

“E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento”! - O Teatro de Animação como referência para o ator e o bailarino

“And here we are, adrift in a sea of enchantment”! - Animated Theatre as an example for the actor and dancer

*Leandro Alves da Silva*¹

*Clóvis Dias Massa*²

Resumo

O presente artigo engendra algumas reflexões sobre as contribuições do Teatro de Animação para a formação do ator e do bailarino na contemporaneidade. Rompendo com a radicalidade de uma visão do boneco/marionete como um modelo ideal, utópico e inalcançável, na esteira do que pensadores como Heinrich von Kleist, Craig, Meyerhold e outros colocaram para o ator e o bailarino, o artigo apresenta a marionete contemporânea a partir da compreensão dos corpos e dos estados marionéticos propostos por Joëlle Noguès: uma entidade em relação com o ator-manipulador, capaz de afetar e ser afetada, que rompe as fronteiras entre o animado e o inanimado na cena do Teatro de Animação contemporâneo e que abre para o ator e o bailarino um vasto campo de pesquisa e criação. Compreender estas transformações é fundamental para se pensar o processo de formação do artista para, com e no Teatro de Animação hoje, seja nos espaços formais e institucionalizados – campo acadêmico – seja nos espaços informais.

Palavras-chave: Teatro de bonecos; formação do ator; formação do bailarino; corpos marionéticos; pedagogia do boneco

Abstract

This article engenders some reflections on the contributions of Animated Theatre to the training of the actor and dancer in the contemporary world. Breaking with the radicalism of viewing the puppet/marionette as an ideal, utopian and unattainable model, in the wake of what thinkers such as Heinrich von Kleist, Craig, Meyerhold and others have set for actors and dancers, this article presents the contemporary marionette based on the understanding of the bodies and marionette-like states proposed by Joëlle Noguès: an entity in relation to the actor-manipulator, capable of affecting and being affected, which breaks the boundaries between the animate and the inanimate on the contemporary scene of Animation Theatre and which opens a broad field of research and creation for the actor and for the dancer. Understanding these transformations is fundamental in order to think the artist training process with and within today's Animated Theatre, either in institutional and formal spaces – the academic field – or in informal spaces.

Keywords: Puppet theatre; actor training; dancer training; marionette-like bodies; puppet pedagogy

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Artista bonequeiro filiado à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro Unima Brasil. Diretor Teatral DRT 12.402. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). leandrosilva.bonecos@gmail.com
2 Prof. Dr. Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. clovisdmasa@gmail.com

A marionete é uma palavra que age. (Paul Claudel)

O Teatro de Animação tem no cerne do seu conceito a relação entre o objeto animado, o ator manipulador e o público. É um universo constituído por três vertentes - bonecos, máscaras e objetos - e, apesar de ter se firmado ocidentalmente como um "teatro para crianças", mantém ainda no oriente e em inúmeras manifestações tradicionais sua relação com o sagrado, o místico e o espiritual.

Para melhor compreensão dos conceitos mencionados no presente artigo, esclarecemos que o termo "marionete" e "teatro de marionetes" (*marionnette* e *théâtre de marionnettes*) é utilizado no idioma francês para referir-se ao teatro de animação como gênero e é o mesmo que no Brasil denominamos "teatro de formas animadas", "teatro de bonecos" ou "teatro de animação".

Segundo Márcia Cristina Cebulski (2013, p. 7), o "Teatro de Formas Animadas é marcado por uma forte relação do ator-manipulador com o boneco, a máscara e o objeto que ele 'anima', baseada em um profundo respeito pelo significado simbólico neles contidos, e que a ele (ator-manipulador) cabe desencadear a expressão". Ana Maria Amaral o define também como "Teatro do Inanimado"³, destacando o caráter de transferência e de infusão de energia (ânima) ao objeto inanimado, gerando o efeito de uma autonomia ficcional de vida neste:

Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber a energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio. (Amaral, 2007, p. 21)

Linguagem muito antiga com inúmeras manifestações em todo o mundo, da segunda metade do século XX em diante, o Teatro de Animação tem dado mais ênfase ao elemento espetacular da cena, estando marcado atualmente por profundas transformações. Os pesquisadores Valmor (Nini) Beltrame e Gilmar Antônio Moretti destacam algumas das transformações ocorridas no Teatro de Animação nas últimas décadas:

Destacam-se a pluralidade de linguagens e a fragmentação da narrativa como procedimentos recorrentes nessa prática teatral, o que confirma a predominância de linguagens híbridas e miscigenadas; a combinação de variados meios de expressão num mesmo espetáculo utilizando tanto recursos do vasto campo do Teatro de Formas Animadas quanto de outras linguagens artísticas; a utilização de formas e de objetos extraídos do cotidiano que se transformam em personagens ou "figuras" animadas na cena; a presença do ator-manipulador que co-divide com o boneco a configuração da personagem; e a intertextualidade como prática que amplia a concepção de dramaturgia. (Beltrame, Moretti, 2007, p. 9-10)

O festival internacional World Puppet Festival⁴ realizado em 2016 na cidade de San Sebastian, na Espanha, cidade então eleita como a capital europeia da cultura daquele

3 Por "Teatro do Inanimado", Ana Maria Amaral (2007, 21) afirma tratar-se de "um teatro onde o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para o ser vivo/ ator".

