



Mestrado em Teatro

Especialidade em Arte do Ator - Marionetista

Trabalho Projeto

Volley

Um espetáculo pensado para atores mas apresentado por marionetas. *A relação do público (adulto) relativamente à Marioneta no contexto da Casa de Teatro de Sintra.*

Nuno Pedro Correia Pinto

Aluno nº 8650

Orientador: Ildeberto Calmeiro da Silva Gama

Co-Orientador: Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Évora, fevereiro 2013

Trabalho Projeto

Volley

Um espetáculo pensado para atores mas apresentado por marionetas. *A relação do público (adulto) relativamente à Marioneta no contexto da Casa de Teatro de Sintra.*

Nuno Pedro Correia Pinto

Aluno n° 8650

Orientador: Ildeberto Calmeiro da Silva Gama

Co-Orientador: Christine Mathilde Thérèse Zurbach

Évora, fevereiro 2013

Dedicado à minha família, que possibilitou a
materialização deste passo tão importante para mim.

- Amo-vos.

Agradeço aos meus orientadores, que foram/são muito
mais importantes do que eles próprios julgam.

Agradeço a João de Mello Alvim, por partilhar, ensinar,
incentivar, desencadear, ...

Agradeço à equipa do Chão de Oliva.

Agradeço aos meus colegas de profissão

Agradeço aos meus colegas de Curso.

A todos, um sincero abraço e muito, muito obrigado.

Resumo:

Volley - um espetáculo pensado para atores mas apresentado por marionetas.

A relação do público (adulto) relativamente à Marioneta no contexto da Casa de Teatro de Sintra.

Trata-se de um relatório acerca de um espetáculo realizado num contexto profissional, uma criação cénica a partir de um texto escrito para atores, mas interpretado por marionetas, com as questões que tal levanta relativamente a:

- a relação do ator com a marioneta, no caso do ator-marionetista;
- a problemática do texto no teatro, e neste caso, no teatro de marionetas
- a relação do público de teatro com o teatro de marionetas hoje.

Summary:

Volley – A performance conceived for actors but presented by puppets. *The relationship of the adult audience with the puppet in the context of Casa de Teatro de Sintra.* It is a report about a show performed in a professional context, a creation based on a text written for actors but presented by puppets, with all the questions raised by it such as

- the relationship between actor and puppet in the case of the actor-puppeteer ,
- the text in theatre, mainly in puppet theatre,
- the relationship of the theatre audience with puppet theatre today.

Índice

Introdução	6
I. Contextos	7
I.1. Um contexto desafiador: um espetáculo entre o trabalho académico e a criação teatral	7
I.2. O que criamos é fruto do que somos	8
I.3. Um texto como ponto de partida: o prémio Nacional de Artes do Espectáculo Maria João Fontainhas	9
I.4. A marioneta do Chão de Oliva: Fio d’Azeite	10
I.5. A associação Chão de Oliva, um agente cultural em Sintra	11
I.6. Percursos do autor do texto	13
I.7. Casa de Teatro de Sintra: um espaço, um projeto, um futuro	14
II. O processo de criação do espetáculo	15
II.1. Volley: uma produção condicionada	15
II.2. As primeiras opções	16
II.3. Primeiro desafio: um texto escrito para atores	17
II.3.1. Diferenciação entre textos para marionetas e para atores	18
II.3.2. Questões práticas	22
II.4. A dramaturgia do <i>Volley</i>	23
II.5. Os intérpretes: atores-marionetistas	27

II.5.1. O caso português	27
II.5.2. O caso pessoal e actual	28
II.5.3. Ator / Ator-marionetista	30
II.6. A escolha das marionetas	32
II.7. Os figurinos	37
II.8. Soluções cénicas e de encenação	37
II.9. Uma estratégia de comunicação	40
III. Conhecer o público de espetáculos de marionetas	43
III.1. Os inquéritos ao público	43
III.2. A análise aos inquéritos	45
III.3. Proposição sobre os dados do inquérito	49
Conclusão	53
Bibliografia	55
Anexos	58

Introdução

O relatório que se segue é a consequência da concretização do espetáculo *Volley*, realizado no âmbito do Curso de Mestrado em Teatro, na especialização em ator marionetista, da Universidade de Évora.

O espetáculo *Volley* foi apresentado na Casa de Teatro de Sintra, integrado na programação anual do Chão de Oliva (entidade de acolhimento deste projecto, através do seu grupo Fio d’Azeite – grupo de marionetas do Chão de Oliva). Para além da criação de mais um espetáculo de marionetas, com um foco intencionalmente direccionado para um público maior de 16 anos, houve que ultrapassar um desafio: montagem de um espetáculo de marionetas com um texto assumidamente pensado para atores. No caminho do processo criativo esteve presente o papel que cabe ao ator marionetista na sua relação com o objeto manipulado – a marioneta. Pretendeu-se, ainda, aproveitar a oportunidade para elaborar e tratar dados sobre o público, nomeadamente à relação do público frequentador da Casa de Teatro de Sintra com os espetáculos de marionetas apresentados no mesmo espaço.

I. Contextos

I.1. Um contexto desafiador: um espetáculo entre o trabalho académico e a criação teatral

A escolha do projeto *Volley* surgiu como um desafio feito pelo Diretor Artístico do Chão de Oliva, João de Mello Alvim¹, para que fosse o Fio d’Azeite a concretizar o espetáculo.

*“Na Criação, e ao contrário do habitual, só podemos calendarizar uma produção para cada um dos grupos residentes, a Companhia de Teatro de Sintra e o Fio d’Azeite / Grupo de Marionetas. A preocupação foi a de privilegiar, no primeiro caso, autores onde se funda a história do teatro – dando assim continuidade ao “2º Roteiro da Intemporalidade”, iniciado em 2005 -, e no caso do grupo de marionetas, dar a conhecer novos autores dramáticos – neste caso resultante da seleção de um texto concorrente ao 2º Prémio Nacional de Artes Performativas Maria João Fontainhas, organização bianual do Chão de Oliva com o apoio da Câmara M. Sintra -, demonstrando mais uma vez, que o teatro de marionetas não é só para montar espetáculos para a infância. Na escolha das duas criações, a palavra teve um papel primordial, assim como a possibilidade de experienciar, de procurar confluências de novas linguagens artísticas, mantendo uma das nossas mais vincadas características, que é a de acompanhar e questionar a história e as novas tendências emergentes, dentro da área de múltiplos cruzamentos artísticos que é o teatro”.*²

¹ Fundador e seiva do projeto Chão de Oliva - Centro de Difusão Cultural em Sintra, que dinamiza desde os anos 80 até hoje.

² Texto retirado do projeto para 2012 no âmbito do apoio direto da SEC/DGArtes (janeiro de 2012)

Razões havia para ponderar. Tratava-se de criar mais um espetáculo de marionetas, e também de abordar questões relativas à relação entre a teoria e a prática que fariam, inevitavelmente, o seu percurso no processo de criação, de forma mais consistente por fechar mais um ciclo de aprendizagem. O espetáculo permitia-me dar seguimento à minha experiência como encenador, ator, ator-marionetista, mas agora de maneira mais rica, sob o ponto de vista científico. Além disso, sendo membro da Direção do Chão de Oliva, onde me cabem responsabilidades nas áreas de gestão/administração e de direção de produção, bem como responsabilidades na Direção artística do Fio d’Azeite, com a solidariedade da própria Direção, tornou-se natural a aceitação do desafio.

I.2. O que criamos é fruto do que somos

O processo de criação do espetáculo *Volley* foi resultado, fundamentalmente, da minha experiência ao longo dos anos³ como ator, ator-marionetista e encenador, onde pude partilhar o saber, no campo marionetístico, de pessoas como José Carlos Barros, José Ramalho, João Paulo Seara Cardoso, Tadeusz Wierzbicki, Koryu Nishikawa V, Luk De Bruyker, entre outros, e de João de Mello Alvim, Mário Barradas, José Peixoto, João Grosso, Jorge Listopad, Mário Gonzalez, Filipe Crawford, Adriano Iurissevich, João Garcia Miguel, Carlos J. Pessoa, entre outros, no campo do Teatro. Não posso esquecer experiências mais recentes, no âmbito do

³ O início da minha atividade regular como ator vem desde 1988 e como ator-marionetista, em autodidatismo acrescido de formações pontuais, desde 1989, dada a inexistência de formação formal em Portugal até à abertura do atual mestrado.

Curso de Mestrado de Teatro, como Christine Zurbach, Igor Gandra, Eric de Sarria ou Manuel Dias, que contribuíram para um saber mais consistente no plano científico, mas não só.

I.3. Um texto como ponto de partida: o Prémio Nacional de Artes do Espectáculo Maria João Fontainhas de 2010

O texto *Volley* foi o vencedor da segunda edição do Prémio Nacional de Artes do Espectáculo Maria João Fontainhas⁴. O Prémio tem a sua periodicidade bianual e resultou de uma proposta que o Chão de Oliva fez à Câmara Municipal de Sintra, que logo acolheu carinhosamente o projeto, completando assim uma lacuna nos vários incentivos que a Câmara Municipal de Sintra tem a partir dos vários Prémios distribuídos por várias áreas das artes, que iam desde a pintura, passando pela arquitetura até à poesia. O Prémio Nacional de Artes do Espectáculo Maria João Fontainhas teve a sua primeira edição em 2008, e na segunda edição, em 2010, foi atribuído ao original *Volley*, de A. Branco⁵, com o pseudónimo Marina Carreiras. Este prémio destina-se a galardoar um projeto para um espetáculo de teatro, dança,

⁴Natural de Sintra, **Maria João Fontainhas** foi atriz e encenadora, fundadora da Companhia de Teatro de Sintra, trabalhou com alguns dos mais conhecidos encenadores portugueses, entre os quais Joaquim Benite e João Mota, e interpretou peças de dezenas de autores, desde Gil Vicente a Dário Fo. Escreveu para a Companhia de Teatro de Sintra a peça “Gaveta dos Sonhos”, que também encenou, e era responsável pela gestão administrativa e financeira do Chão de Oliva. Faleceu vítima de cancro, com 38 anos, em novembro de 2006.

⁵**A. Branco** é professor de escrita criativa e de escrita para teatro, dramaturgo, encenador, consultor de teatro. Desenvolve vários projetos com grupos de teatro universitário.

marionetas, música ou transversal a estas áreas. Tem como objetivo divulgar e prestigiar as artes do espetáculo em Portugal e contribuir para a renovação e aparecimento de novos criadores. Assim, o espetáculo *Volley* surge em 2012 na programação do Chão de Oliva concretizando um dos objetivos do Prémio: O Chão de Oliva tem de proceder à montagem da peça premiada, no prazo de dois anos, a partir da data da atribuição do prémio.

I.4. As marionetas do Chão de Oliva: Fio d’Azeite

O espetáculo foi a 21^a produção do Fio d’Azeite – Grupo de Marionetas do Chão de Oliva. O grupo vem na sequência do Núcleo de Marionetas do Chão de Oliva, formado a partir de um trabalho de sensibilização às marionetas e formas animadas realizado em 1989, pelo Chão de Oliva e orientado, através de cursos de construção e manipulação, por José Carlos Barros, nome-referência entre nós, e por José Ramalho, das “Marionetas de Lisboa”

Caracterizaram a atividade do grupo desde o início, a nível técnico, o domínio das linguagens tradicionais da arte da marioneta e a procura de novas soluções formais para esta milenar expressão teatral. A nível dos temas, optou pela revisitação de contos intemporais, tanto de tradição oral como escrita, assim como de textos de autores que se revelem como fonte de prazer, e cúmplices de inquietação (já que não entende o aparecimento de novas formas, sem o profundo estímulo dos conteúdos), num trabalho de pesquisa onde a figura, a imagem, enfim a forma plástica, e os textos, protagonizam novos significantes.

