

O KASPERTHEATER NO NACIONAL-SOCIALISMO — UMA CONVERSA COM GERD BOHLMEIER SOBRE ESTRATÉGIAS DE PROPAGANDA NAZISTAS

Gerd Bohlmeier

Adriana Schneider Alcure¹

Mareike Gaubitz²

RESUMO

Entrevista com Gerd Bohlmeier realizada pelas pesquisadoras Adriana Schneider Alcure e Mareike Gaubitz e traduzida por Sofia Osthoff Bediaga³.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Propaganda nazista; Gerd Bohlmeier; Kaspertheater.

¹ Professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal de Rio de Janeiro. Esta entrevista integra o projeto de pesquisa de Pós-Doutorado que foi realizado na Universität Bonn, na Alemanha, através do Programa Bolsas para Pesquisa CAPES/Humboldt para Pesquisadores Experientes, entre setembro de 2018 a outubro de 2019. Contato: adriana.schneider@eco.ufrj.br.

² Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, colaboração científica e gerenciamento do centro de documentação, Hattinger Str. 467, 44795 Bochum, Germany, Email: doku@fiden.de.

³ Sofia Osthoff Bediaga é doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

ABSTRACT

Interview with Gerd Bohlmeier conducted by the researcher Adriana Schneider Alcure and Mareike Gaubitz and translated by Sofia Osthoff Bediaga.

KEYWORDS: Translation; Nazi Propaganda; Gerd Bohlmeier; Kaspertheater.

INTRODUÇÃO⁴

Esta entrevista integra o escopo das fontes primárias produzidas para o projeto de pesquisa "Estratégias artísticas, políticas e pedagógicas dos usos das formas populares de teatro de bonecos: o caso do *Kaspertheater*"⁵, realizado na Alemanha, entre setembro de 2018 e outubro de 2019, através do Programa de Bolsas para Pesquisa CAPES/Humboldt – Pesquisadores Experientes. A pesquisa está situada nos campos de conhecimento das artes, da ciência política, da antropologia e da história, com enfoque nos debates sobre a estetização da política, através dos usos estratégicos de dispositivos artísticos; nas relações entre modos de produção e criação; nos estudos sobre o fascismo, os movimentos nacionalistas e seus projetos identitários; etc. Os estudos de caso são as formas de teatro de bonecos tradicionais, em especial o *Kaspertheater* alemão, e suas relações com os projetos político-pedagógicos durante o Nazismo. O plano de trabalho para este estudo incluiu a investigação nos acervos documentais de coleções de teatro de bonecos em Dresden, Munique, Lübeck, Bochum e Bad Kreuznach, na Alemanha, além do centro de documentação do *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mezières, na França, e uma visita à exposição "Puppets on the Front", sobre o teatro de bonecos da República Tcheca nos *fronts* da Primeira Guerra Mundial, no *Chrudim Puppetry Museum*.

A residência de pesquisa realizada no Fórum Alemão para o Teatro de Figuras e a Arte do Teatro de Bonecos [*Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e. V.* (FIDENA)], em Bochum, além das valiosas fontes e referências bibliográficas encontradas, resultou no encontro com a jovem talentosa pesquisadora Mareike Gaubitz e a realização desta entrevista com o Dr. Gerd Bohlmeier. As questões que trazemos ao Dr. Bohlmeier foram pensadas e elaboradas por nós duas a partir de algumas conversas que tivemos durante a residência⁶. Sua tese de doutorado em filosofia, "Das Reichsinstitut für Puppenspiel: Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters" (1993) [O *Reichsinstitut für Puppenspiel*. Uma contribuição para a história do teatro de figuras], se constitui como uma das principais referências para minha investigação. A hipótese levantada por ele na tese, de que a utilização de teatro de bonecos pelo Terceiro Reich foi planejada estrategicamente como um meio

⁴ Texto de Adriana Schneider Alcure.

⁵ O artigo "O Kasper está morto? Domesticação e doutrinação do Kaspertheater durante o Nacional-Socialismo" (2022), de Adriana Schneider Alcure, está publicado em português e inglês na Revista Brasileira de Estudos da Presença. Ver <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/4391> Acesso em 20 de agosto de 2023.

⁶ Apesar de falar alemão em nível B2.2, não sou fluente no idioma. Devido à complexidade do assunto e do contexto da entrevista, pedi à Gaubitz que fizesse a maioria das questões para deixar a conversa mais fluida.

mediático de massa, é uma contribuição aos diversos estudos sobre a propaganda nazista, suporte fundamental à veloz propagação da ideologia Nacional-Socialista e à adesão popular ao trágico projeto racista e genocida. A questão é desconcertante porque contrapõe a eficácia do teatro de bonecos, sua linguagem ingênua, sua técnica simples, seus modestos custos de produção e circulação, aos espetáculos e rituais grandiosos para as massas, muito utilizados como instrumento de propaganda ideológica. As pesquisas críticas sobre estes dispositivos de propaganda estão focadas na utilização destes meios midiáticos mais exemplares, como o cinema e a rádio, além dos espetáculos cívicos e de formas teatrais para as massas, como o *Thingspiel*. O teatro de bonecos não é sequer mencionado.