4 Sobre o World Puppet Festival de 2016, acessar: <https://www.donostiakultura.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=5&id=46922&Itemid=181&lang=es>

ano, foi uma vitrine destas transformações, onde tradição e contemporaneidade se encontraram e suscitaram entre o público e criadores do Teatro de Animação importantes debates. Destes debates e das observações da mostra internacional do World Puppet Festival, podemos ainda elencar, de forma não exaustiva, como características contemporâneas do Teatro de Animação:

a) A interação entre diversas linguagens artísticas na elaboração da cena, onde música, artes plásticas, dança, cinema, etc., se mesclam de forma híbrida⁵ (em que se mantém as fronteiras entre as linguagens) e miscigenada (em que as fronteiras entre as linguagens se borram) na composição. O teatro de bonecos deixa de ser uma arte homogênea para ser tornar cada vez mais heterogêneo, partilhando a cena com outras formas, objetos, com os atores e se tornando cada vez mais estilizado e abstrato;

b) As interfaces tecnológicas na construção da cena, do analógico ao digital e a inserção das novas mídias, nas quais se inserem a pesquisa de novos materiais de construção, aprimoramento e invenção de técnicas de manipulação, o incremento de luz, som, imagem, robótica⁶, etc.;

c) A visualidade da cena se sobrepondo à palavra e ao texto, numa articulação entre o teatro e a pintura, conhecida como Teatro Visual, fundada sobre uma dramaturgia da visualidade e da imagem;

d) O novo lugar do ator, que deixa o interior das empanadas, caixas e palcos para se colocar num primeiro movimento à vista do público e depois, cada vez mais integrado, fundido, mesclado com o corpo do boneco, que o modifica, o amplia e/ou o limita⁷.

São transformações profundas e em curso no modo de conceber o Teatro de Animação, de estabelecer sua relação com o público e, conseqüentemente, de repensar as suas contribuições no processo de formação do ator – bonequeiro ou não – e do bailarino, destacando a inserção cada vez mais presente do Teatro de Animação no campo da dança e outras artes performativas.

Tradicionalmente, o teatro de bonecos sempre foi reverenciado (e utilizado) como um caminho metodológico para a formação do ator e do bailarino, chegando a ser colocado por pensadores como Edward Gordon Craig, Meyerhold, Heinrich von Kleist, Oskar Schlemmer e tantos outros como “modelo ideal”, uma utopia ou um marco de perfeição para o trabalho do ator e do bailarino e para a arte do teatro.

No presente artigo, queremos engendrar algumas reflexões sobre as contribuições do Teatro de Animação contemporâneo para a formação do ator e do bailarino, considerando duas perspectivas: primeiro, como o Teatro de Animação foi tradicionalmente pensado no campo da formação do profissional da cena, no caso o ator e o bailarino e,

5 Destacamos o espetáculo *Les Funambules*, da companhia sueca Marionetteatern, que integra de forma delicada teatro de bonecos, música e dança, tendo sido um dos destaques da programação infantil do World Puppet Festival 2016. Sobre o trabalho, acessar: <http://swedstage.se/swedstage-2014/performance/les-funambules/>

6 Da companhia espanhola El Espejo Negro, o espetáculo *Oscar, el niño dormido e o espetáculo Peregrinação*, da companhia portuguesa La Fontana Formas Animadas, ambos integrantes do World Puppet Festival 2016 foram exemplos da integração das tecnologias e novas mídias ao universo do Teatro de Animação. Sobre - *Oscar, el niño dormido*, acesse: <<https://vimeo.com/151379516>>. Sobre -*Peregrinação*: <<https://www.lafontana.pt/espectaculo.asp?id=27>>

7 O espetáculo *I Sisypus*, da companhia Puppet's Lab (Bulgária) apresentou importante trabalho experimental da interação do ator com um arsenal de bonecos, máscaras e formas animadas, inclusive com um destacado lugar da iluminação como protagonista da cena na relação com estes. O espetáculo é uma bem-sucedida parceria entre a cenógrafa Marieta Golomehova e a diretora teatral Veselka Kuncheva. Trailer disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_UR-BszV6AQ

segundo, como este "novo" Teatro de Animação rompe com esta visão do boneco como modelo utópico e ideal, para se colocar pedagogicamente como um profícuo campo de investigação, formação e criação para atores e bailarinos. A experiência de artistas contemporâneos como Duda Paiva, Philippe Genty, Joëlle Noguès, as diversas companhias que ocuparam o palco do World Puppet Festival 2016 e tantos outros atestam a riqueza desta aproximação entre boneco e artista, numa perspectiva de encontro e não de modelo e utopia, em que o caminho da criação se perfaz também como processo pedagógico de formação do ator e do bailarino.

A marionete e o bailarino

Hubert Godard (1995, p. 17), ao analisar a percepção do gesto na dança, faz uma diferenciação entre "movimento" e "gesto", uma vez que é o gesto que traz toda a carga expressiva no trabalho do bailarino. Segundo ele, movimento pode ser entendido como "um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento"⁸. Já o gesto se definiria "na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas"⁹.

O pré-movimento, que aciona todo o sistema de músculos gravitacionais e que mantém nossa postura sem que tenhamos que pensar, traz neste acionamento as mudanças nos estados afetivo e emocional e vão manifestar-se na dança, convertendo-a numa realização única e peculiar. O bailarino não pode desvencilhar-se deste estado, uma vez que o pré-movimento se antecipa a cada um dos seus gestos, imprimindo-se na organização mecânica e afetiva do seu movimento.

Neste sentido, a marionete - aqui entendida como o tipo de boneco movido por fio em estado de suspensão - seria um modelo ideal para o bailarino, uma vez que estaria livre da afetação causada pelo pré-movimento e totalmente entregue à vontade da expressão do ator-manipulador. Sobre isso, Godard vai se referenciar no clássico texto "Sobre o Teatro de Marionetes"¹⁰, de Heinrich von Kleist¹¹, sobre um suposto diálogo entre um bailarino e um espectador de teatro de marionetes. Para ele, "um bailarino, querendo aprimorar-se, poderia aprender muitas coisas com elas (as marionetes)", uma vez que a marionete é destituída de afetação, já que, suspensa, não se encontra sujeita aos efeitos da gravidade.

Seu corpo inanimado e sem consciência não está sujeito ao pré-movimento e, por consequência, encontra-se liberto da tela de fundo emocional que o acompanha. Para Kleist, a "afetação aparece [...] quando a alma (*vix motrix*) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento". E é esta situação que impede o bailarino de entrar plenamente no estado da graça, ou

8 Hubert Godard. Gesto e percepção. Texto publicado como posfácio do livro *La danse au XXème siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot (Paris: Bordas, 1995). Tradução: Sílvia Soter. Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf>> Acesso em: 10 jan.2017.