Ao longo da sua atividade – com destaque para os últimos anos –, foi conquistado um público, tanto através dos espetáculos em cartaz, como nas inúmeras deslocações feitas às escolas, coletividades, iniciativas de rua, festivais, etc. Além disso, e sempre dentro da perspectiva de formar, consolidar e alargar públicos e não um tipo de público, desenvolveu ações de sensibilização às marionetas, através de pequenas palestras e Seminários de Construção e Manipulação, tanto vocacionados para o público em geral como vocacionados para Educadores.

Neste percurso, tentou-se nunca confundir temas a abordar – e que até agora têm privilegiado um imaginário ligado à infância, mas com projeção para além dos tempos e das faixas etárias - com técnicas: aqui a nossa preocupação é, para além da aprendizagem do saber clássico, a pesquisa estética nas preocupações artísticas do nosso tempo. Nesta procura continuará a ter em conta a multidisciplinaridade; a valorização da imagem e movimento; a paridade dos elementos visuais, assim como a extensão às outras artes, como o teatro, a música e a dança numa pesquisa dinâmica e atenta das artes vivas contemporâneas.

I.5. A Associação Chão de Oliva, um agente cultural em Sintra

Como foi dito, o Fio d’Azeite é um dos dois grupos profissionais do Chão de Oliva. Fundado em 1987, como consequência do múltiplo trabalho de animação cultural efetuado no meio escolar e associativo de Sintra, o Chão de Oliva - Centro de Difusão Cultural, desenvolveu actividades apoiadas em quatro eixos estruturantes: Criação, Produção, Acolhimentos e Formação, tendo o teatro como atividade-âncora. Em 1990, e para responder a inúmeras solicitações e à impossibilidade de a elas

responder com uma estrutura amadora, foi criada dentro do Chão de Oliva, a Companhia de Teatro de Sintra, primeiro grupo profissional de teatro nascido em Sintra. Em 1994, e na sequência de um programa de formação orientado por especialistas, foi criado um novo grupo profissional, o “Fio d’Azeite - Grupo de Marionetas”, tornando-se as criações destes dois grupos no eixo gravitacional do trabalho do Chão de Oliva.

Ampliando o trabalho de Criação, esta associação sempre se distinguiu pelas suas atividades de Produção na área das artes dos espetáculos. Começando na década de 90 por acolher propostas estéticas e actividades de formação relacionadas com várias disciplinas, evoluiu para a organização estruturada de acontecimentos, como "4 Estações - Mostra de Dança Contemporânea de Sintra", e "Sons de JuNLho Festival de Música Urbana". À luz da experiência adquirida, o Chão de Oliva promove desde 2008, um festival dedicado à arte da marioneta, o FIMS - Festival Internacional de Marionetas de Sintra, do qual sou o responsável artístico desde a primeira edição. E em 2010 cria ainda outro festival, o "TranS_Sintra / Prioridade ao Actual".

Em março de 2012, ano em que completou 25 anos de trabalho contínuo, o Chão de Oliva lançou o seu festival de maturidade, o Periferias - Festival de Artes Performativas em Sintra. Esta nova iniciativa, que passará a ser a única no calendário anual, englobará e condensará a experiência acumulada ao longo de todo este tempo na produção de eventos, tanto em termos organizativos como de transversalidade artística, e convocará para Sintra as experiências que se vão fazendo por esse país fora e também no mundo lusófono. Numa perspectiva de ocupação permanente, oferta diversificada e reflexão sobre a linha artística orientadora de esclarecimento entre o contemporâneo/actual, o Chão de Oliva tem disponibilizado o seu espaço para

acolhimentos, não ocasionais, de criadores emergentes, articulando este abrir de portas, com o todo da programação anual.

Também a vertente de Formação com características pedagógicas faz parte das suas atividades, integradas no Projeto de Intervenção Pedagógica do qual se destacam os Cursos de Iniciação Teatral (CIT), a Mostra de Teatro das Escolas de Sintra⁶, Seminários de Formação para Professores, os Seminários Internacionais de Artes Performativas (SIAP) e os Cursos de Iniciação Teatral Sêniores (CITS).

Como reconhecimento do seu trabalho, foi atribuído ao Diretor Artístico (João de Mello Alvim) a Medalha de Ouro de Mérito Municipal, ao Diretor de Produção (Nuno Correia Pinto) e à Associação a Medalha de Prata de Mérito Municipal; a Presidência do Conselho de Ministro declarou este Centro de Difusão Cultural, como Entidade de Utilidade Pública e o Ministério da Cultura, hoje Secretaria de Estado da Cultura, tem assinado vários contratos celebrados ininterruptamente desde 1994, em reconhecimento dos objetivos artísticos e profissionais, do percurso e consistência do seu Projeto.

I.6. Percursos do Autor do texto

O autor do texto, A. Branco, é Mestrando em Artes Performativas, especialização em Escritas de Cena, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Teve a sua formação artística com João Mota e António Torrado na Fundação Calouste Gulbenkian. É professor de escrita criativa e de escrita para teatro, dramaturgo, encenador, consultor de teatro. É colaborador de “Atrás da Máscara” – RDP África.

⁶Iniciativa pioneira e a mais antiga que, neste âmbito, se realiza em Portugal

Desenvolve vários projetos com grupos de teatro universitário. Foi selecionado na área Novíssima Dramaturgia Portuguesa nos Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas (2010) com "Isto não é um jogo". Grande Prémio INATEL/TEATRO - Novos Textos 2008 com "Chove sempre em Agosto" e Grande Prémio INATEL/TEATRO - Novos Textos 2007 com "7 (Sete)". Distinção João Osório de Castro, pelo Fórum Teatral Ibérico (2008) e Menção Honrosa INATEL/TEATRO - Novos Textos 2005 com "Até Amanhã!". Prémio Especial do Júri por "Judas", de António Patrício, Festival de Teatro Universitário de Fez - Marrocos (2012). Menção Honrosa pela criativa e coerente adaptação do objeto original, expressa na adaptação do texto e na reinvenção do universo musical de "As portas de Mahagonny" (2008) e Menção Honrosa pela qualidade da adaptação do texto e composição geral do espectáculo "Terrorismo" (2006), FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa.

Como vemos, o autor já tem algum caminho feito na área da escrita para teatro ou da encenação, e também está ligado ao teatro universitário. Sem querer, foi o responsável por um dos principais desafios deste projeto: como realizar um espectáculo de marionetas com um texto escrito para atores.

I.7. Casa de Teatro de Sintra: um espaço, um projeto, um futuro

Desde 1999 a Casa de Teatro de Sintra é sede do Chão de Oliva, onde para além de apresentar as criações dos grupos residentes – Fio d’Azeite e Companhia de Teatro de Sintra - recebe, em regime de acolhimento, outros grupos ligados às artes

do espetáculo, assim como cursos e seminários de formação e Festivais, numa programação anual contínua.

Instalada no espaço onde foi inaugurado em Fevereiro de 1928 o primeiro cinema de Sintra, o Cinema Tivoli – posteriormente utilizado como armazém e serralharia, – a Casa de Teatro procura atualmente a sua ampliação de molde a corresponder ao aumento da procura, à criação de melhores condições para o dia-a-dia de trabalho dos seus profissionais e do espólio de 25 anos de trabalho, e a melhor articular a oferta cultural com os outros dois pólos locais de produção cultural, o Casino de Sintra e o Centro Cultural Olga Cadaval, existentes na zona onde está sedeadada.

II. O Processo de Criação do espetáculo

II.1. Volley: uma produção condicionada

O ano de 2012 foi um ano de fecho de ciclo para o Chão de Oliva e para muitas companhias e associações deste país. Os acontecimentos, a nível nacional e local, ao longo do ano marcaram o quotidiano da estrutura. Conforme a situação económica do país se ia degradando, vários sentimentos, por vezes antagónicos, se iam fazendo sentir. Desde o começo do ano que o plano para a execução da programação do Chão de Oliva esteve em constante revisão, principalmente na

dimensão orçamental, devido aos vários cortes nos apoios, bem como aos sucessivos atrasos na sua concretização. Esperava-se que o grande momento fosse em Setembro, quando abrissem os novos concursos para os apoios financeiros do Estado às estruturas. Não se pretendia pôr em causa as várias atividades, ainda por realizar, no segundo semestre de 2012, mas o fato é que se viviam momentos de ansiedade preparando a candidatura para um quadro previsto de quatro anos. Sabe-se como isso é importante para as estruturas e para a estabilidade do tecido cultural do país.

II.2. As primeiras opções

Um das primeiras decisões que afectou o espetáculo *Volley* foi a necessidade de obedecer a uma acrescida restrição orçamental, com consequências no elenco dos intervenientes. O projeto inicial previa a presença de um ator contratado, de um músico e de música ao vivo, mas a escassez dos recursos levou-me a optar pelos dois atores vinculados à estrutura de acolhimento e a convidar um músico que se disponibilizasse para fazer as composições para gravar. A solução continha riscos, pois ambos os atores estavam comprometidos com outras atividades da estrutura, o que poderia afectar o processo de criação, acrescentando ainda que eu teria que ministrar ao outro ator aceleradamente os rudimentos da técnica específica, mas ainda assim seria a melhor alternativa.

Os ensaios de palco com os atores deveriam começar no dia 3 de setembro de 2012, mas pelo motivo dos sucessivos adiamentos na itinerância ao Brasil, onde grande parte da equipa da entidade de acolhimento estava, incluindo parte da equipa

técnica/artística do espetáculo *Volley*. Assim, só foi possível dar início dos trabalhos na última quinzena de setembro.

Já depois de se começar os trabalhos no palco, as restrições orçamentais sucessivas impostas ao país conduziram a uma inevitável efervescência social, de que as várias manifestações de rua de grande dimensão foram a parte mais visível, com reflexos no ambiente de trabalho. Também a instabilidade da data da saída dos concursos do apoio às Artes pela parte da Secretaria de Estado da Cultura, com sucessivos adiamentos, marcou a produção do espetáculo *Volley*.

Este era um tempo de turbulência e insatisfação, e momentos houve em que se pensou que todos estes fatores estavam a afetar negativamente o resultado do espetáculo. Mas no caminho para ultrapassar as dificuldades encontraram-se soluções bastantes eficazes e o texto, principalmente o texto, ganhou outra dimensão, outra atualidade.

II.3. Primeiro desafio: um texto escrito para atores

Como já foi referenciado anteriormente o primeiro desafio deste projecto era concretizar um espetáculo cujo texto (ver anexo nº 11.3) foi pensado “*Para dois atores e uma instrumentista.*”⁷ O desafio é pertinente, não porque não seja permitido texto aos espetáculos de marionetas, mas porque foi escrito para um ambiente realista, muito mais próximo da linguagem do ator. Aliás, a problemática do texto é sentida pelos marionetistas, porque a linguagem das marionetas utiliza códigos que não são iguais aos códigos utilizados pelos atores.