Entretanto, as fontes nos revelam uma presença ampla do teatro de bonecos, especialmente o *Kaspertheater*, nos *fronts* da Segunda Guerra Mundial, que era encenado como divertimento para os soldados em combate, assim como em hospitais, para alívio terapêutico dos soldados feridos. Há ainda registros de atividades de soldados bonequeiros nos *fronts*, e em campos de prisioneiros de guerra na Inglaterra, França e Estados Unidos, conforme nos contam os documentos encontrados na Theaterwissenschaftliche Sammlung - Universität Köln [Coleção de Estudos em Teatro da Universidade de Colônia]. Estas informações estão também nos trabalhos publicados por Silke Technau (1992 e 1998) sobre Walter Büttner, bonequeiro que serviu como soldado, capturado em 1944 pelos americanos. Büttner ficou conhecido por suas apresentações para soldados no *front* e como prisioneiro de guerra em Aliceville, no Alabama. A movimentação de teatro de bonecos nos *fronts* da Segunda Guerra Mundial, e sua importância como instrumento de propaganda e de informação, não foi um fato isolado na Alemanha. O fenômeno ocorreu em outros países da Europa (Kolland, 1997; Fleury & Sermon, 2019), incluindo também alguma documentação sobre a Primeira Guerra Mundial (Plassard, 1990).

O trabalho do Dr. Bohlmeier é de extrema relevância, pois analisa o aparato institucional do Terceiro Reich e as estratégias políticas e pedagógicas para a criação do *Reichsinstitut für Puppenspiel* [Instituto do Reich para o Teatro de Bonecos], fundado em 1938. A criação do instituto teve como objetivo a coordenação, o controle e a promoção de bonequeiros amadores e profissionais, orientando, a partir de publicações de manuais e distribuição de bonecos, o conteúdo e a estética para apresentações de teatros de bonecos. Um exemplo é o catálogo "Spiele und Köpfe für das Kaspertheater" [Peças e cabeças para o Kasperltheater], publicado por volta de 1940, com textos de com textos de Siegfried Raack (chefe representante do Departamento de Cultura da Liderança da Juventude Hitlerista, diretor do *Reichsinstitut für Puppenspiel*), Dr. Hermann Schultze (dramaturgo do

Reichsinstitut für Puppenspiel) e Harro Siegel (diretor representante do *Reichsinstitut für Puppenspiel*). Os elementos do *Kaspertheater*, sua estrutura e dispositivos de apresentação, foram peça-chave para o projeto. A apropriação do *Kasper* para a propaganda ideológica o colocou como personagem central de uma série de peças antissemitas e pró-expansionistas do império alemão. Organizações, que cuidavam das férias e do lazer dos trabalhadores alemães, como a Força pela Alegria [*Kraft durch Freude*], cujos acampamentos comunitários e navios para excursões turísticas foram palcos para a circulação dos grupos de teatro de bonecos profissionais, oferecendo sustento para os artistas durante a guerra. O projeto do instituto promoveu ainda a difusão do teatro de bonecos apresentado de forma amadora entre as associações de juventude, como a Juventude Hitlerista [*Hitlerjugend*], que participou ativamente.

O *Kaspertheater* pode ser considerado como o “típico teatro popular de bonecos da Alemanha”. Nesse sentido, legitimar o *Kasper* é também contribuir para a construção de uma imagem da Alemanha. Os projetos de identidade nacional se apoiam em elementos e matrizes definidos como pertencentes à cultura popular, expressões como o *Kaspertheater* são evocadas, muitas vezes, a partir de uma idealização, e não como são verificados em seus processos históricos e contextuais. A ideia de cultura popular que apoia a constituição de tais projetos é uma noção homogeneizadora, que impede ver os fenômenos dentro da dinâmica processual que lhes é própria, de enxergar quem são seus atores sociais de fato, e como agem. Atualmente, pode-se dizer, que pesquisas sobre expressões como o *Kaspertheater* ainda são tratadas como algo menor, sem relevância. Há uma imagem pejorativa deste tipo de teatro, porque é diretamente relacionado a movimentos nacionalistas, muito malvistas na Alemanha de hoje. Por ter tido sua imagem associada à propaganda nazista, o *Kasper* é frequentemente alvo de críticas negativas, o que o torna um objeto de pesquisa subalterno, especialmente no campo de pesquisas de arte contemporânea.