9 Idem

10 Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713>>. Acesso em: 10 jan.2018.

11 Bernard Heinrich Wilhelm von Kleist (Frankfurt an der Oder, 18 de outubro de 1777 – Berlim - Wannsee, 21 de novembro de 1811) foi poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão. Conhecido por sua comédia *O Jarro Quebrado*, pela tragédia *Pentecostes* bem como por sua novela *Michael Kohlhaas*.

seja, num estado em que não há mais distância alguma entre o centro de gravidade e o centro do movimento. Para Godard (1995, p. 18), "ao contrário do homem, a marionete não é atormentada pela hesitação da afetividade, que cria uma distância entre o centro de gravidade e o centro do movimento, imperfeição cinética gerada pela interferência dos afetos"¹².

Heinrich von Kleist não deixa saída: coloca que só resta ao bailarino tomar consciência do seu pré-movimento e batalhar para afastar o mais possível aquele momento de "não-dança", de recomposição dos seus esforços, que acontece pela carga física e emotiva gerada pelo acionamento dos músculos gravitacionais. Uma situação que o bailarino jamais conseguirá afastar plenamente de si e que a marionete desconhece:

Além do mais [...] esses bonecos têm a vantagem de ser antigravitacionais. Nada sabem da inércia da matéria, propriedade que não pode ser mais contrária à dança: pois a força que os transporta pelos ares é superior àquela que os retém no chão. Que não daria a nossa boa G... para pesar sessenta libras a menos ou para que um contrapeso dessa importância viesse ajudá-la a executar as suas piruetas e os seus entrechats? Como os elfos, os bonecos só precisam do chão para o tocar de raspão e para reanimar o impulso do voo de seus membros por essa parada momentânea; nós mesmos precisamos disso para repousar um instante e nos recompormos dos esforços da dança: instante que visivelmente não é dança, e em relação ao qual só resta afastá-lo enquanto se puder. (Kleist, 1993, p. 199)

Assim, a marionete se apresenta como portadora de um signo puro, dotada de um estado de pureza, inocência e espontaneidade distante do trabalho do bailarino. Conforme Joëlle Noguès ¹³(2016, p. 19), este "estado de inocência a localiza entre dois extremos: entre a consciência infinita de um Deus e o inconsciente animal". A expressividade da marionete seria então, segundo Godard, absolutamente da competência do ator-manipulador que, dando vida aos impulsos do centro de gravidade, teria nela uma intérprete neutra, que não interferiria nestes impulsos. Por estas razões, Heinrich von Kleist solicita para o bailarino a radicalidade da marionete, considerando-a um modelo a ser perseguido, como exemplo de pureza e estado pleno da graça da dança.

Conforme retomaremos mais adiante, as criações de artistas e companhias que convergem a linguagem do Teatro de Animação para a dança, nos últimos anos, caminham no sentido de rever esta posição de von Kleist no que diz respeito à relação do bailarino com a marionete. Mais do que um modelo distanciado, a ser romanticamente perseguido pelos profissionais da dança, o boneco/marionete se apresenta como novo lugar de potências, de busca de outras relações com o corpo e com a gravidade. Há um "entre" na relação artista-boneco, em que as fronteiras do animado (corpo do artista, no caso o bailarino) e do inanimado (corpo do boneco/objeto) se borram e outros pontos de equilíbrio, expressividade e encontros, são explorados e tornados possíveis. Questões semelhantes podem ser refletidas na relação entre o ator e boneco, que abordaremos a seguir, antes de adentrarmos em algumas implicações sobre estas distintas visões no campo da formação atual do ator e do bailarino.

12 Ibidem

13 Joëlle Noguès é professora de História e Prática de Teatro de Marionetes da Universidade de Toulouse-Jean Jaurès. Bacharel em Artes Performáticas. Diretora da Compagnie Pupella - Noguès

O boneco e o ator

Construções semelhantes ao trabalho do bailarino foram feitas no que se refere à relação entre o teatro de bonecos e o ator, que implicaram nos modos como aquele poderia vir a contribuir com o processo de formação deste. O teatro de bonecos tem servido de referência para o ator, uma vez que o boneco, por ser um signo puro, neutro, vazio dos turbilhões psíquicos internos que emergem como as afetações do ator em cena, se materializa como um personagem pleno e total em cena.

Ana Maria Amaral, fazendo uma distinção entre o personagem apresentado pelo ator-vivo e o personagem-boneco, assevera:

O ator confunde a sua própria imagem com a imagem do personagem. O ator encarna o personagem. O ator é visto. Já enquanto ator-manipulador, a sua imagem não é vista. Ou, quando é vista, quando na cena o ator-manipulador está visível, sua imagem deve ser uma imagem neutra, nunca a imagem do personagem propriamente. No Teatro de Animação a imagem do personagem é sempre diferente da imagem do ator-manipulador. Todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator. Como disse Émile Cofferan, **o ator é. O ator existe, tem vida.** Em cena, representa ser outro, mas conserva sempre a memória de si, e quase sempre trai o personagem, pois, ele não é o personagem. **Já o boneco não é, isto é, não existe, não tem vida própria, mas é o personagem, o tempo todo** (Amaral, 2007, p. 22). (Grifo nosso)

Foram muitos os pensadores do teatro que buscaram no boneco uma referência para o trabalho do ator e para a renovação da arte do teatro, seja a partir de elaborações teóricas, seja através do trabalho de observação ou com o desenvolvimento de práticas e métodos de treinamento. Antes de adentrar em algumas destas elaborações, importante frisar que todas foram importantes e profícuas no sentido de problematizar e renovar a arte do Teatro de Animação, levantando indagações e inquietações que oxigenam constantemente os processos de criação, pesquisa e conceituações neste campo. Logo, pensar outras possibilidades, modos e caminhos pelas quais as relações artista e bonecos se dá na contemporaneidade não prescindem das ricas contribuições do passado, que ainda hoje mobilizam os pensamentos e as práticas no Teatro de Animação. São inquietações incontornáveis.

