava ‘fazer’, ‘compor’. Heidegger se refere à *poiesis* como o lugar do desabrochar do ser. (DI PIPPO, 2000, p.3).

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Woody. Radio Days, 1987. Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BmscnIjpHk>>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. 2. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 1993 [1991].
- _____. O inverso das coisas. In **Móin-móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, ano 1, n° 1. O ator no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.
- AND, Metin. Aspectos e funções do teatro de sombras turco. Tradução: Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira. In BELTRAME, Valmor. **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arche, 1962.
- BAKHTIN, Michael. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale**. Tradução russo-italiano: Mili Romano. 3. ed. Torino: Einaudi, 1979.
- BANU, Georges. « La Voix au bord du chant », [A Voz à beira do Canto], [entrevista concedida por Ariane Mnouchkine e Jean-Jacques Lemêtre], p. 72-77. In _____ (Org.). **De la parole aux chants [Da Palavra aos Cantos]**. Arles: Actes Sud-Papiers/Académie Expérimentale des Théâtres/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 1995. (Apprendre, 4) — Tradução não publicada: José Ronaldo Faleiro.
- BARBA, Eugenio. **Aldilà delle isole galleggianti**. Milano: Ubulibri, 1985.
- BARTHES, Roland. Lesson in Writing. In **Image, music, text**. Edição e tradução francês-inglês: Stephen Heath. New York: The Noonday Press, 1990.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. MA: Newbury House Publishers, 1978.

BELL, John. Puppets, masks and performing objects at the end of the century. In _____ (Org.). **Puppets, masks and performing objects**. New York: TDR Books, 2001.

BELTRAME, Valmor. **Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão: festa e drama dos homens no litoral de Santa Catarina**. 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica. In **Móin-móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, ano 3, nº 3. Teatro de bonecos popular brasileiro. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007.

BIFFI, VivaBiancaLuna. **Técnica vocal medieval e renascentista**. Florianópolis. 2012. Palestra-oficina realizada no CEART/UDESC, em 31 de ago. de 2012. Palestra-oficina.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BROCHADO, Izabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) - Samuel Beckett School of Drama-Trinity, College University of Dublin, Irlanda, 2005.

_____; RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. Palavra, Som e Música no “Mamulengo Riso do Povo”: Organização Sonora de um Teatro Popular de Bonecos”. In **VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, V.8. Brasília: Aires, Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2009.

BULHÕES, Jaime do Socorro Uchôa. **Levantamento, análise e descrição de elementos paralinguísticos do português espontâneo**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Pará, Belém, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2054>>. Acesso em: 01 set. 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CATLING, Brian. Arthur Worsley and the Uncanny Valley. In **Articulated Objects: Voice, Sculpture and Performance**. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009.

CAVARERO, Adriana. **A Piú Voci**: Filosofia dell'espressione vocale. 3. ed. Milano: Feltrinelli, 2010 [2003].

CERDA, Hugo; CERDA, Enrique. **Teatro de Títeres: Arte, técnica y aplicaciones en la educación moderna**. Santiago: Editorial Universitaria S. A., 1968.

CHABANNE, Jean-Charles. «La radio et son double : 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud », In : CHOL, Isabelle; MONCELET, Christian (Dir.). Écritures radiophoniques. **Actes du colloque de Clermont-Ferrand**, 1996. Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Disponível em: <http://www.pages-perso-jean-charles-chabanne.univ-montp2.fr/publis/artaud_radio.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CIPOLLA, Alfonso; MORETTI, Giovanni. **Storia delle marionette e dei Burattini in Italia**. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2011 [2003].

CONVERSO, Carlos. **Entrenamiento del titiritero**. México: Escenologia AC, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino. **A Poética do Ser e Não Ser**: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. Sobre relógios e nuvens: mestiçagem e hibridação e dramaturgias no teatro de animação. In **Móin-móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, ano 7, n° 8. Dramaturgias no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2011.

CRAIG, Gordon. The actor and the *über-marionette*. The Mask, Volume 1, no. 2, April, 1908. In ROOD, Arnold (Ed.). **Gordon Craig on Movement and Dance**. New York: Dance Horizons, 1977a.

_____. A note on marionettes by Adolf Furst. The Mask, Volume II, nos. 4-6 October, 1909. In ROOD, Arnold (Ed.). **Gordon Craig on Movement and Dance**. New York: Dance Horizons, 1977b.