Mas por que o *Kasper* foi eficaz a adaptações com fins didáticos e propagandísticos? O *Kasper* é um personagem carismático e conhecido por todos os alemães há muitas gerações. Sua personalidade de *trickster*, seu caráter ambíguo que não respeita hierarquias, sua irreverência e cinismo, lhe dão liberdade de ocupar qualquer posição em que todas as ações são possíveis. O *Kasper* é um personagem livre, anárquico, essa versatilidade possibilita que ele ocupe qualquer função em um texto dramaturgico, seja como propaganda pró ou contra alguma coisa. E a comicidade é o ingrediente perfeito para garantir a empatia do público e os efeitos que se quer obter com as críticas. Por seu sentido identitário imanente, possui imensa eficácia afetiva na conexão com o público. A emoção provocada desperta os sentidos e a consciência de se “ser alemão”, sem necessariamente

operar uma lógica intelectual ou racionalizada.

Há uma ideologia clara por trás destas definições e construções. Em muitos casos transparece o desejo de se construir projetos de cultura supostamente “originais”, por isso explicativos de modelos identitários nacionais. O *Kaspertheater* também é constituído por esta imagem idealizada, por isso parece relevante entender o porquê da eficácia da evocação destas expressões como justificativa para projetos de identidade nacional. Neste sentido, analisar o fenómeno do teatro de bonecos durante o Nacional-Socialismo e a Segunda Guerra Mundial é a possibilidade de olhar a história sobre um outro ponto de vista, colaborando para a construção de outras historiografias que relacionem de modo mais integrado as relações entre micro e macropolíticas.

ENTREVISTA

Mareike Gaubitz: *Antes de mais nada, seja muito bem-vindo ao Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst*⁷! Sr. Bohlmeier, o senhor tratou do tema “*Puppenspiel 1933-1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland*” [Teatro de Bonecos em 1933-1945 na Alemanha. O teatro de bonecos a serviço da ideologia nacional-socialista na Alemanha] em sua tese de doutorado. Adriana e eu preparamos algumas perguntas que já estavam em nossas mentes de antemão.⁸ Nossa primeira pergunta ao senhor, Sr. Bohlmeier, é a seguinte: *Qual foi sua entrada nesse tópico? Por que a preocupação com o teatro de figuras e, em particular, com o teatro de bonecos da época do nazismo*⁹?

Gerd Bohlmeier: No início do meu artigo para exame na Academia de Arte em Braunschweig, eu tentei escrever sobre uma parte da história cultural. O plano era trabalhar nisso como um exemplo e,

⁷ O *Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst* [Fórum Alemão para o Teatro de Figuras e a Arte do Teatro de Bonecos] foi fundado em 1950 como *Deutsches Institut für Puppenspiel* [Instituto Alemão de Teatro de Bonecos] e ainda hoje tem o compromisso de promover e dar visibilidade ao teatro de figuras. Com esse objetivo, o Fórum mantém, entre outras coisas, um portal na Internet, um centro de documentação e pesquisa e o mundialmente renomado Festival Fidena (ver www.fidena.de).

⁸ Adriana Schneider-Alcure foi uma das participantes em 2018 do programa de bolsas "Researcher in Residence" do *Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst*. Durante essa residência de pesquisa, ela e a sra. Gaubitz refletiram extensivamente sobre o desenvolvimento do teatro de bonecos no contexto nacional-socialista alemão. Ver a entrevista entre Mareike Gaubitz e Adriana Schneider Alcure (2019): https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=52eabd5b_a2cb_4675_706926d792f7aeb8 Acesso em 20 de agosto de 2023.

⁹ O período do nazismo significa o período de 1933 a 1945: Adolf Hitler está no poder na Alemanha e defende políticas nacional-socialistas (ver Echternkamp: 2015).

depois, desenvolver a minha pesquisa em áreas completamente diferentes: ou seja, a Idade Média etc. Tornou-se cada vez mais evidente que havia um buraco de tamanho médio na pesquisa no campo da relação entre o teatro de bonecos e o nacional-socialismo¹⁰. Um motivo específico foi que o diretor da então Academia de Arte em Braunschweig até a década de 1970 era Harro Siegel¹¹, e me interessei por seu trabalho como bonequeiro na época em que o *Reichsinstitut für Puppenspiel*¹² se tornou relevante. Essas foram as minhas motivações. Parte da motivação também surgiu no diálogo com meu posterior orientador de doutorado e com meu coorientador, que me deram muito apoio. O Sr. Freiberg e o Prof. Salten, que compartilhavam meu interesse no campo de pesquisa do nacional-socialismo, mesmo que pessoalmente não levassem isso adiante em suas pesquisas, foram muito abertos.