Certamente, o pensamento mais radical que referencia o boneco como modelo ideal para o ator vem de Edward Gordon Craig (1872 - 1966)¹⁴, na sua alegoria sobre um "artista do teatro do futuro", sintetizado pela figura da Über-marionette, a "super-marionete", em que critica o trabalho do ator e, ao mesmo tempo, destila, de forma radical, a inviabilidade do ator para o trabalho teatral.

Cabe inicialmente destacar, no entanto, que a obra de Craig não tinha diretamente um caráter pedagógico, voltado especificamente para a formação do ator; debruçava-se mais sobre questões estéticas e de redefinição do que seria a própria linguagem da arte do teatro. Ao criticar o trabalho do ator e propor caminhos para tal, desenvolveu o que Almir Ribeiro¹⁵ chamou de uma "pedagogia inversa", ou uma "pedagogia velada" sobre o trabalho do ator:

14 Edward Henry Gordon Craig (Stevenage, Inglaterra, 16 de janeiro de 1872 – Vence, França, 29 de julho de 1966), conhecido também como Gordon Craig, foi ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica.

15 RIBEIRO, Almir. Uma Pedagogia teatral velada: a Über-marionette de Gordon Craig: Tradição - Movimento - Futuro. *Cena*. Nº 12. PPGAC - UFRGS. Porto Alegre, 2012, UFRGS. Artigo disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/viewFile/35379/24304>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Craig sempre reuniu uma provocativa proposta de redimensionamento da linguagem teatral a uma feroz crítica ao trabalho do ator, invocando, inclusive, sua remoção definitiva do âmbito da criação teatral, de onde surge sua pedagogia inversa. Pois clamando pela extinção do ofício do ator, apenas bradava seu amor por este ofício. (Ribeiro, 2012, p. 2)

Utópico, radical e pessimista, Craig nega a qualidade de artista ao ator, uma vez que este, carregado de emotividade, afetações, incapaz de se libertar do acidental, de características "demasiadamente humanas", não seria o veículo mais adequado para a corporificação simbólica de uma ideia. Logo, não teria jamais o alcance nem a plenitude necessária para fazer valer o teatro enquanto arte:

Atuar não é uma arte; é, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Porque tudo o que é acidental é inimigo do artista, a arte é em antítese absoluta com o caos, e o caos é criado do amontoamento de vários fatos acidentais. À Arte se atinge unicamente de propósito. Logo, fica claro que para se produzir uma obra de arte qualquer, podemos trabalhar apenas com aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais. (Craig, 2012, p. 01)

Como único caminho possível, Craig então vai propor a abolição do ator da cena e sua substituição pela figura da marionete, ou de uma super-marionete: "O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor." (CRAIG, 2009, p. 5). Trata-se, conforme Almir Ribeiro, de uma figura inanimada, que não representaria a vida e, exatamente por isso, estaria liberta de emotividade e afetações, tornando-se capaz de expressar a arte do teatro em essência e plenitude: "Ela (a marionete) não compete com a vida, mas vai além: ela não aparece em um corpo de carne e osso, mas em um corpo em estado de êxtase, e enquanto dela emanar um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte" (Craig, 2012, p. 4).

Apesar do radicalismo utópico de Craig é importante esclarecer que este não assumia o ódio nem o desprezo com relação ao trabalho do ator. O seu radicalismo e sua utopia manifesta, ao contrário, o extremo amor a este ofício e sua busca por uma plenitude da arte do ator e do teatro, levando-a até um patamar essencial e puro de sua expressão. Sobre isso, Almir Ribeiro (2012, p. 4) assevera:

Craig invocando a Morte e desumanizando o ator, avança de forma radical e definitiva contra o Naturalismo. Elimina a figura humana em cena para recompô-la de maneira magnífica, bizarra, quase grotesca. Com seu Über-marionete, Craig desafia o ator a se libertar de tudo o que é acidental. Para Craig, a marionete é um ator sem egoísmo ou vaidades. Ao propor a substituição dos atores por marionetes, antes, por supermarionetes, Craig não menosprezava os atores, mas os desafiava a abdicarem do ego alimentado por estéticas antiquadas e trabalharem em direção a uma maestria das técnicas específicas da arte teatral.

Assim, Craig não desejava que os atores fossem substituídos por marionetes inanimadas de forma literal, mas via nestas um referencial na formação do "ator do futuro", capaz de desenvolver dentro de si um manipulador interno, liberto das acidentalidades e afetações da sua emotividade.

O pensamento de Craig sobre o ator e a marionete correu ao lado de outros pensadores que também elaboraram referenciais teóricos e práticos sobre as possibilidades de interação entre estes.

Meyerhold (1874-1940)¹⁶ também era fascinado pela figura do boneco/marionete como uma referência para o teatro e para o ator. Nos conta Béatrice Picon-Vallin¹⁷ que uma marionete javanesa, provavelmente uma figura do *wayang golek*¹⁸ indonésio, fazia parte do acervo pessoal do grande encenador russo e que Serguei Eisenstein evoca nas suas memórias que, quando aluno e estagiário de Meyerhold, entre 1921 e 1922, via seu professor manipular a figura do wayang para os alunos de interpretação e direção de seus ateliês, praticantes da biomecânica que ele formulara. Coube a Serguei Eisenstein cuidar dos acervos e anotações de Meyerhold e, no meio destes, buscou encontrar a marionete que exercia tamanho fascínio em seu mestre; fascínio que ele revela em um poema chamado O Tesouro, se referindo aos acervos de Meyerhold:

Lembro dos teus pequenos braços dourados, tão finos, judiciosamente fragmentados nos pontos de flexão de tuas futuras juntas, calculadas com precisão matemática. Os dedos finos dos mestres orientais (vi seus confrades em outros litorais do Oceano Pacífico) reúnem os fragmentos dourados dessas extremidades em articulações. Como sob hipnose, as varas douradas acionam as articulações em madeira, os braços ganham vida. As mãos escuras dos artesãos instilaram sua alma sombria nas flechas brilhantes dos membros das marionetes, e eis que essas flechas estremecem, como raios de sol, afastando-se do corpinho frágil da princesa. Miúda. Branca. Uma pequena cabeça de serpente encimando um pescoço fino. Duas flechas negras acima dos olhos – as sobrancelhas. Dois pequenos riscos de carmim em torno dos dentes miniaturais. Oh, princesa! Tu estendes os braços languidamente. De repente, tu os dobras, nos cotovelos. E, harmoniosamente, tu fazes com que deslizem paralelos ao plano de teu corpo, ao longo de teu próprio torso. Para, em seguida, mudar o ângulo que eles formam, em novo estremecimento. No mesmo instante, tua pequena cabeça vibra e se volta... E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento. (Eisenstein, 1997, p. 224-227)

No mesmo período em que Craig desenvolve sua ideia de "supermarionete", Meyerhold vai buscar também no teatro de marionetes um referencial para a formação do ator. Ele destaca que, quando as marionetes não são utilizadas para imitar a figura e o comportamento humano, sendo elas mesmas, elas se mantêm em um estado peculiar de encantamento e expressividade, defendendo seu estudo como uma importante referência para o trabalho do ator. E Meyerhold se declara convencido disso:

O teatro de marionetes se manifesta como o micro-mundo que nos oferece o reflexo mais irônico do mundo real. Nos teatros japoneses, os movimentos e as poses das marionetes são, ainda hoje, considerados o ideal ao qual os atores devem tender. E estou convencido de que o amor desse povo pelas marionetes tem sua origem na sabedoria de sua visão de mundo. (Meyerhold, 1992, p. 182)¹⁹

16 Vsevolod Emilevich Meyerhold (Penza, Rússia 28 de janeiro de 1874 - 2 de fevereiro de 1940), foi um ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou.

17 Ver: Béatrice Picon-Vallin. Meyerhold e as marionetes. In: *Môin-Môin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007, p. 127. Tradução: Fátima Saadi.

18 Wayang golek são bonecos de vara de haste de madeira tridimensionais, que são operados com haste de madeira (bastão) que atravessa o corpo até a cabeça, e por paus ligados às mãos. A construção das marionetas contribui para a sua versatilidade, expressividade e aptidão para imitar a dança humana. Hoje, wayang golek é principalmente associado à cultura sundanesa da Java Oeste. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wayang>

19 Ver: V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, tomo IV, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, col. Th 20, 1992, p. 182.

Respondendo àqueles que viam neste convencimento uma visão detratora do trabalho e da arte do ator, um sobrepujamento do teatro de bonecos ao do artista de teatro, promulgando sua morte pela substituição por marionetes, artefatos e andróides, F. Sologub (1994, p. 237) vai afirmar:

E por que, então [...] o ator não deveria se comportar como marionete? Isso não ofende o homem. É a lei imutável do jogo universal: o homem é como uma marionete maravilhosamente organizada. Ele não pode escapar disso e não pode tampouco esquecê-lo.

Outro encenador que manifestou a ideia de que o teatro de bonecos se prestaria como uma referência para o trabalho do ator, foi Oskar Schlemmer (1888-1943)²⁰. Schlemmer era admirador de Kleist, o autor de "Sobre o Teatro de Marionetes", e chegou a afirmar não só a diferença, mas também a "superioridade" do boneco em relação ao ser humano, exatamente por ser um artefato. A marionete estava em um lugar oposto à inacessível unidade do ser humano, por ir além do aspecto físico (e metafísico), por representar algo ao mesmo tempo material, não-natural e supranatural.

Poderíamos destacar um sem número de pensadores que abordaram o teatro de bonecos como uma referência para o ator e o bailarino, o que não é o propósito primeiro deste trabalho. Cabe-nos aqui apenas destacar o quanto a marionete foi uma fonte de inspiração, questionamentos e inquietações nos processos de formação do artista da cena e da renovação do próprio teatro e da dança. São inquietações que continuam válidas, pulsantes e que ecoam muito diretamente na elaboração da cena no Teatro de Animação contemporâneo.

Mais do que uma referência distante e inalcançável, o boneco caminha atualmente para um *status* de parceiro, uma extensão do ator e do bailarino, acoplado ao seu corpo e potencializando sua capacidade de expressão. Como fruto deste caminhar e destas transformações, a formação profissional do artista da cena ganha novos contornos, conteúdos e desafios. Feito este breve panorama sobre algumas visões da relação utópica, e por isso mesmo distanciada, iremos engendrar algumas reflexões sobre este outro lugar do boneco na sua relação com o ator e o bailarino, elaborado nas práticas do Teatro de Animação de hoje e quais as implicações para o seu processo de formação estética, ética e profissional.

Transcendendo conceitos: os corpos marionéticos no Teatro de Animação contemporâneo

Nas manifestações do Teatro de Animação contemporâneo temos uma progressiva e rica mudança na relação entre o boneco e o ator/bailarino.

Num primeiro movimento, a saída do ator de trás das caixas, empanadas e cenários para se colocar à vista do público, numa relação de animação à vista deste; depois, o boneco se coloca como um espaço de descoberta, expressão, complementação e fusão com o ator/bailarino para, finalmente, ser abrigado pelo manipulador.

²⁰ Oskar Schlemmer (1888-1943), arquiteto e cenógrafo alemão. Um dos primeiros mestres na Staatliches Bauhaus em Weimar.