CURCI, Rafael. **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.

_____. **Dialéctica del Titiritero en Escena: una propuesta metodológica para la actuación con títeres**. Buenos Aires: Colihue, 2007.

DAVINI, Silva Adriana. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo**. El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Buenos Aires: EdUNQ, 2008.

DE GARANHUNS, Valdeck. **Oficina de voz e interpretação para Mamulengo**. Florianópolis, 2011. Oficina realizada no CEART/UDESC em 09 de nov. de 2011. Gravação audiovisual: Alex de Souza. Florianópolis: arquivo digital UDESC/CEART, 2011. 1 DVD.

DISNEY, Walt. **Donald's dream voice** (desenho animado). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4yag-OJrJE8>>. Acesso em: 6 set. 2012.

DI PIPPO, Alexander Ferrari. The Concept of Poiesis in Heidegger's. An Introduction to Metaphysics. In: **Thinking Fundamentals**, IWM Junior Visiting Fellows Conferences, v. 9: Vienna 2000. Disponível em: <<http://www.iwm.at/publ-jvc/jc-09-03.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2013.

DURANTY, Louis. Théâtre des marionnettes, Introduction, Paris 1880. In Erulli, Brunella. Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes. In FOURNEL, Paul (Ed.). **Les Marionnettes**. Paris : Bordas, 1995 [1982].

ERULI, Brunella. Texte et “pratique” dans le théâtre de marionnettes. In FOURNEL, Paul. **Les Marionnettes**. Paris : Bordas, 1995 [1982].

_____. Ubu y el hombre de la cabeza de madera. In **Puck** N. 1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.

_____. O ator desencarnado: marionetes e vanguarda. In **Moín-Moín**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, ano 4, n°5. Teatro de formas animadas e suas relações com as outras artes. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008.

FELL, Jill. **Alfred Jarry: An imagination in revolt**. New Jersey: Rosemont Publishing and Printing Corp., 2005.

FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. In JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 2004.

FRANCIS, Penny. Figurative puppet and animated object. In **Animations Online**, Issue 26, Spring 2009. London: The Puppet Centre Trust. Disponível em: <<http://animations.puppetcentre.org.uk/aotwentsix/figurativepuppet.html>>. Acesso em: 03 set. 2012.

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. **Bunraku**: um teatro de bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOEBBELS, Heiner. **The Aesthetics of Absence. 2011**. Publicado em 08/10/2011. Leuk-Stadt, Switzerland: European Graduate School. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/heiner-goebbels/videos/the-aesthetics-of-absence>>. Acesso em: 28 jul. 2013.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis**: an essay on the organization of experience. Boston : Northeastern University Press, 1986 [1974].

GROTOWSKI, Jerzy. **Per un teatro povero**. Tradução polonês-italiano: Maria Ornella Marotti. Roma: Bulzoni, 1970.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAVELOCK, Eric A. **The Muse Learns to Write**. Binghamton, NY: Vail Ballou Press, 1986.

HOUAISS, Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Verbetes *Artifício*. Disponível em:
<<http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame?palavra=artif%EDcio#21853>>.
Acesso em: 20 jan. 2013.

JARRY, Alfred. *Ubu enchaîné*. Edition de la Revue blanche, 1900. Disponível em:
<http://fr.wikisource.org/wiki/Ubu_encha%C3%AEn%C3%A9>.
Acesso em: 23 mar. 2012.

_____. **Todo Ubu**. Tradução francês-espanhol: José-Benito Alique. Barcelona: Bruguera, 1982.

_____. Conferência Pronunciada na Estreia de Ubu Rei. In *Ubu-Rei*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Max Limonad, 1986.

_____. Of the Futility of the “Theatrical” in the Theater. Tradução francês-inglês: B. Wright. In Shattuck, R.; Watson Taylor, S. (Ed.). *Selected Works of Alfred Jarry*. (London: Methuen: 69-75. In HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (Ed.). **The Twentieth-Century Performance Reader**. London: Routledge, 1996.

JURKOWSKI, Henryk. The Mode of Existence of Characters of the Puppet Stage. In KOMINZ, Laurence R.; LEVENSON, Mark (Ed.). **The Language of the puppet**. Vancouver, WA: Pacific Puppetry Center Press, 1998 [1990].