Gaubitz: *Em sua pesquisa, foi fácil encontrar fontes sobre o tema ou foi muito difícil? Quais arquivos você visitou? Como se formaram os caminhos de sua pesquisa?*

Bohlmeier: A situação das fontes foi muito difícil no início, porque não havia realmente nenhuma elaboração sobre o tema. Entretanto, havia alguns documentos primários, o que tornou tudo muito empolgante. A pesquisa foi, então, realizada em duas fases. A primeira fase foi meu artigo de exame, que foi publicado aqui [no *Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst*] (Bohlmeier: 1985). Essa pesquisa se baseou em documentos originais, alguns dos quais estavam disponíveis, outros eram muito difíceis de obter e, às vezes, se era rejeitado quando se tocava no assunto do nacional-socialismo em alguns lugares. Escrevi, então, o exame em 1981/82. Primeiro, uma pequena digressão: a Alemanha tinha e talvez ainda tenha um grande problema com essa época. Estava na moda trabalhar com o nacional-socialismo, mas somente em áreas muito específicas. Portanto,

¹⁰ A pesquisa sobre o teatro de bonecos tem lacunas de médio a grande porte em muitos outros campos. A historiografia é frequentemente incompleta e outras áreas de pesquisa são, em parte, quase intocadas. O teatro de figuras (entendido aqui como um termo genérico para formas de teatro de bonecos, teatro de objetos, teatro de materiais, teatro de sombras, teatro de máscaras e teatro de coisas) é frequentemente julgado pelos acadêmicos como ingênuo e simples demais e, portanto, não é levado em consideração. Isso não só resulta em um discurso de legitimação sempre presente, mas também levou a uma crescente emancipação da pesquisa sobre o teatro de figuras nos últimos anos.

¹¹ Harro Michael Siegel (1900-1985) foi um marionetista e diretor artístico do *Reichsinstitut für Puppenspiele* de 1939 a 1943. (ver https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cdbabacf_e081_515d_7499bfbe0d6d971a (08/09/2019)).

¹² O *Reichsinstitut für Puppenspiel* foi fundado em 1938 com o objetivo de coordenar, controlar e promover de forma centralizada os bonequeiros amadores e profissionais. O instituto controlava o conteúdo e a estética das figuras dos teatros de bonecos. (ver https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cbc5e9be_e081_515d_74c5bc7b99ead952 (08/09/2019)).

deparava-se também com bastante rejeição. A segunda fase da pesquisa veio depois com a tese de doutorado, que, obviamente, tinha um escopo muito mais amplo. Depois veio a pesquisa, que não foi apenas no campo da literatura, mas que se encontrava, acima de tudo, no âmbito de uma "história oral". Isso significa, por exemplo, que visitei a Sra. Siegel¹³, que morava na Toscana, e tive a oportunidade de ter longas conversas com ela. Mais adiante me encontrei com a esposa do Dramaturgo do Reich em Teatro de Bonecos, Dr. Hermann Schultze¹⁴, que infelizmente já havia falecido na época. Elas me contaram sobre suas experiências pessoais. Tentei principalmente aproveitar a chance de conversar com as pessoas que viveram naquela época.

Gaubitz: *Então você se concentrou inicialmente nos relatos de testemunhas contemporâneas?*

Bohlmeier: É claro que eles foram incorporados ao trabalho, e também foi importante para mim documentá-los, registrá-los, a fim de preservá-los para a posteridade. A terceira fase também foi uma pesquisa bibliográfica, mas naquela época – estamos falando do período anterior à reunificação da Alemanha¹⁵ - certos documentos não estavam disponíveis para a República Federal. Isso significava que eu tinha que obter acesso ao *American Document Center* em Berlim, o que era muito difícil e exigia muitas etapas preparatórias. Tive que obter permissão do Comissário Federal do então Governo Federal, esperar para ver se eu era confiável o suficiente, com controle constante do local, para não levar nada para dentro ou para fora. Lá encontrei um material muito interessante e também celebrei pequenos sucessos colaterais, como a descoberta de uma carta escrita à mão pelos irmãos Scholl¹⁶. Tive ali a sensação de estar realmente no centro do tempo.

¹³ Adelheid Hellwig Siegel era uma marionetista e viúva de Harro Siegel.

¹⁴ O Dr. Hermann Schultze foi dramaturgo do *Reichsinstitut für Puppenspiel* a partir de 1939. Como dramaturgo, ele era responsável pelo conteúdo dos textos das peças distribuídas. Provavelmente, uma de suas peças mais conhecidas foi a adaptação homônima do conto de fadas "O Judeu no Espinho", dos Irmãos Grimm. Nela, é desenhada uma imagem tão estereotipada do povo judeu que seu uso como material propagandístico é ainda mais óbvio.

¹⁵ Após a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha foi dividida entre as potências aliadas. Isso levou à divisão da Alemanha em República Federal da Alemanha (RFA) no Oeste e República Democrática Alemã (RDA) no Leste. Foi somente em 3 de outubro de 1990, o dia da unidade alemã, que a divisão foi abolida novamente. (ver <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/> (09/08/2019)).