⁷ Retirado da primeira didascálica do texto *Volley*

“O realismo não é a linguagem do teatro de marionetas, o que prende a um boneco é diferente daquilo que nos atrai a um ator.” (Ana Maria Amaral: 1991)

III. 3.1. Diferenciação entre textos para marionetas e para atores

É consensual a ideia que a marioneta tem maior facilidade na linguagem metafórica do que o ator, razão pela qual a marioneta faz uma boa simbiose nos espetáculos a oriente, pois são espetáculos muito poéticos, musicais e onde impera o gesto simbólico. A oriente, o Buranku é um exemplo disso. A marioneta no Buranku substitui o ator no teatro Nô. Não nos podemos esquecer que o teatro Bunraku é um “braço” do teatro Nô, onde o ator leva ao extremo uma coreografia simbólica. Assim, a oriente, existem textos escritos para espetáculos de marionetas mas não são escritos a pensar nas marionetas, mas sim no valor literário, pois a marioneta a oriente está ao serviço do texto, não de uma maneira ilustrativa mas sim na sua dimensão poética.

No mundo ocidental a marioneta sempre esteve ligada à pantomina. Não existe tradição de textos escritos para marionetas, porque a dimensão popular das marionetas não requeria cuidados literários. A pantomina sempre esteve muito ligada à improvisação e esta é a principal razão para haver tão poucos documentos escritos para marionetas, ao contrário do que aconteceu com outras artes, como por exemplo a música ou o teatro. Nos espetáculos de marionetas os diálogos ou guiões foram passando de geração em geração pela oralidade.

É claro que houve épocas onde o chamado teatro erudito, com textos escritos com preocupações literárias, utilizava as marionetas para a apresentação dos

espetáculos. Entre nós houve exemplos disso, como no século XVIII António José da Silva⁸, mais conhecido pelo seu cognome de “O Judeu”.

Henrique Delgado⁹ foi uma figura muito ligada à investigação e divulgação da arte da marioneta em Portugal, nos finais dos anos sessenta e princípios dos anos setenta, altura em que a arte apenas existia praticamente na sua dimensão mais popular. Numa entrevista que deu ao jornal República, em janeiro de 1969, dá uma visão muito particular sobre esta problemática do texto e a marioneta, alegando que neste tipo de teatro erudito onde o texto assume o papel principal ele torna-se notoriamente um desconforto:

“Quanto à obra do “Judeu” eu tenho a observar que ele me merece a maior consideração mas que é imprópria para o teatro de fantoches. Aliás, o notável autor dramático que se chamou António José da Silva não gostava de títeres, e chamava-lhes “atores rudes e sem escola” e lamentava que as suas obras fossem por eles representadas. Os espetáculos de fantoches para que foram escritas as obras de António José da Silva pertencem a um género que esteve em voga na Europa

⁸ **António José da Silva - o Judeu** (1705-1739). Oriundo de uma família cristã-nova que se refugiara no Brasil, vem para Portugal com a família. Forma-se em Direito na Universidade de Coimbra e em 1737 é preso com a esposa, ambos acusados de atividades judaizantes pela Inquisição. É executado em 1739 num auto-de-fé. Conhecido como comediógrafo de teatro de marionetas, as suas peças, como *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734); *Os Encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736); *Labirinto de Creta* (1736); *As Variedades de Proteu* (1737); *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737); *Precipício de Faetonte* (1738); *El Prodígio de Amarante* (comédia, em castelhano, cerca de 1737), foram representadas no Teatro do Bairro Alto, onde conheceram grande sucesso popular.

⁹ **Henrique Delgado** (1938-1971) foi um dos mais importantes investigadores da arte da marioneta no séc. XX, a par de Alexandre Passos e Azinhal Abelho. As suas investigações foram fundamentais para o estudo de numa época de transição, em que os antigos ‘bonecreiros’ tradicionais portugueses estavam a desaparecer. Escreveu inúmeros artigos sobre a arte da marioneta de Portugal em revistas e jornais portuguesas e estrangeiras e foi correspondente com os mais importantes marionetistas e investigadores mundiais do teatro de marionetas na época.

desde meados do século XVII até princípios do século XIX (embora, infelizmente, haja ainda algumas reminiscências). Esses espetáculos valiam mais pela parte que não dizia respeito ao teatro de bonifrates. Os inventores dessas óperas com bonecos lançaram as primeiras machadadas no teatro de marionetas embora muita gente suponha que o valorizaram extraordinariamente.” (Henrique Delgado, in Rute Ribeiro:2011)

Este testemunho de Henrique Delgado, ele próprio um marionetista com experiência de manipulação de marionetas, nomeadamente em dois grupos – Robertoscope, da Casa do Pessoal da Companhia das Águas de Lisboa e Teatro Lilipute, a sua própria companhia - que desenvolveram a sua atividade na década de sessenta do séc. XX, chama a atenção da necessidade de haver uma dramaturgia específica para as marionetas, mas pouco se tem escrito ou reflectido sobre o assunto. Aliás, Penny Francis¹⁰ afirma que:

Poucos escritores dignos de nota contribuíram com obra original para o repertório do teatro de marionetas nos últimos trinta anos, embora alguns nomes famosos tenham sido bem sucedidos nos trabalhos feitos por encomenda para companhias de marionetas: na Grã-Bretanha incluem Angela Cárter, Adrian Mitchell e Wendy Cope. Todos foram sensíveis a um meio que transcende as limitações da forma física do ator, lhes dá a liberdade de ignorar as limitações práticas de gravidade, tamanho e escala, e de dar livre curso às ideias de levar à

¹⁰ Penny Francis é professora de marionetas na Escola Central de Expressão e Drama, em Londres; Investigadora; produtora de Festivais Internacionais e tem vários artigos escritos em revistas da especialidade de marionetas.

cena o surreal e o fantástico na narração de uma história. (Penny Francis: 2012)

Os códigos da linguagem da marioneta vão ao encontro das necessidades de movimentação, ação e som, muito difícil de colocar em papel. A marioneta interpreta tão bem um guião de ações, ou intenções, como o ator recorre ao texto para interpretar o seu personagem, com a vantagem de que ao ator muitas vezes lhe é pedido para dizer texto para transmitir intenções/emoções que a marioneta pode “dizer” com o seu movimento, o seu desenho ou a sua capacidade de ignorar a gravidade, por exemplo.

Hoje a linguagem das marionetas está muito mais próxima de um “espetáculo poético”, e é essa dimensão que o público reconhece na marioneta. A marioneta tem a possibilidade de representar para além da sua característica física, ela pode remeter para outras dimensões não evidenciadas na ação ou no texto. Veja-se o que Roman Paska¹¹ diz sobre o assunto:

“Sim, mesmo que as marionetas estejam no centro do palco. Elas são a paisagem da peça. O propósito é criar um diálogo, ou uma interação, entre as marionetas e o seu subconsciente. Quando elas estão em cena, estão visíveis, mas aquilo de que falam é invisível. E é nesse sentido, para regressarmos à ideia de religioso e sagrado, que é importante que

¹¹ Nova-iorquino Roman Paska é uma autoridade no que respeita às marionetas. Foi diretor do Instituto Internacional da Marioneta, em Charleville-Mézières, França, e tem percorrido os mais prestigiados festivais de teatro do mundo. Em Portugal esteve por cinco vezes: em 1990, na Bienal de Marionetas de Évora (“Ucelli, as Drogas do Amor”), em 1993, 1994 e 1998 no Festival Internacional Marionetas do Porto (“O Fim do Mundo”, “Moby Dick in Porto” e “Dieu! God Mother Radio”, respetivam(“Schoolboy Play”).ente), e 2010 no Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas, em Lisboa (“Schoolboy Play”).

percebamos que o que elas fazem é verbalizar esse invisível. Há algo de ritualista nisso, admito. (”Roman Paska, Revista ípsilon, in Costa, Tiago Bartolomeu, Jornal Público, agosto 2010, Lisboa.)

Assim, posso concluir que o teatro de marionetas é uma forma que se expressa muito mais no campo de ação do onírico, do fantástico, do visual, onde o texto perde importância quando comparado com a narrativa teatral tradicional.

II.3.2. Questões práticas

Como já foi claramente exposto, a marioneta tem pouco interesse se a colocarmos como substituto do ator. Cada linguagem tem as suas regras, as suas vantagens, mas também as suas limitações, e na gramática das marionetas o texto pode ser um desconforto, ao contrário do que acontece com a linguagem do ator. A marioneta tem maior facilidade na linguagem metafórica do que o ator, e é aqui que reside um dos problemas: este texto não tem necessidades metafóricas.

Ao ler o texto *Volley* percebe-se que este tem uma certa musicalidade. Mais do que é dito, a forma como é dito é preponderante para o desenrolar da trama. Era essencial encontrar uma solução para ir ao encontro dessa musicalidade. Para dar alguma tensão em algumas cenas o texto sugere a necessidade de atingir velocidades muito difíceis de atingir com a manipulação das marionetas sem se perder uma certa orgânica entre o gesto da marioneta e o texto. A manipulação exige tempos que não são compatíveis com a velocidade do texto, principalmente se a marioneta tiver muitos recursos a manipular ao mesmo tempo – Abrir e fechar olhos e boca, os dedos

articulados, etc... Seria um risco apresentar umas marionetas, ou uma manipulação, que não se encaixassem dentro do realismo do texto.

Sendo as marionetas mais vocacionadas para trabalhar a dimensão da poesia ou da metáfora, têm no entanto algumas limitações no que diz respeito a algumas situações a que o ator pode recorrer. Com os atores pode-se fazer perceber algumas subtilezas recorrendo à sua expressão no corpo e cara para reforçar o subtexto, como, por exemplo, com os olhos insinuar alguma ideia para além do que o ator está a dizer. Com as marionetas estas subtilezas de texto, tornam-se mais difíceis de executar, principalmente para o público-alvo deste projecto que, como referido, poderia não estar habituado a ver marionetas e, assim, seria surpreendido com este projeto.

Esta e outras razões são suficientes para pensar que constituiu um grande desafio colocar este texto em cena com marionetas, sem grandes cortes no texto, respeitando a sua dimensão realista e estrutura baseada nos diálogos.

II.4. A dramaturgia do *Volley*

O texto foi escrito para dois atores e uma instrumentista (o autor propõe o saxofone). É uma história onde os personagens A e B se encontram, sempre no mesmo sítio, num banco de jardim perto da casa do personagem A para... falar. Os encontros sucedem-se numa cadência aproximada dia sim, dia não. Os personagens A e B quando se encontram falam de vários temas, mas aparentemente sem

transparecer o fio condutor ou o objetivo dos encontros, ou onde podem levar aquelas conversas. Estas conversas são a trama principal e ao mesmo tempo que vão decorrendo outras duas histórias secundárias se desenrolam. A instrumentista que a usa óculos escuros e toca sempre a mesma melodia, excepto num momento particular, aparece e desaparece a tocar o seu saxofone, mas mesmo quando não está visível tem uma presença omnipresente. No fim o personagem B morre.