O corpo do ator manipulador ganha, na contemporaneidade, um novo significado na sua relação com a marionete. Apesar da inegável contribuição de suas ideias, o ator/bailarino e a marionete superam a relação de distanciamento e inalcançabilidade, contida nas ideias utópicas e radicais de Craig, Meyerhold, Schlemmer; e o atual interesse por parte dos artistas e público por uma presença integral da marionete e do ator/bailarino na cena vem romper com a visão de Kleist sobre a marionete e a dança. Consonante Joëlle Noguès (2017, p.22):

Hoje, no teatro contemporâneo, o lugar do marionetista mudou, e seu próprio corpo atua na cena. Noémie Lorentz fala de um teatro do ser-dois (2016, p. 60). A manipulação da marionete não é mais dissimulada, mas ela se faz sob os olhos do espectador, revelando a ilusão. A sublimação do corpo da marionete levantada por Kleist é agora questionada novamente. O olhar do espectador não é mais solicitado somente pelo objeto marionete e seu movimento, mas pelo conjunto da cena, pelo sentido desse duo, pelo surgimento do objeto e de seu manipulador, duplo de carne ou sombra benévola (Lorentz, 2016, p. 61-62). Nomear a dualidade marionetista/marionete mexe com esta visão romântica de Kleist. O corpo do ator-marionetista ganha sentido e não é mais uma simples ação técnica, podendo tornar-se, por sua vez, um sujeito-objeto, ele mesmo um personagem que pertence ao mesmo mundo do objeto.

Joëlle Noguès, ao questionar sobre a transformação que a marionete opera no corpo do ator e sobre a indeterminação das fronteiras deste corpo, nos coloca o atual estado vivido pelo Teatro de Animação contemporâneo: o da marionetização do corpo, ou o de se alcançar um "estado marionético", onde a dualidade ator/bailarino e marionete não existe mais. Fazendo uso de suas próprias palavras, ela nos propõe a existência de três "corpos marionéticos", que configuram as relações possíveis entre o artista e a marionete, em seus também possíveis "estados marionéticos", que destacamos a seguir:

a) o **"corpo sublimado"** (Kleist), em que "o corpo do ator-manipulador não é o centro da representação, situa-se em um entre-dois" (Noguès, 2017, p. 18);

b) o **"corpo utópico"** (Craig, Schlemmer, Meyerhold): "a procura de um 'novo corpo' para o ator, um novo corpo filosófico, metafísico, a esfinge do personagem" (ibid.);

c) o **"corpo limitado"**, onde o corpo do ator-manipulador está abrigado pela marionete que o habita, "um corpo ao mesmo tempo 'escondido' e 'revelado', sublimado, transfigurado por esta experiência de habitar a marionete, que o faz atravessar a fronteira entre o humano e o sobre-humano" (ibid.).

A relação entre o corpo do ator e do bailarino e o boneco é um dos temas mais instigantes da atualidade. Apoiado em Noguès, a ideia de um "corpo limitado", em que os limites entre o inanimado e o animado não estão traçados e presente na pesquisa e trabalhos de muitos artistas e companhias na atualidade denotam não só um novo lugar do corpo, mas abre também um paradigma para se pensar a formação deste artista.

Primeiro, sob uma perspectiva mais tradicional, o corpo nem sempre foi bem-vindo na arte do teatro de animação, no sentido de que uma boa animação tinha como um dos seus pressupostos a capacidade do artista de neutralizar-se, de se fazer presente sob o manto de uma ausência, cuja técnica era louvada, buscada e admirada. Progressivamente, novas propostas de relação entre o corpo e o boneco foram se construindo e renovando a cena do Teatro de Animação, começando por

propostas de animação à vista do público até as de atuação COM bonecos; e hoje chegando à proposta de estados de fusão ou acoplamentos entre boneco e corpo. Estas mudanças são importantes porque permitem extrapolar o Teatro de Animação de um universo bastante específico para uma presença ampliada nas artes da cena em geral e, como consequência, alocá-lo como uma metodologia (e não só um meio, um instrumento) na formação de atores e bailarinos.

Podemos afirmar que o boneco/marionete desceu do topo do inalcançável colocado por pensadores como Craig, Meyerhold, Kleist, para estar junto, ao lado, sobre e acoplado ao ator/bailarino, superando um "lugar de referência" para ser um "lugar do cotidiano" no processo de criação e trabalho do artista. Caminha atualmente para este "estado marionético", em que as fronteiras entre o animado e o inanimado são diluídas. A marionete não quer (só) "ensinar"; a marionete quer ser habitada pelo ator/bailarino e é sob esta perspectiva de uma confusão dos corpos animados e inanimados, que novas perspectivas criativas se abrem no campo da criação cênica.

Ampliando a ideia de "corpo limitado" na relação entre marionete e ator-manipulador, Joëlle Noguès (2016, p. 26) afirma:

Com o marionetista dentro da marionete, iniciamos um diálogo entre presença e ausência. O imaterial e o material interagem com uma ação de dependência. Estes restos tornam-se a extensão da vida através do artifício. Não há mais referências ao corpo do ator, ele está completamente escondido pela matéria, absorvido por ela. Este novo corpo transfigurado revela uma presença enigmática em que corpo humano e corpo objeto se confundem. O corpo do marionetista revela o corpo vivo da marionete. O corpo de carne revela o corpo desencarnado: um corpo a corpo objeto e marionetista, diante de um binômio material/imaterial.

Outra questão é superar ainda qualquer visão romântica do boneco/marionete como mero objeto inanimado entregue à vontade do seu manipulador. Compreendemos o boneco para além de um artefato dócil e distante do artista criador e do ator manipulador, completamente ausente de vida e apto a lhe dar plena expressão. Hoje, só é possível compreender o teatro de bonecos em relação com o artista criador e manipulador. O boneco não é dócil: sua plasticidade, o desenho de sua construção, as nuances das técnicas de sua manipulação impõem ao ator/bailarino as condições para a configuração de seu próprio corpo, exige arranjos corporais, gera efeitos imprevisíveis, a marionete desobedece. A marionete dança...

Este estado de jogo, complementariedade e fusão pode ser encontrado em muitos trabalhos de artistas contemporâneos, como os desenvolvidos pela Duda Paiva Company²¹, do ator e bailarino brasileiro Duda Paiva e da Companhia Philippe Genty²² (França), em que a presença humana e sua relação com o inanimado é encenado sob outras e novas perspectivas e onde as fronteiras entre o animado e o inanimado são borradas e questionadas.