_____. La Marioneta Literaria. In **Puck** N. 1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.

_____. **Métamorphoses: La Marionnette au XX^e Siècle.** Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2008.

KELLY, Catriona. **Petrushka, the Russian carnival puppet theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

KUMAKI, Atsushi. «Artaud, Kandinsky, Witkiewicz : le dualisme du Théâtre Alfred Jarry. » In : *Agôn* [En ligne], Points de vue. Publicado : 03/02/2011. Lyon: *Agôn*, Revue des arts de la scène. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1617> >. Acesso em : 25 mar. 2012.

LORD, Albert B. **The Singer of Tales.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

MAGNIN, Charles. **Histoire des Marionnettes en Europe : depuis l'antiquité jusqu'à nous jours.** 12. ed. Paris : Michel Lévy Frères, 1862, [1852].

MALM, William. A Musical Approach to the Study of Japanese *Jōruri*. In BRANDON, James R. (Ed.). **Chūshingura : Studies in Kabuki and the Puppet Theater.** Hawaii : University Of Hawaii Press, 1982.

MESCHKE, Michael. **Una estética para el teatro de títeres.** Tradução sueco-espanhol: Marina Torres de Uriz. Espanha: Unima, 1988.

OBRAZTSOV, Sergei. **Mi Profesión.** Tradução russo-espanhol: Isidro R. Mendieta. Moscou: Ediciones en lenguas extranjeras, [1950?].

_____. **The Chinese Puppet Theatre.** Boston: Plays, Inc. Publisher, 1975.

ONG, Walter J. **Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.** London/New York: Routledge, 1982.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira.** Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. 3. d. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRAGIBE, Mário. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini**. Uberlândia, 23 de out. de 2010. Entrevista.

POSCHMANN, Gerda. **Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**. [Trad. não publicada do Capítulo 2.1: Stephan Baumgärtel. O texto teatral e o teatro fundamentado no texto]. Tübingen: Niemeyer, 1997.

PROSCHAN, Frank. Puppert Voices and Interlocutors: Language in Folk Puppetry. In **The Journal of American Folklore**, Vol. 94, No. 374. Ohio: American Folklore Society, 1981.

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. **A Dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: Interações construtivas da performance**. 2010. Tese (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la Imagen**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. In **Móin-móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas** ano 3, nº 3. Teatro de bonecos popular brasileiro. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007.

SIMÕES, Chico. **Entrevista concedida a Isabella Azevedo Irlandini**. Florianópolis, 2011. Gravação audiovisual: Izabela Quint realizada em 11 de nov. de 2011. Florianópolis: arquivo digital CEART/UDESC, 2011. 1 DVD.

SONTAG, Susan. Against interpretation. In: _____. **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus & Girou, 1986.

SPEAIGHT, George. *The Voice of the Puppet*. In KOMINZ, Laurence R.; LEVENSON, Mark (Ed.). **The Language of the puppet**. Vancouver, WA: Pacific Puppetry Center Press, 1998 [1990].

STACCIOLI, Paola. *Fatto a mano*. Un'insolita storia di Roma e dei suoi mestieri. In: **facebook.com/pages/Fatto-a-mano-Uninsolita-storia-di-Roma-e-dei-suoi-mestieri/440910639288786**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Fatto-a-mano-Uninsolita-storia-di-Roma-e-dei-suoi-mestieri/440910639288786>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS. **Alfred Jarry**. New York: Not bored. Disponível em: <<http://www.notbored.org/jarry.html>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

SWEENEY, Amin. **Malay Shadow Puppets**. London: British Museum Publications Ltd, 1980.

TILLIS, Steve. **Toward an Aesthetics of the Puppet**: puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.

TRECCANI.IT. L'enciclopedia italiana online. Verbetes *Grammelot*. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/grammelot/>>. Acesso em: 15 de jun. 2013.

WIKIPEDIA. L'enciclopedia libera. Verbetes *Teatro di Figura*. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_di_figura>. Acesso em: 3 setembro 2012.

WIKIPEDIA. The free encyclopedia. Verbetes *Donald Duck*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Duck>. Acesso em: 6 set. 2012.

ZUMTHOR, Paul. **La presenza della voce**: introduzione alla poesia orale. Tradução francês-italiano: Costanzo Di Girolamo. Bologna: Mulino, 1984.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.