Quanto ao género, pode-se considerar tipo suspense ou mistério, muito na linha com o que se faz, em Portugal, nas séries tipo policiais, mas a primeira abordagem do texto levou-me a pensar que se tratava de outro assunto:

“A problemática da desumanização do viver diário e a visceral procura da comunicação, já que o viver sem ter quem nos ouça é um fardo que asfixia e destrói. Mesmo que nessa procura se arrisque a passagem a territórios ambíguos, mesmo correndo o risco do desencontro e da transgressão. Fazer do desconhecido um interlocutor apetecido, e deixar escorregar as frases que se trocam, para a vertigem e a ambivalência: “Tem um cigarro para o meu lume?”. O futuro a Deus pertence, mas podemos dar sempre uma ajuda, mesmo que, sem alterar a realidade, a possamos ver de outra maneira.”¹²

Rapidamente percebi o engano da primeira abordagem e comecei a trabalhar o texto no sentido correto. Nesta e noutras fases o autor disponibilizou-se sempre a ajudar, sem nunca condicionar as minhas opções o que foi fantástico.

¹² Transcrição da primeira sinopse, retirado do projeto do Chão de Oliva no âmbito do apoio direto SEC/DGArtes, do contrato quadrienal, (janeiro de 2012).

Os diálogos, bem como os monólogos são numa linguagem corrente. Os personagens falam de temas e têm opiniões com que qualquer um dos espetadores se identifica: tabaco, impostos, a ideia dos governantes, férias, casamentos e separações, racismo, tudo temas que atravessam quotidianamente as conversas das pessoas. Pese embora o texto tenha sido escrito há algum tempo, os assuntos que os personagens vão desenrolando ao longo dos seus diálogos, juntamente com a situação que o país vivia na altura em que o espetáculo estava a ser produzido, fizeram com que o texto passasse a ter uma atualidade impressionante. Frases como *“a liberdade do outro acaba quando começa a minha. Mas agora ninguém se apercebe disso, é tudo à grande.”*, ou *“Um gajo pode não perceber nada, mas sabe que de um lado estão uns e do outro lado os outros, é que não há dúvidas.”*, ou ainda *“Agora é que disse tudo, basta uma pessoa distrair-se... Temos de andar de olhos bem abertos. De estar muito atentos. Não estamos em época de fazer experiências.”* foram conectadas com o clima sociopolítico do país na altura.

Nas primeiras leituras foi evidente a musicalidade do texto, que se decidiu respeitar. Foi uma das razões para “despir” as marionetas de recursos, pois o ritmo veloz que por vezes o texto requeria seria difícil de acompanhar com a manipulação. Era possível, mas necessitava-se de muitas horas extra para treinar e nas circunstâncias que vivia o Chão de Oliva isso era impossível.

Por outro lado, se o texto fala de muita coisa, deixa outras tantas questões em aberto, como por exemplo, a motivação da personagem B para várias situações. A opção do autor foi essa, como um estilo, não recorrendo aos diálogos nem à didascália para esclarecer questões importantes, abrindo um enorme conjunto de possibilidades que podiam afetar as opções na abordagem da encenação e da

dramaturgia. Este foi mais um dos desafios que tinha: respeitar a opção do autor e não cair na tentação de querer responder a questões em aberto, como por exemplo: qual a motivação do personagem B? O personagem B morre porquê? Morto por quem?...

Para além da história principal, que se passa sempre junto ao banco de jardim, exceto na última cena, a que culmina com a morte do personagem B, surgiu-nos outro desafio: como contar duas outras histórias, que decorrem paralelamente, com os mesmos personagens, sem que estas se confundam com a história principal. O personagem B, que no princípio declara não saber o que é o amor, muito por culpa da relação dos pais, mas principalmente pela sua relação com o pai que lhe molda a personalidade, descobre o amor. Não só o amor que tem pelos filhos, *“Com os meus filhos é diferente. É uma coisa que vem de dentro. Uma coisa que me puxa. Eu dava a vida por eles. Eles são do meu sangue.”*, mas principalmente pela Paula, a sua mulher. Por outro lado, a história “paralela” do personagem A é a vivência de um problema conjugal, com o seu ponto na saída da mulher de casa do personagem A colocando-se este no dilema de lutar pela mulher que amava ou esquece-la *“Está bem que não consigo parar de pensar nela, mas é só uma gaja. O que há mais para aí são gajas.”*.

Dramaturgicamente optei por resguardar a história “principal” e defini que no espetáculo as histórias “paralelas” não deviam ser extintas mas também não podiam interferir até ao ponto de não ser possível cruzarem-se, ou fundirem-se, na história central. Encontrado o momento onde já não era possível evitar a contaminação das cenas, precisamente a última, foi elaborada uma lista de hipóteses para o desfecho do

espectáculo, mas sempre com a premissa de respeitar o espírito do texto – não fechar a questão, influenciando o espetador com a minha interpretação.

II.5. Os intérpretes: atores marionetistas

II.5.1. - O caso português

O fenómeno, relativamente à adaptação da arte marioneta pelas outras áreas artísticas, é recente entre nós. Até meados do Séc. XX a arte da marioneta, como todas as outras, estava bem arrumada e definida na organização das artes em Portugal. Tratava-se de uma arte específica e a palavra tradicional ligava muito bem com o conceito que estava instalado nas memórias afetivas do público. Henrique Delgado, Azinhal Abelho e Alexandre Passos, talvez os mais recentes e conhecidos estudiosos com obra publicada que tratam do fenómeno das marionetas no nosso país, passam a imagem do que se fazia, de arte da marioneta até ao segundo terço do século XX, como muito ligado à linha tradicionalista. São exemplos os pavilhões de Manuel Rosado e Joaquim Pinto (Rute Ribeiro, 2011) ou o trabalho das companhias no Alentejo (Alexandre Passos, 1999)

Não é de menosprezar o trabalho artístico de vanguarda, num diálogo com o universo multidisciplinar cada vez mais com uma visão global com outras áreas artísticas, realizado a partir dos anos setenta pela Companhia de S. Lourenço, tendo Helena Vaz e seu marido José Alberto Gil como principais mentores, e que Toni Rumbau dá conta a partir do seu relato, muito particular, do tempo em que viveu em

Portugal na época da Revolução dos Cravos (Toni Rumbau, 2009). Nem foi de somenos o trabalho que a companhia das Marionetas de Lisboa realizou nos anos oitenta e princípios dos anos noventa, prolongando assim o trabalho de experimentalismo desde os anos setenta. Mas foi nos anos noventa que o caminho do experimentalismo, numa vertente ator / ator-marionetista se faz sentir com mais efetividade no nosso país, mas ainda assim muito timidamente, seguindo algumas tendências europeias reveladas em décadas anteriores. Os primeiros passos foram dados pela companhia Marionetas do Porto, com o trabalho exploratório do João Paulo Seara Cardoso, inicialmente marcado pela sua dimensão mais tradicionalista mas seguindo caminhos e experiências onde o ator, ou o corpo do ator, tem uma presença cada vez mais evidente e importante nos espectáculos.

É já no decorrer da primeira década do presente século, que aparece assumidamente um trabalho mais evidente de ruptura como caminho mais tradicionalista, relativamente à abordagem da arte da marioneta, tendo a marioneta como um *valor matricial*¹³ mas já não sendo a única arte expressa na performance. Este trabalho é explorado, de uma forma mais sistemática, por Igor Gandra e Carla Veloso na companhia Teatro de Ferro.

II.5.2. O caso pessoal e atual

Quanto à minha posição relativamente às marionetas, revejo-me na transformação por que a arte da marioneta está a passar. Hoje a marioneta é utilizada

¹³ Site in <http://www.teatrodeferro.com/apresentacao/> (fevereiro 2013)

por várias áreas artísticas, num fenómeno mais alargado de fusão e transversalidades das artes.

A minha formação nas artes performativas foi de início orientada para ator, e tive os primeiros contatos com a arte da marioneta marcados pela dimensão mais tradicionalista (a minha formação está muito ligada às Marionetas de Lisboa, embora nessa altura já estas tivessem começado um processo de consciencialização relativamente ao que se ia fazendo por essa Europa fora, como acima referi).

Estando num processo de aprendizagem, há um leque de opções por explorar, e que quero explorar, nesta área, embora sinta, quanto à minha definição como ator-marionetista, que estou mais próximo da ideia de confluência de várias expressões, ligado à dimensão visual. Tento não confundir o que autores como Maeterlinck, Craig, ou mesmo Kantor, referem sobre a performance do ator, pois eles centram-se na relação ator/espetáculo.

Segundo Maeterlinck, toda obra de arte é um símbolo e o símbolo não admite a presença ativa do homem. (Ana Maria Amaral: 1991). Esta visão reduz o actor a uma *sombra*, como que desaparecendo no objecto artístico, pois para mim o ator faz parte desse objecto artístico. Já para Gordon Craig *o ator não deve criar a partir da emoção: deve ser uma supermarioneta, recuperando a sua carga ritual e o uso da máscara.* (Antonino Solmer: 1999). Retirando a emoção ao trabalho do actor pode, de facto, torna-lo numa supermarioneta mas retira-lhe essa mais-valia relativamente a complementaridade na contracena com a marioneta, já que a marioneta, quanto muito, pode simbolizar essas emoções. *O Teatro, para Kantor, é o conjunto de texto, ator, objecto e espectador, e todos igualmente importantes.* (Ana Maria Amaral: 1991). Não quero, à partida, reduzir à equidade da relação do ator com outros meios,

ou dimensões, no espectáculo. A minha problemática é a relação com a marioneta, mas não no sentido narcísico, de exposição, onde o ator é o centro. Não, é tão só a relação do ator com a marioneta na função comunicacional com o público, seja na dimensão técnica ou dramatúrgica, independentemente da sua performance ou de exposição. Não tenho, não quero e não posso ter uma ideia fechada sobre esta temática, ainda que, conscientemente à procura das outras formas de expressão, me apoie na tradição para me expressar.

II.5.3. Ator / ator marionetista

A definição do que é marionetista ou ator marionetista, ou o ator manipulador, não é um tema muito consensual, mas alguns investigadores descrevem o assunto de uma maneira genericamente aceite. Assim, enquanto o ator despe o seu ser e veste o ser de outro, encarnando um personagem, a marioneta é a própria personagem.

Marionetista, segundo a Enciclopédia Mundial da Marioneta, é definido como *o artista que faz a manipulação, dando vida a personagem representada pela marioneta, até a concepção das próprias marionetas, passando pelos cenários ou pela gestão do seu negócio* (UNIMA, 2009). A encenadora, dramaturga e investigadora, Ana Maria Amaral convencionou que *o ator manipulador tem a possibilidade de aparecer e desaparecer colocando-se à disposição da personagem ou só à manipulação* (Ana Maria Amaral, 2011). Henryk Jurkowski é quem mais se aproxima da temática do ator marionetista sem ser conclusivo ou incisivo, mas

questionando como o ator marionetista deve relacionar-se com a marioneta. Ele refere que *a presença em palco do ator pode mudar o relacionamento da marioneta – o ator pode ou não ter uma postura que coloca em causa a especificidade da marioneta - mas vê nessa relação um sistema teatral como um todo.* (Henryk Jurkowski, 2008)

A minha posição sobre o tema encontra-se entre Ana Maria Amaral e Henryk Jurkowschi, pois ambos (marioneta e ator) podem complementar-se, dando ao público uma forma mais rica do personagem. A questão é como fazê-lo. Aliás, a questão da definição do ator marionetista tem atravessado, nestes últimos tempos, o meu caminho como artista, nomeadamente no caso mais evidente e assumidamente explorado do espetáculo *Rei Ubu*¹⁴, de Alfred Jarry, apresentado em 2009, encenado por mim e apresentado no mesmo local onde foi apresentado o espetáculo *Volley*, a Casa de Teatro de Sintra.