Logo, é preciso refletir: no jogo ator – boneco/marionete, afinal, quem manipula quem? Precisamos pensar a relação boneco e ator-manipulador em relação, desterritorializada, em um estado de jogo constante, onde se constrói conhecimento, onde o artista se aperfeiçoa, descobre e aprende desta relação.

21 Sobre a DudaPaiva Company: <http://dudapaiva.com/en/>

22 Companhia Philippe Genty: <https://www.philippegenty.com/>

O Teatro de Animação e a formação do ator e do bailarino: muitos caminhos de aproximação

Alunos vinculados a instituições de ensino superior e oficinandos de cursos livres nos questionaram sobre a ausência de formações específicas no campo do Teatro de Animação na academia, quais as possibilidades atuais para um processo de formação profissional nesta arte e sobre as possíveis contribuições do Teatro de Animação, especialmente a vertente dos bonecos, para a formação técnica de um ator ou de um bailarino. Temos nos debruçado sobre estas questões.

Um ponto de partida possível é superar o lugar do boneco como "referência", "marco", "modelo" ou qualquer outra visão distanciada, que coloque os bonecos em situação de oposição, luta ou baliza para o ator e o bailarino que deseje se aproximar desta linguagem. Assim, é preciso adentrar o pensamento de teóricos como Craig, von Kleist, Meyerhold como pontos de partida para compreender um processo evolutório de um pensamento de aproximação entre ator/bailarino e boneco cada vez mais presente e concreto no trabalho de muitos artistas contemporâneos.

Mais do que uma "referência", o teatro de bonecos pode ser um excelente caminho para a formação, pesquisa e atuação do ator e do bailarino, numa relação em que não existe oposição entre um (o boneco) e outro (o ator/bailarino). São muitos os princípios da prática do teatro de bonecos que podem servir ao ator e ao bailarino nos seus processos de criação, lições como as assinaladas pelo Prof. Valmor Beltrame (2003): economia de meios, foco, olhar como indicador da ação, triangulação, partitura de gestos e ações, subtexto, eixo e sua manutenção, relação frontal, movimento como frase, respiração e neutralidade.

Conforme Dominique Houdart (2007, p. 28): "Não há luta entre o ator e o manequim, entre o ator e a marionete. Há complementaridade. A figura é o lugar da ação, o lugar da palavra, mas ela precisa do ator, que lhe dará energia e verbo".

É preciso superar a visão de que a marionete preexiste sem a participação do artista que a cria e que a infla de vida pois, ainda seguindo Houdart (2007, p. 26),

[...] o ator não está afastado da cena pela marionete, precisa dela como ela precisa dele. A marionete sem um intérprete de talento, um instrumentista sensível, é um objeto morto. Portanto, pode-se imaginar que a marionete faça parte do programa de formação dos atores nas grandes escolas nacionais.

Imaginamos, junto com Dominique Houdart, a partir destas novas possibilidades abordadas no decorrer destes artigos, o Teatro de Animação como parte dos programas de formação de artistas da cena em nossas universidades, seja como programas específicos, seja como cadeiras complementares na formação acadêmica do ator e do bailarino. Respondendo aos nossos alunos o questionamento sobre a ausência de formações específicas no campo do Teatro de Animação na academia, primeiramente precisamos reconhecer ainda uma profunda ausência deste nos programas das universidades brasileiras²³.

23 A revista *La Hoja del Titiritero* nº 3, veículo de comunicação da Comissão para as Três Américas da União Internacional dos Marionetistas, cujo número foi dedicado ao Teatro de Animação no Brasil, apresenta nas páginas 23 a 27 um panorama da situação do Teatro de Animação no âmbito acadêmico. Esta edição

Ana Maria Amaral, importante artista, pesquisadora e professora que tem na sua trajetória muitos engajamentos em prol da formação e profissionalização de artistas de e para o Teatro de Animação, nos esclarece sobre a função das universidades na formação do artista sob esta perspectiva:

Considero fundamental a participação da universidade na formação de qualquer artista. Além de lhe conferir uma profissão específica, a universidade abre outras perspectivas, pela possibilidade de intercâmbio com áreas afins, como o teatro, artes plásticas, música, TV, cinema e, ultimamente, disciplinas relacionadas com os vídeos de animação, sem esquecer as possibilidades de intercâmbio internacional que agências de apoio à pesquisa, ligadas à universidade, podem oferecer.

É recente e ainda relutante a entrada do teatro de bonecos, ou teatro de animação, nas universidades brasileiras. A Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de São Paulo foram as primeiras a introduzir essa modalidade no currículo universitário. Na UFMG o teatro de bonecos está ligado ao Departamento de Artes Plásticas e na USP ao Departamento de Artes Cênicas. Em muitas universidades do país o Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação está inserido nos Cursos de Licenciatura, por onde se denota o conceito que dele se tem, mais ligado à educação do que ao teatro propriamente. (Amaral, 2009, p. 170-171)

Por outro lado, é preciso reconhecer as muitas iniciativas de formação já inseridas no campo acadêmico sobre Teatro de Animação e o estado de potência que esta linguagem apresenta para a formação técnica, estética e ética do ator e do bailarino. Quiçá não como uma poética específica, mas também como uma metodologia que integra e amplifica todos os aspectos da formação acadêmica de atores e bailarinos.

Considerado os desafios da inserção do Teatro de Animação no campo da formação e pesquisa acadêmica, é importante considerar os outros caminhos possíveis e tradicionais pelas quais a formação de um artista do Teatro de Animação se dá e que também abrem um campo potente para experiências inovadoras. Muitas vezes estes artistas adentram um processo informal de formação (o que não significa menos profundo e integral), através da prática e do autodidatismo, tendo como faísca e estopim a paixão de um primeiro contato com esta arte em uma apresentação, um festival, o contato pessoal com um artista ou um mestre. E persegue sua formação com oportunidades geradas a partir do encontro com outros entusiastas ou grupos iniciantes e de carreira, que muitas vezes oferecem cursos, oficinas e ateliês, calcados nas suas experiências criativas e criadoras em Teatro de Animação.