¹⁶ Sophie e Hans Scholl faziam parte do movimento de resistência estudantil "weiße Rose" [Rosa Branca], que ficou conhecido por suas campanhas de panfletos contra Hitler e seu regime de terror. Os irmãos foram presos em 1943 enquanto distribuíam panfletos e executados por guilhotina após alguns dias de julgamento. Hans Scholl tinha 24 anos e Sophie apenas 21 anos. Os irmãos Scholl ainda hoje são homenageados na Alemanha por sua coragem, deram o nome de vários institutos e escolas e servem de inspiração para diversas explorações artísticas do tema da resistência política. (ver <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/> (09/08/2019))

Gaubitz: *Voltemos mais uma vez às suas conversas: você teve a impressão de uma maior abertura por parte da Sra. Siegel e da Sra. Schultze? Se você observar o silêncio dos atores na época, surgem algumas perguntas: Como era isso? Quem era de fato leal ao partido¹⁷ e quem apenas participou por motivos existenciais? Por que a estética do Kasper de Hohnstein¹⁸ foi tão celebrada? Aqui no Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, é claro que também estamos interessados em saber por que Fritz Wortelmann¹⁹ foi “retirado” do teatro de bonecos. Foi por causa de seu interesse em conexões internacionais?*

Bohlmeier: Com relação à Sra. Siegel e à Sra. Schultze, senti uma grande abertura, a ponto de a Sra. Schultze ter me dado duas cabeças de boneca da coleção de seu marido. Acho que é preciso ter muito cuidado nesse ponto, no sentido de um trabalho científico limpo. Como alguém que nasceu depois da guerra, tive a oportunidade de julgar muitas coisas de forma diferente porque estava "do lado de fora". Eu não vivi pessoalmente a era nazista. Tanto a Sra. Schultze quanto a Sra. Siegel viveram essa época de forma bem diferente, sofreram essa pressão e, de alguma forma, tentaram sobreviver durante esse período terrível. É claro que, quando se trata do período de guerra em

¹⁷ Por “partido”, queremos dizer o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP). Adolf Hitler tornou-se líder do partido NSDAP já em 1921. Durante seu regime, o NSDAP era o único partido autorizado e apoiava inteiramente suas políticas nacional-socialistas e antisemitas. Após a Segunda Guerra Mundial, o partido foi classificado como uma organização criminosa e dissolvido (Nolzen: 2008).

¹⁸ O teatro de fantoches de Hohnstein foi fundado em 1921 pelo bonequeiro Max Jacob (1888-1967) a partir do movimento Wandervogel [ave migratória]. A base foi, portanto, a saída de jovens (de classe média) em tempos de avanço da industrialização para encontrar o caminho de volta aos ideais românticos e à natureza. A arte e os costumes populares foram centralizados, disseminados e revividos. Isso resultou em uma nova consciência corporal com muito esporte e um estilo de vida saudável, bem como uma mudança nos princípios pedagógicos (em direção a uma pedagogia centrada na criança), que se refletiu na forma, no conteúdo e na estética dos palcos de Hohnstein. Theo Eggink (1901-1965) desenhou os bonecos de Hohnstein. O elemento central é o Kasper como personagem principal. Começando com o palco de Max Jacob, outros teatros de bonecos surgiram ao longo das décadas que adotaram a estética e o estilo de jogo do Kasper de Hohnstein e o mantiveram, muitas vezes de forma irrefletida, até hoje. O Kasper de Hohnstein foi particularmente promovido durante a era nazista e foi o modelo para as peças de Kaspertheater propagadas pelo Reichsinstitut für Puppenspiel.

¹⁹ Fritz Wortelmann (1902-1976) foi um editor, estudioso do teatro, bem como bonequeiro e promotor do teatro de figuras. Por sua iniciativa de fortalecer e profissionalizar o teatro de bonecos, ele fundou o *Deutsches Institut für Puppenspiel* [Instituto Alemão de Teatro de Bonecos] em 1950 (que mais tarde se tornou o *Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst* e um instituto independente para educação adicional, o *Figurentheater Kolleg*). Ele também foi fundamental na fundação de uma associação internacional de teatros de marionetes (ver nota de rodapé 21). O trabalho de sua vida ainda é o ponto de partida do trabalho do *Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst* hoje. Além de ser um dos poucos centros de documentação para o teatro de bonecos na Alemanha, ele também deu início ao festival de teatro de bonecos de renome internacional, hoje conhecido como Fidena, que foi o primeiro do gênero no mundo. (ver https://www.fidena.de/portal/fritz-wortelmann-preis/fritz-wortelmann-biographie/mn_46272 (08/09/2019)).