O trabalho como ator marionetista que me propus para o espetáculo *Volley* vinha no seguimento do trabalho desse espetáculo. No espetáculo *Rei Ubu* a minha posição relativamente á performance do trabalho de ator, num espetáculo de marionetas, é mais presente e contaminante. O meu trabalho como ator foi o motor, foi o farol para referenciar as características psíquicas da personagem. Ou seja: enquanto no espetáculo *Rei Ubu* as personagens/marionetas são facilmente identificadas com o personagem feita pelo ator, no espetáculo *Volley* pretendi o contrário. Esta premissa orientou o meu trabalho como ator marionetista no espetáculo *Volley*.

¹⁴<http://www.youtube.com/watch?v=imsq1ekuvX8&list=UU5yq-N9cnDy28yIp9fJG2OA&index=8>

Tecnicamente na manipulação, ou na relação do ator manipulador / marioneta, também pretendi que se fizesse uma abordagem diferente nos dois espetáculos. Enquanto no *Rei Ubu* o ator manipulador estava sempre presente, contaminando com a sua presença a manipulação, podendo fazer apartes para o público enquanto manipulava a marioneta, como se se tratasse antes do personagem/ator a manipular o seu duplo personagem/marioneta, dando a ideia de Ubu manipulador, e tão manipulador de tudo e todos que chegava a manipular-se a si próprio. No espetáculo *Volley* a abordagem à manipulação pretendia estar próxima da técnica mais clássica, onde o manipulador concentra a sua energia exclusivamente na marioneta, de modo que o espetador se concentre na marioneta. No entanto, na terceira cena experimentei uma relação diferente das duas abordagens, em “clone”. O personagem/ator contracena com o outro personagem/ator, mas estes continuam a manipular as suas marionetas. Ao mesmo tempo as personagens/marionetas contracenam entre si copiando todos os movimentos, no mesmo instante, do seu ator/personagem/manipulador. Foi uma experiência que acho que noutra contexto pode ter desenvolvimentos muito interessantes.

II.6. A escolha das marionetas

Neste espectáculo um dos desafios era construir o espectáculo a partir da relação ator/marioneta, numa simbiose potenciadora da relação comunicacional. Esta opção teria os seus riscos, mas ao mesmo tempo seria aliciante. Naturalmente que para percorrer caminhos ainda não explorados dentro do grupo havia muito a caminhar e aprender. Acreditava que o caminho que se tinha de percorrer estava

entre o teatro de objetos e as marionetas do tipo Humanette, não no sentido clássico das marionetas Humanette. Tratava-se de ir mais longe, no ponto em que o ator pode “doar” partes do seu corpo, para além das mãos e cara, para compor o personagem. Pensava que estas técnicas se complementavam e podiam servir a simbiose perfeita ator /marioneta. O entusiasmo era grande e foi fácil ver-me fazer vários exercícios, de cabeça e não só, na procura de soluções cénicas que fizessem ultrapassar alguns problemas que o texto apresentava à utilização destas linguagens. A ideia de juntar estas duas técnicas não foi alheia à influência de dois workshops realizados no mesmo ano. No primeiro, o trabalho de formação foi realizado com Eric de Sarria e Nancy Rusek, no âmbito do Mestrado em Teatro, em articulação com o Ramo Ator-Marionetista, com o título “Paisagens interiores: introdução ao universo de Philippe Genty”¹⁵. O segundo foi dirigido por Luk de Bruyker, do extinto Théâtre Taptoe, no âmbito de duas formações em 2011¹⁶.

Durante algum tempo planeei os ensaios com a componente de aprendizagem e experimentação das duas técnicas, mas por causa das circunstâncias já referidas percebi que iria ser necessário tempo extra para apurar e desenvolver esta opção, o que no contexto que estava a viver o Chão de Oliva seria um esforço impossível de concretizar. Foi uma grande decepção quando tomei consciência que era imprescindível, naquele momento, reflectir e escolher rapidamente outra técnica de marionetas. Estávamos em agosto e como não tinha a possibilidade de construir as

¹⁵ Na Escola de Verão do programa do Escrita da Paisagem – Festival de Performance e artes da terra, da Coleção B – Associação Cultural em parceria com o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora – Departamento de Artes Cénicas / Escola de Artes da Universidade de Évora

¹⁶ IV Encontro da Marioneta Montemor-o-Novo – “Masterclass: A Relação entre a marioneta, o Ator e o Espaço” e Workshop “Masque et Humanette” no âmbito do FiMS - Festival Internacional de Marionetas de Sintra

marionetas, pois estava(mos) envolvido(s) em tarefas noutras atividades, teríamos que recorrer a alguém de fora do Chão de Oliva para o fazer, mas para isso o tempo já era escasso. Assim, depois de uma breve reflexão, a solução recaiu na técnica das marionetas de mesa com manipulação direta. Para além de poder ir ao encontro das necessidades do texto e ser uma técnica com bastante aceitação do público, a maior razão foi ser uma técnica já experimentada pelos intérpretes o que, obviamente, permitia saltar etapas e ganhar tempo. A solução das marionetas de mesa com manipulação direta, ao contrário da manipulação com comandos, torna o ator mais visível aos olhos dos espetadores, garantindo que a necessidade de explorar o caminho do conceito ator marionetista estaria sempre presente.

Depois da reflexão sobre quem poderia construir as marionetas naquelas circunstâncias e feitas as respetivas consultas, a escolha recaiu na companhia Teatro e Marionetas Mandrágora¹⁷.

Depois de escolhido o tipo de marioneta era preciso definir as características das marionetas, bem como os seus recursos. Estava perante decisões que iriam condicionar todo o processo dali para a frente. Que tipo de recursos? Quais os mais importantes e os que podiam trazer mais-valia para o espetáculo? Em reflexões anteriores já tinha optado pela utilização dos intérpretes só como atores a interpretarem os personagens. Com rapidez cheguei à conclusão da necessidade das marionetas terem parecenças físicas com os atores, mas seriam as marionetas, com a sua caracterização fisiológica, a impor a sua personalidade psicológica.

¹⁷A companhia **Teatro e Marionetas de Mandrágora**, sediada na cidade de Espinho mas com características de itinerância, tem realizado um trabalho que conjuga o tradicional e o contemporâneo, onde a marioneta é o elemento fundamental. Os seus espetáculos dão muita importância à plasticidade cénica e dramática da marioneta em si mesma bem como na sua relação com o ator.

A opção da marioneta como centro de criação da personagem revelou-se muito interessante no trabalho como ator, havendo uma busca da interpretação certa para as cenas que se fizeram só como ator, sem cair na rasteira de fazer o “Boneco”. Entenda-se este termo, mais ou menos convencionalizado, para caracterizar prestações de atores que recorrendo a estereótipos, às imitações, aos efeitos fáceis e à falsa emoção contrariam o método de Stanislavski.

Relativamente à altura das marionetas ficou decidido uma altura de 60/70 cm, para que tivessem alguma presença, já que seriam os únicos objetos em cena juntamente com o banco de jardim. No entanto, com o decorrer do processo de construção, a altura das marionetas decresceu para os 50 cm.

Seria interessante que as marionetas pudessem abrir e fechar os olhos, abrir e fechar as mãos, segurar um cigarro, bem como fumar. Na altura da construção fui alertado, pelos construtores, para as consequências de construir uma marioneta que fumasse (degradação rápida dos materiais por causa da nicotina). O conselho foi levado muito a sério porque teve como base a experiência dos próprios construtores, que já tinham construído marionetas para o mesmo efeito. Este ponto deixou-me muito apreensivo, pois o fumar, para além de ser muito presente no texto, seria marcante no espetáculo. Todas as opções que explorámos para por as marionetas a fumar revelaram-se muito frágeis contrariando o objectivo da cena e assim desistiu-se do mecanismo para que as marionetas “fumassem” em cena. À luz da decisão anterior, pesando os fatores artísticos e de produção, acabámos por prescindir dos vários outros recursos pensados inicialmente. Por questões de coerência, as marionetas teriam que ter o mínimo de recursos possíveis, resumindo-se ao olhar, andar e gesticular para garantir que a peça não caminhava no sentido de se apoiar na técnica ou na tecnologia da própria marioneta, conforme refere Roman Paska na

entrevista à revista “ípsilon” do jornal *Público*, em agosto de 2010, que nos dá uma visão particular sobre a matéria:

“Sim, é verdade. Há muitas peças que se sustentam na técnica ou na tecnologia da própria marioneta. E há uma tradição secular de cabaré de marionetas, ou de feira, que coloca o foco no virtuosismo do marionetista, que eu acho um embuste. Sim, é verdade que há uma primazia da técnica, mas eu não acredito numa marioneta ao serviço da técnica, nem numa marioneta ultrapassada pelos seus mecanismos artificiais. Não uso marionetas por estar interessado no seu potencial técnico. Acredito, realmente, que seja uma forma de arte, tal como a pintura, ou a dança ou qualquer outra disciplina. Uso as marionetas porque me permitem, através do seu potencial expressivo, falar de um tema que me interesse, e para o qual não consigo encontrar nenhum outro meio paralelo.”¹⁸

Relativamente à expressão das marionetas, como já foi dito, teria que ser revelador do retrato psicológico que no texto transparecia. Para ir ao encontro das necessidades dramaturgicas o personagem B (escriturário) tinha que ter um ar cinzento, perdido, sem objetivos na vida. O personagem A era o oposto: personalidade forte, impulsionador da conversa, com ascendente sobre o B, mas ao mesmo tempo sem poder revelar a sua profissão de atirador profissional (Sniper).

Já depois do período de construção das marionetas o ator que fazia o personagem B, trouxe-nos a notícia que teria de ser operado à vista e usar óculos a partir daquele momento. Pediu-se aos construtores para acrescentar uns óculos à marioneta e o

¹⁸ Retirado da entrevista publicada no Caderno Ípsilon do jornal *Público*, em 2010.

personagem **B** passou a usar óculos, por sinal um pouco garrafais, o que lhe conferia um ar ainda mais cinzento.

II.7. Os Figurinos

Como a manipulação direta, sem comando, expõe mais os atores manipuladores, e não querendo os figurinos todos de preto, mais usual nestas situações por resguardarem um pouco os manipuladores da luz, e tendo em conta outras questões, decidimos que os figurinos dos atores seriam iguais aos das marionetas, mas um pouco mais escuros (ver anexos nº 3.6 e 3.7). Com esta solução encontrava-se um bom compromisso para o trabalho do manipulador, resguardando-o da luz. Esta solução fez com que o processo da indumentária tivesse avanços e recuos constantes pela necessidade de fazer várias experiências (ver anexos nº3.1, 3.2 e 3.3), muito por culpa da reação dos tecidos à luz direta ou à iluminância.