Este processo de formação, chamado aqui de informal, ou não institucionalizado, se dá por toda a vida do artista de Teatro de Animação, sendo uma experiência de profundas trocas artísticas e interpessoais. São estas trocas a fonte do surgimento

contou com a colaboração dos pesquisadores Valmor (Nini) Beltrame e Conceição Rosière. Destacamos algumas observações sobre esta questão: 1. É importante destacar que no Brasil não existem superiores de Teatro de Animação, o ensino desta Arte se dá dentro dos Cursos Superiores de Teatro (Bacharelado ou Licenciatura em Teatro) nos quais são oferecidas disciplinas com conteúdo sobre as diferentes manifestações desta forma de teatro; 2. As disciplinas são obrigatórias ou optativas, e com cargas horárias que podem variar de 30 a 72 horas semestrais; 3. Muitas Universidades mantêm Programas de Extensão Universitária que complementam a formação em Teatro de Animação; 4. Algumas Universidades brasileiras, em seus Programas de Pós-Graduação em Teatro, e mesmo em outras áreas do conhecimento como, Antropologia, Educação e Letras, recebem mestrados e doutorandos com pesquisas sobre Teatro de Animação. A titulação destes mestres e doutores corresponde à área específica de conhecimento do Programa e nunca são emitidos diplomas em Teatro de Animação. Isso deve ao fato de não existir, no Brasil, cursos de Pós-Graduação em Teatro de Animação; 5. A produção de pesquisas sobre teatro de Animação dentro do Programas de Pós-Graduação no Brasil iniciou no final dos anos de 1980. Hoje ela ocorre em algumas Universidades e em levantamento efetuado na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis, existem atualmente cerca de 80 dissertações (Mestrado) e Teses (Doutorado) cujo tema da pesquisa é Teatro de Animação Brasileiro. São contabilizados neste levantamento, efetuado no ano de 2016, somente pesquisas cujos temas versam sobre Teatro de Animação feito no Brasil, ou seja, as pesquisas que tratam sobre esta arte, mas se referem a outros contextos ou sobre a realidade de outros países não foi contabilizado neste levantamento. Acesse a revista em: <https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/12/la_hoja_del_titiritero_03.pdf>

de centenas de experiências em todo mundo de festivais e residências artísticas, cada vez mais voltadas para processos de formação e criação sob esta perspectiva do corpo limitado, marionético e em estado de coabitação no inanimado.

Os desafios apontados acima, no campo de uma formação na perspectiva do Teatro de Animação contemporâneo e suas mais recentes transformações, nos fazem ousar pensar em algumas importantes questões:

a) Primeiro, a necessidade de ampliar a pesquisa acadêmica, a formação de professores na área de Teatro de Animação e a estruturação de programas e currículos que contemplem o Teatro de Animação como campo específico ou integrado à formação do ator e do bailarino;

b) Segundo, e não menos importante, gerar o fortalecimento dos espaços informais e não institucionalizados de qualificação e experimentação dos artistas em, para e com o Teatro de Animação;

c) Por fim, provocar o encontro destes dois mundos, da formação formal e acadêmica, com a formação informal não institucionalizada, permitindo uma constante oxigenação dos conceitos, o aprimoramento das técnicas e o fortalecimento das relações interpessoais e associativas de artistas em torno do Teatro de Animação, numa síntese sempre renovadora entre tradição e inovação, passado e presente, analógico e digital, animado e inanimado, corpo e marionete, criador e espectador.

É no "entre" destes encontros de mundos que experimentamos o eloquente sentimento de Serguei Eisenstein diante da marionete: "E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento"!

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação: da teoria à prática*. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. Do primeiro impacto à prática profissional. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 5, v. 6, 2009.

BELTRAME, Valmor. O Trabalho do Ator-Bonequeiro. In: Revista *NUPEART* - Núcleo Pedagógico de Educação e Arte. V.2, n.2, set. 2003. Florianópolis: UEDESC, 2003.

BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar Antônio. Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade. In: *Móin- Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007.

CEBULSKI, Márcia Cristina. *Teatro de formas animadas*. Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2013.

CRAIG, Gordon. *A Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Routledge, 2009.

CRAIG, Edward Gordon; RIBEIRO, Almir. O ator e a supermarionete. *Sala Preta*, Brasil, v. 12, n. 1, p. 101-124, junho de 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60595>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

EISENSTEIN, Sergei. Sokrovisce. In: *Memuary*, Moskva: ed. Redakcija gazety Trud, Muzej kino, 1997, tomo 1, p. 224-227. Tradução francesa de Daniel V. Posener.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au XXème siècle*. Paris: Bordas, 1995. Tradução: Sílvia Soter.

HOUDART, Dominique. Manifesto por um teatro de marionete e de figura. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 3, v. 4, 2007.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Revista USP, Brasil, n. 17, p. 196-201, maio de 1993. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. Tradução: Pedro Sússekind.

NOGUÈS, Joëlle. Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Corpos no Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 13, v. 17, 2017.

PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold e as marionetes. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007. Tradução: Fátima Saadi.

RIBEIRO, Almir. Uma Pedagogia teatral velada: a Über-marionette de Gordon Craig: Tradição - Movimento - Futuro. Revista *Cena*. Nº 12. PPGAC - UFRGS. Porto Alegre, 2012: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOLOGOUB, Fiodor. "Le Théâtre d'une seule volonté" (1908), traduzido em C. Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994.

V. MEYERHOLD. "Du théâtre" [Do Teatro], in: *Écrits sur le Théâtre* [Escritos sobre o Teatro]. Trad. De Béatrice Picon-Valin. vol. 4. Lausanne: L'ge d'homme.

Recebido em: 19/04/2018
Aprovado em: 20/06/2018