Berlim, todos sabemos de onde estamos falando²⁰. Portanto, trata-se de um histórico de experiência completamente diferente. Em minha tese de doutorado, tentei fazer uma diferenciação especialmente em relação à pessoa de Harro Siegel. Ele fez a figura do Judeu. Ele era o diretor do *Reichsinstitut für Puppenspiel*. Ele vendeu seu então gigantesco palco de duralumínio²¹, que fora subsidiado, para o *Reichsinstitut* para poder continuar. É claro que ele queria representar seu interesse artístico. Ele certamente não era um nacional-socialista convicto, como era o caso de outros que estavam em segundo plano e tinham coisas bem diferentes em suas mentes em termos da comunidade nazista *Kraft durch Freude* [Força através da alegria], da Frente Trabalhista Alemã, etc.²² Infelizmente, essas pessoas já haviam falecido. Fiz uma pesquisa intensiva sobre Siegfried Raeck, que me interessou muito nesse contexto. Acredito que Siegfried Raeck tenha sido morto na guerra em 1945. Também não encontrei descendentes que pudessem ter me dado informações. Ou seja, descobri uma abertura. O obstáculo veio de quem já havia pensado sobre essa época e não podia fazer muito com essa posição de pesquisa que eu tentava estabelecer. Por ignorância, ou talvez também por ter opiniões diferentes, não quero excluir isso, representava-se um plano em que as coisas não existiam, foram suavizadas e omitidas. Walter Kipsch, por exemplo, escreveu algo sobre isso²³. Ele tinha um ponto de vista completamente diferente do meu - ele ficou muito irritado comigo nesse contexto e rejeitou categoricamente as palestras posteriores. Ele havia julgado a época de um ângulo diferente.

Gaubitz: Também tenho a impressão de que a historiografia do teatro de figuras costuma ser escrita de forma muito subjetiva. Todo o complexo que envolve a fundação da Unima em Praga, em 1928, e o surgimento de várias

²⁰ A Batalha de Berlim é particularmente conhecida, sendo a última grande batalha da Segunda Guerra Mundial, que não só resultou em inúmeras mortes, tanto de soldados quanto de civis, e na destruição generalizada da cidade, mas também levou ao suicídio de Adolf Hitler e do Diretor de Propaganda do Reich, Joseph Goebbels, anunciando assim a rendição incondicional das Forças Armadas alemãs e o fim da Segunda Guerra Mundial (ver Vogel: 2015).

²¹ O duralumínio é uma liga de alumínio particularmente forte. O material é extremamente resistente e, ao mesmo tempo, leve, de modo que trouxe algumas vantagens como a mais recente conquista técnica para a construção de um palco itinerante. No entanto, os palcos de duralumínio não se estabeleceram porque a aquisição do material era muito cara.

²² Durante a era nazista, surgiram várias organizações políticas cujo objetivo coletivo era influenciar e monitorar a vida cotidiana da população alemã, incorporando bens culturais folclóricos, controlando todas as atividades e alinhando as iniciativas individuais. A *Kraft durch Freude* era uma organização para a organização e sincronização das atividades de lazer. Ela era subordinada à Frente Trabalhista Alemã, que era a associação unificada de trabalhadores e empregadores alemães. A *Kraft durch Freude* era, portanto, a maior operadora de turismo da Alemanha.

²³ Walter Kipsch foi um professor, bonequeiro e autor de vários tratados históricos e teóricos sobre o teatro de bonecos. A publicação da tese do Sr. Bohlmeier foi seguida por uma troca de ataques e críticas metodológicas entre Kipsch e Bohlmeier na revista *Figurentheater*. (Kipsch: 1985; Bohlmeier: 1986).

associações de teatro de bonecos na Alemanha nas décadas de 1920 e 30, que depois foram incorporadas à Kampfbund für deutsche Kultur [Liga Militar para a Cultura Alemã], é difícil de entender e é confuso²⁴. Isso leva à minha próxima pergunta: naquela época, o cenário do teatro de bonecos alemão começou a se desintegrar, a se dividir em campos, por assim dizer. De onde veio isso? Como Wortelmann e Siegel se relacionavam entre si? O que você conseguiu descobrir sobre essas relações no desenvolvimento da cena?

Bohlmeier: Wortelmann sempre criticou Siegel como colega. Minha impressão é que ele nunca foi alguém que caluniava os outros. Ele fez referências críticas a Siegel e à sua posição no *Reichsinstitut für Puppenspiel*. Nesse ponto, preciso me aprofundar: As estruturas estabelecidas no início da década de 1930 são altamente complexas. Uma razão para isso está na luta pelo poder sobre a organização nacional-socialista pela cultura. Havia três pessoas que se enfrentavam: Joseph Göbbels, Robert Ley e Alfred Rosenberg²⁵. Inicialmente, os bonequeiros apostaram em Rosenberg, o que não foi totalmente voluntário. Entretanto, ele perdeu influência e Ley conseguiu se impor na Frente Trabalhista Alemã. Por outro lado, Göbbels permaneceu como o grande propagandista. As manifestações de poder foram demonstradas através da subordinação e da anexação de determinadas organizações de Rosenberg. Todas as estruturas criadas para o teatro de bonecos tornaram-se subordinadas. Tentaram se opor a isso, mas não conseguiram se defender. Quem o fizesse tinha sua existência eliminada. Consequentemente, as estruturas organizacionais permaneceram muito, muito complexas até que estruturas de poder firmes foram estabelecidas no início da década de 1940. Os anos de 1933 e 34 são particularmente intrigantes porque muita coisa aconteceu ali. Na publicação de Manfred Wegner *Die Spiele der Puppe* [As peças de bonecos], há uma publicação minha (Bohlmeier: 1989) que deve esclarecer melhor esse episódio. O tópico inteiro é seco como uma palha porque é caracterizado por estruturas puramente formais. No entanto, a