II.8. Soluções cénicas e de encenação

Uma das premissas deste espectáculo era ser pensado para que a sua construção facilitasse a itinerância. O espectáculo é de marionetas, mas já se havia discutido e concordado com a existência de algumas “âncoras” para um público menos sensível à linguagem das marionetas. Recuperando algumas ideias de quando se julgava possível fazer o espectáculo com as primeiras opções técnicas, definiu-se que o espectáculo teria vários planos, dando primazia às marionetas para o plano principal. Assim, ficavam os outros planos para as histórias secundárias, com a

vantagem de resguardar cada uma das histórias. A ideia cinematográfica como proposta para ser o ambiente visual do público com o espetáculo cresceu e sedimentou como proposta, impôs-se e começou a fazer a sua contaminação. Desenhámos um cenário a pensar na itinerância: biombo de 3 metros de altura, de três folhas de 2 metros de largura (ver anexo nº1.3) onde a parte central, cortada nas proporções de uma tela de cinema conjuntamente com uma malha acetinada, colocada na frente, daria uma estética cinematográfica à história central.

Depois, com o desenrolar do processo encontraram-se as soluções para as histórias “paralelas”: acrescentar duas janelas do lado direito do biombo e do lado esquerdo do biombo uma janela e uma porta de correr. Tanto a porta como as referidas janelas seriam para utilizar pelos personagens enquanto atores. Houve a necessidade de colocar nas janelas a malha sintética para lhe dar uma uniformização visual. Acrescentou-se mais um plano colocando-se uma cortina, em malha sintética, entre o espaço onde as marionetas iriam atuar e o fundo do palco. Esta solução, para além da criação de espaço cénico funcionando em conjunto com o jogo de luz, criou mais profundidade e maior destaque às marionetas quando estas estavam em cena. No espaço atrás da cortina foi colocado um ecrã que permitiu projetar imagens e interagir com as mesmas.

Havia ainda um desafio a ultrapassar. Sendo um espetáculo de marionetas, com um texto que queríamos respeitar – não nos podemos esquecer que o texto foi a razão do prémio, – num ambiente naturalista propício a atores e não sendo um espetáculo com pretensões baseadas na exímia manipulação da marioneta ou na tecnologia da mesma, como podíamos ultrapassar este conjunto de dificuldades? Havia sempre o recurso (truque) à cenografia elaborada de maneira que, só por ela, valeria a pena ver o espetáculo, ou ao corte substancial do texto para que houvesse

mais espaço para as marionetas desenvolverem uma linguagem mais próxima do que sabem fazer de melhor, ou o recurso excessivo a uma das “âncoras” – utilização dos atores. Mas se na primeira e na segunda opção o texto ficava relegado para segundo plano, o que ia de encontro ao objetivo, na terceira opção corria-se o risco de fazer um espetáculo com marionetas em vez de um espetáculo de marionetas. Optei por uma solução minimalista, em que a palavra de ordem era limpar, limpar, limpar para que o espetáculo se centrasse nas marionetas, no trabalho do ator marionetista e no texto com a mesma proporcionalidade. Sendo o cenário todo preto, num ambiente de escuro total, com um desenho de luz pontual que não contaminasse outros espaços, garantia-se que enquanto a cena decorresse se tinha a atenção do público.

No decorrer da montagem do cenário percebeu-se que a distância do público ao cenário na Casa de Teatro de Sintra era demasiada curta para que os espetadores nas extremidades da plateia vissem as marionetas em toda a extensão da abertura feita no meio do biombo. Assim eliminou-se a primeira fila da plateia, e alargou-se a abertura. Com esta solução perdia-se a noção de zoom (quando as marionetas se aproximavam ou afastavam da abertura), mas ganhou-se a noção de enquadramento, pois de cena para cena o banco do jardim, único objeto em cena, mudava a sua marcação obrigando as marionetas a mudarem de ângulo relativamente ao público. De fato, o cenário onde decorria a história principal só tinha uma mesa coberta com tapete verde a fazer de chão, um banco de jardim e as duas marionetas. Recorremos a imagens gravadas e editadas para algumas cenas (ver anexos nº 1.4 e 5.11), Utilizámos a música gravada em vários momentos, como uma espécie de separador das cenas, e uma máquina de fumos para dar o ambiente de nevoeiro. A certa altura teve que se reorganizar algumas cenas para equilibrar todos estes recursos, chegando-se a trocar algumas cenas da ordem para que o espetáculo ficasse

equilibrado relativamente à utilização dos recursos, sem colocar em causa a dramaturgia.

Relativamente ao texto, houve pequenos cortes, mudança de ordem de cenas e a junção de duas. As duas cenas eram muito semelhantes por isso pediu-se ao autor que fizesse a junção das duas cenas, o que fez muito bem, e gravou-se em vídeo a nova cena para ser transmitida no ecrã, como se o personagem estivesse em casa, à frente do seu computador a ser filmado pela sua webcam. Ganhou-se no ritmo e no tempo do espetáculo com a vantagem de se utilizar um recurso de uma maneira diferente. Esse mesmo recurso foi utilizado na cena em que o personagem era feito pelo ator, como se estivesse em casa, à frente do televisor a fazer zapping. As imagens que passavam foram tiradas de várias séries conhecidas de televisão, facilmente reconhecíveis, com a curiosidade de enquanto passavam cenas de completa confusão o personagem B descobrir o amor. Ainda nesta cena aproveitámos para acrescentar um pormenor. O texto, como já foi dito, tinha uma grande atualidade, e no intuito de reforçar essa mesma atualidade fez-se um texto, que mais não era do que falar de assuntos que eram politicamente quentes na altura, fáceis de identificar: corrupção, submarinos, Procuradoria-geral, ... Conseguiu-se que a RDP disponibilizasse alguns dos locutores para fazer o som da reportagem. O fim do espetáculo termina com o assassinato do personagem B, sem se perceber porquê, respeitando o princípio de não responder ou querer fechar questões que o autor deixou em aberto.

II.9. Uma estratégia de comunicação

A estratégia de comunicação teve como ponto de partida duas ideias presentes: 1 - A frase paradigmática, dita por vários espetadores na Casa de Teatro de

Sintra, após verem espetáculos de marionetas “Se soubesse que era um espetáculo de marionetas não teria vindo, mas depois de ver achei fabuloso... quando há mais?”; 2- A experiência que temos quando promovemos os espetáculos de marionetas que não têm um cariz marcadamente infanto-juvenil de que o público aparece em menos número.

Tendo em conta outras experiências feitas anteriormente na Casa de Teatro de Sintra, foi decidido levar mais longe a estratégia da promoção do espetáculo *Rei Ubu*. Assim, a estratégia de comunicação do espetáculo *Volley* tinha uma orientação clara: não associar marionetas ao espetáculo. Queríamos que o público pensasse que era mais um espetáculo na Teatro na Casa de Teatro, não desconfiando da utilização de marionetas. A vantagem desta estratégia era garantir que o fator de se saber que o espetáculo *Volley* é um espetáculo de marionetas não era inibidor, ou potenciador, de público na Casa de Teatro de Sintra e assim poder obter-se um espectro de opiniões mais alargado.

A imagem promocional do espetáculo *Volley*, que depois se aplicaria nos vários meios comunicacionais, não continha nenhuma referencia a marionetas, a não ser a informação que seria a 20ª criação do Fio d’Azeite. Pretendia-se que transmitisse uma sensação de mistério dentro do âmbito de um assassinato. Optou-se por uma imagem muito limpa, fundo branco com um banco de jardim ao centro (ver anexo nº 6.1), acrescentando-se pormenores de dois buracos, para que quem olhasse para o cartaz tivesse a sensação que estava atrás de um vidro trespassado por duas balas. Ainda se acrescentou o efeito da impressão de uma mão ensanguentada que passou no vidro. Esta impressão de uma mão ensanguentada ligava com a última imagem do espetáculo onde o personagem B, depois de levar dois tiros, colocava a

sua mão cheia de sangue no vidro da porta. A primeira divulgação começou pelo envio de teasers pela internet, onde constava a imagem e frases enigmáticas como “*Será que podemos alterar a nossa realidade e tudo ficar na mesma*”(ver anexo nº 9.2), nas fotografias que acompanharam as Press Releases, enviadas para a imprensa regional e nacional, figuravam só os dois atores e um banco de jardim (ver anexos nº 5.2 e 5.3). Queria-se garantir que nada fizesse entender que se tratava de um espetáculo de marionetas. Mas na estratégia de divulgação do espetáculo *Volley*, em contexto de itinerância, utilizou-se outras fotografias, assumindo-se um espetáculo de marionetas (ver anexos 5.1 e 5.4). Aplicando a imagem aos vários suportes, fizeram-se cartazes (ver anexo nº 6.6) que foram espalhados no comércio local em Sintra, Cascais, Oeiras e Linha de Sintra. Os Painéis de Rua próprios do Chão de Oliva (ver anexo nº 6.7) foram colocados estrategicamente perto de locais de afluência de veículos (entradas/saídas das localidades e da IC-19) e os folhetos (ver anexos nº 6.4 e 6.5) em conjunto com os cartazes distribuídos pelo comércio local, mas também pela FNAC, Corte Inglês, C. Comercial Dolce Vita, Worten, etc. Conseguiu-se apoios na imprensa regional (rádios e jornais) com passatempos e descontos para clientes dos mesmos (ver anexos nº 2.1 a 2.7). A divulgação do espetáculo requereu um esforço para se assegurar apoios e patrocinadores, quer nos media quer nas gráficas que executaram os meios de promoção e de produção, conforme se pode verificar na barra de apoios e financiamentos dos respectivos suportes promocionais de papel (ver anexo 6.5). A tudo isto acrescentou-se uma política de preços, nomeadamente para grupos, proporcionando ao público o binómio desconto/quantidade, para que houvesse afluência do mesmo.

IV. Conhecer o público de espetáculos de marionetas

III.1.Os inquéritos ao público

A motivação para se fazer os inquéritos prende-se com a necessidade de conhecer melhor o público que frequenta a Casa de Teatro de Sintra, bem como a relação do público com a arte da marioneta no contexto da Casa de Teatro de Sintra mas não só. Se pela primeira razão ainda podíamos recorrer aos inquéritos que o Chão de Oliva tem pedido aos seus espetadores para preencherem ao longo dos anos, quanto à segunda razão dificilmente poderíamos ter dados que respondessem à relação que o público de um modo geral tem com os espetáculos de marionetas, pois não existem dados concretos sobre isso, e a única maneira de fazer essa análise seria de uma maneira empírica.

A importância da realização destes inquéritos vai para lá do próprio projeto, pois penso que seja a primeira amostra que existe no género. No entanto chamo a atenção para o facto de que os números apresentados a seguir serem o reflexo de uma pequena amostra, num determinado contexto. Para se ter uma verdadeira dimensão da relação do público com a marioneta em Portugal, seria necessário um outro tipo de estudo, com outra dimensão, com outros meios e um tempo mais dilatado na proporção da dimensão que se pretendesse atingir. Por último, a realização dos inquéritos permite-nos conhecer melhor o público que nos visita e a partir da disponibilidade de nos darem o seu feedback, podemos compreender e optar por soluções que conquistem novos públicos.

A análise dos inquéritos resulta de uma amostra de 120 pessoas que responderam pela via electrónica (por e-mail) ou presencialmente, mas antes da visualização do espetáculo. Com esta opção garantiu-se que as respostas não fossem influenciadas por algum fator atribuído ao espetáculo. Já o segundo inquérito foi respondido após a apresentação do espetáculo, mas com dois meses de intervalo para, com um certo distanciamento do espetáculo, se garantir que as respostas não sofressem influência de alguma afetividade com os protagonistas do projeto (autor, interpretes, etc.).

Se no primeiro inquérito houve a preocupação de o estruturar para que as pessoas não dessem muita importância ao nosso principal enfoque - relação do público com os espetáculos de marionetas (ver anexo nº 7.1) -, já o segundo foi assumidamente estruturado para que as pessoas não se afastassem do assunto marionetas (ver anexo nº 7.2). No primeiro inquérito as perguntas estavam divididas em três partes: perguntas de carácter geral, perguntas relacionadas com a Casa de Teatro de Sintra e os dados pessoais. No segundo inquérito, com o enfoque manifestamente direccionado para as marionetas, também se optou pela divisão em duas partes: perguntas de carácter geral e perguntas relacionadas com o espetáculo.

Tivemos a preocupação de fazer um inquérito com questões fechadas para que a sua análise pudesse ser a mais objetiva possível, contudo em algumas questões optámos por dar a possibilidade de resposta múltipla. Tomemos como exemplo no primeiro inquérito a primeira questão em que pedíamos às pessoas para escolherem de entre quatro ou cinco opções, e por prioridade, os espectáculos que lhes suscitam mais interesse ou seja, como primeira opção escolheria esta ordem de espetáculos que desperta mais interesse, como segunda opção escolheria esta ordem de espetáculos como a seguinte que suscita mais interesse, etc. Como já foi dito atrás a

análise quantitativa destes inquéritos tem como base o universo das respostas dos mesmos, sem acrescentar outros factores, como por exemplo outros estudos feitos na Casa de Teatro de Sintra.

Optou-se por apresentar a análise das respostas em percentagem. Assim, quando se diz que existe 50 % numa determinada questão, quer isto dizer que metade do total das respostas dessa questão foi nesse sentido. Isto porque nem todos os inquiridos responderam às questões todas e algumas questões nem sempre foram respondidas com um critério uniforme. Assim a opção da análise em percentagem indexada ao total das respostas, e não ao total da amostra, garante a verdadeira proporção das respostas em cada questão (ver anexos nº 7.3 e 7.4).

III.2. A análise aos inquéritos

No âmbito geral, o primeiro ponto revela-nos o panorama relativamente às prioridades do público com os tipos de espetáculos. As respostas múltiplas permitiram-nos cruzar alguns dados para termos a garantia da genuinidade das respostas. Fizemos a análise não só por ordem de prioridade, mas também o cruzamento de dados das várias opções conforme explicado anteriormente. Assim, o primeiro ponto (1.1.) mostra-nos que os espetáculos de teatro são os que suscitam mais interesse para a maioria das pessoas e que relativamente aos espetáculos de marionetas, o público só os vê como uma quarta prioridade depois dos espetáculos de música e de dança. No ponto (1.2.) quase 40 % das pessoas vêem um a dois espetáculos por ano, sendo que ainda há uma franja de 16 % de espetadores que vêem mais do que 10 espetáculos por ano. O ponto (1.3.) revela-nos o que sabíamos intuitivamente: Lisboa é o local onde as pessoas vêem mais espetáculos, embora

Sintra seja a sua segunda opção. Relativamente à tipologia, expressa no ponto (1.4.1.), a maioria interessa-se por espetáculos de teatro para o público em geral, ainda que um terço não tenha preferência entre espetáculos para público em geral ou para a infância. Já para espetáculos especificamente de marionetas não há nenhuma opção que se destaque. Nas opções entre espetáculos para um público em geral, espetáculos para infância ou sem preferência, existe um ligeiro destaque para os espetáculos para o público em geral e em sentido contrário, para a infância. Ainda no âmbito das marionetas, o ponto (1.4.2.2.) revela que grande parte das pessoas não têm preferência pelas técnicas tradicionais ou experimentais e também não têm preferência relativamente ao autor, se é ou não conhecido como nos mostra o ponto (1.4.2.3.). No ponto (1.5.) 37.5% das respostas informam que raramente escolhem espetáculos de marionetas, embora um terço das respostas indique que de vez em quando vêm espetáculos de marionetas, sendo coerente com o sentido das respostas do ponto (1.1.). Já as razões pelas quais o público vê espetáculos de marionetas é a mais surpreendente, ou talvez não: quase 40% dos inquiridos dizem que vêm espetáculos de marionetas pelo interesse da arte, sendo a segunda razão o grupo/companhia que apresenta os espetáculos. Quanto à terceira razão, prende-se com os netos ou filhos ou com o texto. Ainda no âmbito geral, as principais fontes que informam as pessoas da existência dos espetáculos, conforme ponto (1.7.), são os cartazes, os amigos ou familiares e os convites. Das fontes menos seleccionadas destacam-se as por via electrónica, nomeadamente Newsletter e redes sociais, Facebook inclusive.

Relativamente às questões postas no âmbito da Casa de Teatro de Sintra (2.1.) mais de metade das pessoas (62%) vê até 2 espetáculos por ano na Casa de Teatro de Sintra, um quinto das pessoas (22%) vê até 4 espetáculos e quase um décimo das

peças (8,62 %) vê até 9 espetáculos por ano. Numa primeira opção, os espetáculos de Teatro (2.2.) são responsáveis por motivar 56% dos inquiridos a irem à casa de Teatro de Sintra. Só numa segunda opção é que os espetáculos de marionetas motivam 39% dos inquiridos a ir à Casa de Teatro de Sintra, ficando o teatro e a dança em segundo plano com 22%. À pergunta (2.3.) que procura saber se veem espetáculos de marionetas na Casa de Teatro de Sintra, 50 % dos inquiridos afirmaram que sim, independentemente de serem anunciados para o público em geral ou para a infância, 28 % ignorava que havia espetáculos de marionetas, 9% diz que só vai ao teatro se forem espetáculos para público em geral, 8% se forem para a infância e 4,5 % nem sequer gosta das propostas. Relativamente aos meios de divulgação dos espetáculos na Casa de Teatro de Sintra, são muito parecidos os resultados sobre o modo como o público toma conhecimento, de um modo geral, de outros espetáculos em outros locais: cartazes e convites em primeiro plano e a Newsletter, bem como as redes sociais, em segundo plano.

Relativamente aos dados pessoais o ponto (3.1.) revela-nos que cerca de 62 % dos inquiridos foram mulheres. 45 % das pessoas que responderam ao inquérito situam-se no intervalo entre os 34 e os 50 anos, cerca de 23 % no intervalo de 51 a 61 anos, como podemos ver no ponto (3.2.). Grande parte dos inquiridos (77 %) reside na chamada linha urbana (Sintra - Lisboa), embora houvesse público que se deslocou até à Casa de Teatro de Sintra, para ver o espetáculo “Volley”, vindos de outros locais como Cascais, Oeiras ou de mais longe como Évora, Montemor-o-Novo, Alcobaça entre outras localidades.

A grande maioria dos inquiridos são aposentados (16 %), estudantes (14 %), artistas (13%) e professores (13 %), mas o leque é alargado a todas as profissões. Mais uma vez a linha urbana (Sintra – Lisboa) é a zona onde a maioria tem o seu

local de trabalho (80%), com destaque para Lisboa, onde trabalham 50% dos inquiridos.

Relativamente ao segundo inquérito sobre marionetas no âmbito geral, os inquiridos confirmam a tendência mostrada no primeiro inquérito – gostam de espetáculos de marionetas, mas entre irem poucas vezes ou raramente, respondem 25 % contra os 12 % que costumam ir ver espetáculos de marionetas muitas vezes. 10 % dos inquiridos concorda que há pouca oferta de espetáculos desta arte. 63,63 % dos inquiridos tem ideia que os espetáculos de marionetas apresentados na Casa de teatro de Sintra são para público em geral e 27 % nem sequer sabia que se apresentava espetáculos de marionetas. No caso de terem conhecimento que se trata de um espetáculo de marionetas dividem-se, igualmente (45,5%), entre os que querem ir ver, independentemente da oferta se dirigir ao público em geral ou à infância, e os que dão prioridade a outros tipos de espetáculos. A maioria das pessoas (54,5 %) pensa que os espetáculos de marionetas são para ambos os públicos (público em geral e infância) mas curiosamente, quando se pergunta o que os outros pensam sobre a mesma questão, 64% dos inquiridos acha que os outros pensam que os espetáculos de marionetas são maioritariamente para crianças.

Entrando no âmbito do espetáculo, 83 % dos inquiridos tem a opinião que a estratégia de comunicação do espetáculo *Volley* não informava que o espetáculo fosse de marionetas, embora 64 % soubesse que era um espetáculo de marionetas. Em mais de três terços das pessoas (78%), a motivação para ir ver o espetáculo *Volley* foi por este ser um espetáculo na Casa de Teatro de Sintra. Este inquérito revelou que dois terços dos inquiridos ficam com curiosidade para assistir quando sabem que se trata de espetáculos de marionetas, independentemente do tipo de

público. Relativamente à opinião dos espetadores, depois de terem visto o espetáculo, existe um empate técnico entre os que ficaram com uma ideia melhor dos espetáculos de marionetas e os que não alteraram a sua ideia sobre os mesmos. Houve componentes do espetáculo que o público quis realçar como fatores que gostaram de ver, como por exemplo: manipulação, soluções cénicas ou o texto. Muito poucos espetadores referiram pontos negativos, mas dentro destes, 66 % fizeram-no por razões não especificadas e os restantes pelo tema. O espectáculo motivou 87,5 % dos espetadores a voltar a ver um espetáculo de marionetas para o público em geral. Este sentimento não foi alheio à classificação que os espetadores deram ao espectáculo: numa escala de 1 a 5, sendo a “nota” 1 considerada uma qualificação de Mau e a “nota” 5 uma qualificação de Muito Bom, 25% do público deu “nota” 3, outros 25% atribuiu “nota” 4 e 50 % achou que o espetáculo merecia nota máxima.

III.3. Proposição sobre os dados do inquérito

Tendo como certo que os hábitos ou gostos são idênticos aos do público que reside e trabalha em outras localidades, do inquérito pode deduzir-se que existe um padrão relativamente à relação do público com os espetáculos de marionetas. Maioritariamente é um espetador que vai ver poucos espetáculos por ano, qualquer que seja o tipo de espetáculo, mas dá prioridade a outros tipos de espetáculo, nomeadamente de teatro, deixando para quarto plano espetáculos de marionetas. No entanto gosta de marionetas e tem curiosidade, mas mesmo que faça um esforço para

pensar que se destina a todas as idades, a ideia que prevalece é a de que a maioria dos espetáculos de marionetas é para crianças.

Penso que este “retrato” da fruição de espetáculos por parte do público é consensual: a verdade, e não é só atualmente, é que em geral não existe uma grande vontade para procurar ir ver espetáculos. Na minha opinião, salvo alguns casos pontuais e afluência de público a determinados espetáculos ou companhias, não existe uma massa de público suficiente para que se possa dizer que a oferta cultural é proporcional à procura. Existem, na minha opinião, alguns motivos que podem explicar tal panorama e são estratégicos, sociais, económicos mas principalmente de educação. Ao longo dos tempos (não só recentes) em Portugal temos aplicado estratégias que levam a maioria das pessoas a não se interessarem pela cultura em geral, o que as leva a não usufruir dos espetáculos em particular.