²⁴ Na Alemanha e na Europa, houve alguns desenvolvimentos rápidos em relação ao teatro de bonecos no início do século XX. Em 1929, a *Union International de la Marionnette* (UNIMA) foi fundada em Praga. Hoje, a UNIMA está espalhada por todo o mundo, com centros nacionais em 101 países (<https://www.unima.org/en/> (25/08/2019)). Várias federações e associações também foram fundadas na Alemanha. Nesse processo, o cenário do teatro de bonecos se dividiu em dois campos: o objetivo fundamental de uma organização de teatros de bonecos era fortalecer o teatro de bonecos artístico em oposição aos teatros de feira e amadores. O teatro de bonecos deveria ser atualizado artisticamente e profissionalizado. Os bonequeiros amadores sentiam que estavam sendo muito criticados, como se estivessem sendo deixados de lado, e reagiram fundando suas próprias formas de organização (ver Schmidt: 2002).

²⁵ Göbbels, Ley e Rosenberg formaram o triunvirato da política cultural da era nazista: Göbbels como chefe da propaganda do Reich e braço direito de Hitler, Robert Ley como chefe da Frente Trabalhista Alemã, órgão decisivo para, por exemplo, a questão de quais teatros de marionetes tinham permissão para funcionar e quais não. Alfred Rosenberg fundou a *Kampfbund für deutsche Kultur* [Liga Militar para a Cultura Alemã], foi o principal ideólogo e chefiou, entre outras coisas, a *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* [Força-Tarefa Reichsleiter Rosenberg], que entrou para a história como a organização do Partido Nacional-Socialista para saquear bens culturais.

análise das estruturas e posições de poder fornece um bom ponto de orientação para entender a desintegração da cena naquela época. A segunda causa foi a situação competitiva em que o teatro de bonecos de luva e o teatro de marionetes se encontravam. Naquela época, outras formas existiam na Alemanha em um formato muito rudimentar. Os marionetistas, como Georg Staniger e Harro Siegel, consideravam-se os verdadeiros artistas, no entendimento da marionete como uma "Gesamtkunstwerk" [obra de arte completa], como um conglomerado de esculturas, composição de figuras, teatro, música e cenografia. Consequentemente, todas as formas de arte podem ser encontradas nas marionetes²⁶. A marionete como uma "Gesamtkunstwerk" tinha essa pretensão de ser altamente artística, não de servir como entretenimento. Essa camada produziu uma divisão que não era nova, pois era o resultado da transformação do teatro de bonecos de feiras da Idade Média em uma forma de expressão artística que o teatro de marionetes pretendia ser. Do outro lado dos grandes teatros de marionetes estava o teatro de bonecos de luva: Max Jacob, por exemplo, que conquistou grandes proezas e um alto nível artístico, não queria ser subordinado. Isso levou ao fato de que os teatros de bonecos de luva, para se emanciparem – por assim dizer –, tiveram de se adaptar e o fizeram. Em relação ao *Reichsinstitut für Puppenspiel*, isso teve um significado muito especial. Harro Siegel vendeu seu palco para o Instituto. Era um dos palcos mais modernos da época: o duralumínio, na verdade, vinha da construção de aeronaves, era muito leve, muito fácil de transportar e muito caro. Ainda assim, os palcos de bonecos de luva eram muito mais fáceis de transportar e alguns deles já estavam viajando pelo país de modo motorizado. Isso estava muito mais de acordo com o espírito da intenção do *Reichsinstitut*: palcos que pudessem disseminar a ideologia nazista por todo o Reich, com textos e dramaturgias prontos. Isso levou à tese básica da minha tese de doutorado, de que o teatro de bonecos foi planejado pelo *Reichsinstitut* como um meio de comunicação de massa. Isso não parece mais compreensível hoje, já que conhecemos dimensões completamente diferentes das mídias de massa. É claro que havia aparelhos de televisão e exibições de filmes naquela época, mas não em "Kleinkleckersdorf"²⁷, onde era preciso oferecer algo que pudesse atingir as pessoas ideologicamente. Não foi sem tensão que o *Reichsinstitut* colocou o

²⁶ O termo "Gesamtkunstwerk" pode ser atribuído ao compositor Richard Wagner (1813-1883): ele defendia uma obra de arte na qual todas as artes estivessem unidas em um único propósito. A ideia de Wagner sobre a Gesamtkunstwerk foi criticada e desenvolvida muitas vezes nos movimentos das vanguardas históricas. Na definição mais básica de Gesamtkunstwerk, rapidamente se torna evidente que o teatro de bonecos trouxe e traz essas qualidades desde o início: No teatro de bonecos, a arte visual sempre se encontra com a arte performática, as artes irmãs trabalham de mãos dadas, inseparáveis. Konstanza Kavrakova-Lorenz, especialista na pesquisa sobre teatro de figuras, examinou esse fenômeno de forma muito penetrante a partir da perspectiva de uma sinergia das artes (Kavrakova-Lorenz: 1986).