Já no que diz respeito à arte das marionetas, como já foi referido anteriormente, ela é considerada como uma área específica nas artes, mas sofre de um estigma – a ideia que as marionetas são para crianças - que muito contribuiu para o seu empobrecimento, a partir dos anos sessenta. Sem uma grande implementação entre nós, basta olharmos para o panorama marionetístico em Portugal para se reconhecer, com alguma facilidade, que as entidades, individuais e colectivas, que a ela se dedicam, são em número reduzido comparativamente com outras áreas artísticas, nomeadamente de teatro, música ou dança. Mais, se promovêssemos um inquérito em Portugal a todas as entidades que contratam espetáculos de marionetas, verificaríamos que só uma pequena percentagem dos espetáculos são contratados sem pensar no “mercado” público infantil. A resposta que Augusto Sibona dá a Henrique Delgado, no âmbito de uma entrevista para a revista *Plateia*, em junho de

1969, é esclarecedora quanto ao panorama da arte da marioneta em Portugal desde então:

“HD – Quais as épocas do ano em que registam mais pedidos de espetáculos, quer pagos quer gratuitos?”

AS – Simplesmente uma – a do Natal. Isto só por si esclarece o conceito que os adultos formaram sobre o teatro de fantoches como espetáculo para crianças.” (Rute Ribeiro: 2011)

Isabel Alves Costa¹⁹, numa entrevista em 2001, fala do contributo feito pelo João Paulo Seara Cardoso e do Festival Internacional de Marionetas do Porto com apresentações de vários espetáculos que vão contra a ideia feita sobre as marionetas que existe em Portugal:

“Tem sido assim possível desfazer a ideia pré-concebida de que o teatro de marionetas é um espetáculo pobrezinho, para crianças, quase sempre mal feito e sobretudo feito com poucos recursos. Este fenómeno não é exclusivamente português. Atravessou toda a Europa e levou as marionetas a saírem das suas barraquinhas e mostrarem-se enquanto atores, provocando a afirmação da Marioneta como uma arte maior, feita para adultos.” (Entrevista feita por Valdemar Cruz, Museu da Marioneta de Lisboa: 2007)

¹⁹ Natural do Porto, Isabel Alves Costa é considerada uma grande impulsionadora da arte da marioneta em Portugal. Desempenhou funções como Diretora Artística do Rivoli Teatro Municipal e foi Diretora do Festival Internacional de Marionetas do Porto.

Não quero confundir a opinião geralmente difundida sobre a arte da marioneta, da qual o segundo inquérito foi esclarecedor, com o trabalho realizado em Portugal pelas entidades que representam esta arte nos palcos portugueses, e não só. A qualidade e o desenvolvimento desta arte em Portugal são reconhecidos, cada vez mais, no estrangeiro. O sinal sintomático deste reconhecimento revela-se nos constantes convites de vários Festivais Internacionais estrangeiros a companhias de marionetas portuguesas. Mais, embora sejam poucas, existem companhias que sistematicamente são reconhecidas pelas autoridades portuguesas devido ao seu trabalho nesta área. Existe todo um caminho a percorrer, cheio de escolhas, mas acredito que, mesmo neste momento económico tão difícil que o nosso país atravessa, o trabalho que está a ser feito por várias entidades em prol da marioneta dará frutos. E acreditando que a tendência portuguesa se vá manter, a de acolher de bom grado as influências vindas do estrangeiro, é de bom grado que chegam notícias de um crescente interesse por esta arte em outros países.

Conclusão

O projeto *Volley*, foi ao encontro do proposto inicialmente e, na minha opinião, com resultados positivos. Para além da realização de mais um espetáculo de marionetas, integrou a programação de uma estrutura que lhe deu a possibilidade de estar em cartaz várias semanas o que, salvo raras exceções, não é muito comum no panorama marionetístico português. O espetáculo *Volley* foi ainda apresentado a outros públicos, nomeadamente no Porto, e em 2013 conta ser apresentado noutros locais, contribuindo assim para a difusão e divulgação desta arte em Portugal.

Este projeto contribuiu, com maior certeza para o conhecimento mais aprofundado da relação que o público português tem com a Marioneta no geral e, em particular, no contexto da realidade atual da Casa de Teatro de Sintra.

Relativamente ao desafio de apresentar um espetáculo de marionetas com um texto pensado para atores, este foi ultrapassado com evidente sucesso, com a vantagem acrescida de ter contribuído para a divulgação da nova dramaturgia portuguesa.

O teatro de marionetas, após a sua afirmação como disciplina específica no domínio mais vasto da concepção teatral, passa por uma fase aglutinadora de outras expressões, na qual não tenho uma posição passiva. Procurei num diálogo entre a arte da marioneta e outras expressões encontrar caminhos, que não sendo propriamente inovadores, contribuíram para que o público tenha uma ideia diferente e enriquecedora da arte da marioneta.

Por último, o projeto *Volley* fechou um novo ciclo de aprendizagem pessoal com uma dimensão teórico-prática mais consciente e consistente que, pese embora o meu modesto lugar no panorama marionetístico português, contribuirá para um caminho de afirmação que a arte da marioneta merece.

Bibliografia

Utilizadas

- AMARAL, Ana Maria (1991), *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Editora da Univ. de São Paulo.
- AMARAL, Ana Maria (2001), *O Ator e seus Duplos, Máscaras, Bonecos, Objectos*, São Paulo-Brasil, editora Senac.
- FRANCIS, Penny (2012), *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan.
- JURKOWSKI, Henryk (2008), *Métamorphoses, La marionnette au XX^a Siècle*, Charleville-Mézières, éditions l'Entretemps.
- PASSOS, Alexandre (1999), *Os Bonecos de Santo Aleixo. A sua (Im)Possível História*, Évora Cendrev.
- RIBEIRO, Rute (2011), *Henrique Delgado. Contributos para a história da Marioneta em Portugal*, Lisboa, Museu da Marioneta/EGAC.
- RUMBAU, Toni (2009), *MALIC, la aventura de los títeres*, Tarragona, Arola Editora.
- SANTOS, Maria José Machado (2005), *Museu da Marioneta de Lisboa*. Catálogo da Exposição, Lisboa, EGAC.
- SOLMER, Antonino (1999), *Manual de Teatro*, Lisboa, Edição Instituto Português de Artes do Espectáculo.
- UNIMA (2009), *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, Éditions l'Entretemps.

Jornais e Revistas

- COSTA Tiago Bartolomeu (2010), “Roman Paska e a vida interior das marionetas”, Caderno Ípsilon, jornal *Público*.

Consulta

- ABELHO, Azinhal (1971), *Teatro Popular Português*, Braga, Ed PAX.
- AMARAL, Ana Maria (1977), *Teatro de Animação da Teoria à Prática*, São Caetano do Sul-SP-Brasil, Ateliê Editorial.
- BELL, John (2000), *Puppets, masks, and performing objects*, TDR Books.
- BLUMENTHAL, Eileen (2005), *Puppetry and Puppets – An illustrated world survey*, Londres, Thames & Hudson.
- COSTA, Isabel Alves (1989), *O Fantoche que ajuda a Crescer*, Edições ASA.
- CURRELL, David (1999), *Puppets and Puppet Theatre*, Marlborough, The Crowood Press.
- GAMA, Ildeberto (2011), *Marionetas de Lisboa: Um contributo para a renovação do teatro de marionetas e ação na comunidade*, Dissertação de Mestrado não publicada, Instituto Politécnico de Lisboa Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora.
- KLEIST, Heinrich Von (1998), *Sobre o Teatro de Marionetas*, Esterraja, Ed. ACTO-Instituto da Arte Dramática.
- MACCORMICK, John (1997), *Tradição e Modernidade nas Marionetas*, Évora, revista *Adágio*, nº17.
- MESCHKE, Michael (2012), *Le Théâtre au bout des Doigts*, Paris, L’Harmattan.
- Móin-Móin (2005), *O actor no teatro de formas animadas*, Brasil, Jaraguá do Sul.
- Móin-Móin (2007), *Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas*, Brasil, Jaraguá do Sul.

- Móin-Móin (2008), Teatro de formas animadas e suas relações com outras artes, Brasil, Jaraguá do Sul.

- PEREIRA, Paulo Roberto (2007) *Antônio José da Silva – As comédias de Antônio José, o Judeu*, S. Paulo, Martins Editora Livraria Ltda.

- SCHECHTER, Joel (2002), *Popular Theatre, A Sourcebook*, Editor TDR.

- ZURBACH, Christine (2002), *Teatro de marionetas – tradição e modernidade*, Évora, Casa do Sul Editora.

Anexos (no CD)

1 – Adereços e Cenários

1.1 - Espingarda A Sniper

1.2 - Foto vítima

1.3 - Estudo Cenário

1.4 – Actor + TV

2 – Anúncios

2.1 – Actual Sintra 01

2.2 – Actual Sintra 02

2.3 – Cidade Viva 1

2.4 - Cidade Viva 2

2.5 – Jornal de Sintra

2.6 – Jornal da Região 1

2.7 – Jornal da Região 2

3 – Figurinos

3.1 – Figurinos 1

3.2 – Figurinos 2

3.3 – Figurinos 3

3.4 – Figurinos 4

3.5 – Figurinos 5

3.6 – Figurinos 6

3.7 – Figurinos 7

3.8 – Figurinos 8

4 – Fotos Filmagens

4.3 – Filmagem 1

4.2 – Filmagem 2

4.3– Filmagem 3

4.4 – Filmagem 4

5 – Fotos Promocionais

5.1 – Foto Manipulação

5.2 – Foto Atores 1

5.3 – Foto Atores 2

5.4 – Fotos Vídeo

5.5 – Foto Atores 3

5.6 – Foto Atores 4

5.7 – Foto Marionetas 1

5.8 – Foto Atores 5

5.9 – Foto Atores 6

5.10 – Foto Atores 7

5.11 – Foto Marionetas 2

6 – Imagem e Suportes

6.1 – Imagem (1)

6.2 – Imagem (2)

6.3 – Convite

6.4 – Folheto frente

6.5 – Folheto verso

6.6 – Cartaz

6.7 – Painel de Rua

6.8 – Mão sangue 1

6.9 – Mão sangue 2

6.10 - Mão sangue 3

6.11 – Mão sangue 4

6.12 – Mão sangue 5

7 – Inquéritos

7.1 – 1º Inquérito

7.2 – 2º Inquérito

7.3 – 1º Inquérito com Gráficos

7.4 – 2º Inquérito com Gráficos

8 – Marionetas

8.1 – Marioneta A

8.1 – Marioneta A

8.2 – Marioneta B

8.3 – Marioneta Saxofonista

8.4 – Marioneta esqueleto

8.5 – Marioneta Mãos

8.6 – Marioneta Banco jardim

8.7 – Marioneta Cabeça

8.8 – Marioneta cabeça 2

8.9 – Marioneta e banco

8.10 – Marioneta pesos

8.11 – Marioneta andar

8.12 – Marioneta cabeça 3

9 – Newsletters

9.1 - Press - enviada 18/09

9.2 - Press - enviada 04/10

9.3 – Press enviada 16/10

9.4 – Press enviada 23/10

9.5 – Press enviada 29/10

9.6 – Press enviado

10 – Texto Ficha e Sinopse

10.1 – Ficha e Sinopse Espectáculo

10.2 – Texto – Volley – Original

10.3 – Texto – Volley – Última versão