²⁷ Kleinkleckersdorf é um nome de cidade inventado usado como um nome depreciativo sinônimo de cidades pequenas e insignificantes.

marionetista Harro Siegel no comando, que também teve de projetar cabeças de bonecos de luva que foram reproduzidas para distribuição comercial.

Adriana Schneider Alcore: *No meu entendimento, o teatro de bonecos ainda não é compreendido como uma arte nobre, mas é considerado popular e, portanto, relacionado ao folclore. Então, eu me pergunto que tipo de consciência teve que prevalecer naquela época para pensar no teatro de bonecos como uma estratégia de mídia de massa? Pensado como folclore, faz sentido, já que uma arte popular toca diretamente o coração da população e, portanto, é clara como uma estratégia. É por isso que o teatro de bonecos foi escolhido pelas pessoas que estavam no poder? Ou foi mais por motivos políticos, já que os teatros de bonecos eram bem formas de produção baratas e, acima de tudo, muito divertidos? Ou a estratégia da mídia de massa pode ser entendida como uma estratégia de sobrevivência dos atores?*

Bohlmeier: Em princípio, o teatro de marionetes era considerado uma verdadeira forma de arte nas décadas de 1920 e 30. Ainda hoje entende-se isso, por exemplo, no Teatro de Marionetes de Salzburgo. Quando apresenta-se Mozart lá, é claro que se trata de arte – embora, se observarmos os números, seja uma arte “pequena”, no geral ela é considerada uma arte grandiosa. O teatro de bonecos de luva tradicionais das feiras, seja o *Punch* inglês²⁸ ou outros, era na verdade a forma que entretinha, a forma rudimentar, que era muito difundida e que sempre foi um pouco descartada: “Esse é o *Kasperletheater*”. De um lado, as pessoas tentaram refiná-lo como um todo. Por outro lado, tornou-se interessante quando ele foi politicamente funcionalizado para assumir a forma “mais simples” por motivos de custo e administração. Um palco de marionetes é incomparavelmente mais complexo do que um palco de bonecos de luva. Para a disseminação do teatro de bonecos, recorreu-se à forma que também poderia ser adotada por marionetistas que não fossem altamente treinados. Assim, sob o aspecto da funcionalização do teatro de bonecos, surgiu a grande discussão para incluir e treinar bonequeiros amadores. Isso aconteceria no *Reichsinstitut*. Harro Siegel, por exemplo, foi um defensor do treinamento de amadores dentro da estrutura da Juventude Hitlerista, do *Bund Deutscher Mädel* [Liga das Moças Alemãs]²⁹, etc., que então promoveu uma ampla disseminação do conteúdo propagandístico ao multiplicar os textos, títulos e materiais prontos. Assim o que você está

²⁸ *Punch* é o parente britânico do *Kasper* alemão. As peças de *Punch & Judy* também são apresentadas com bonecos de luva e têm suas raízes nos teatros itinerantes e de feira (Wehrmann, Gaubitz).

²⁹ A Juventude Hitlerista e o *Bund Deutscher Mädel* eram as organizações juvenis do Partido Nacional-Socialista. Ambos eram órgãos de controle e doutrinação abrangentes dos jovens. Em 1933, todos os outros movimentos juvenis foram alinhados com a Juventude Hitlerista, levando em conta a exigência dos jovens de que, como deveria haver apenas um partido, deveria haver apenas uma organização juvenil.

perguntando entra em cena, o interesse político em primeiro plano empurra a questão da alta arte ou não para segundo plano.

Gaubitz: *A máquina propagandística deveria, então, simplesmente começar a andar. E qual mídia seria usada para isso era, na verdade, irrelevante naquele momento? Poderia ter sido qualquer outra coisa, o que provoca ainda mais a pergunta: Por que os espetáculos de bonecos de luva, por que não bonecos de vara ou aquelas marionetes supostamente muito mais sofisticadas do ponto de vista artístico?*

Bohlmeier: Essa é uma questão interessante. A variante simples, ou um aspecto que foi abordado por Melchior Schedler³⁰, que se concentrou no teatro infantil e de bonecos da década de 1970, é a atividade independente. Isso significa que, quando eu mesmo interpreto, tenho uma relação completamente diferente com o conteúdo e com as figuras. A própria atividade de montar um palco, mesmo que as cabeças sejam pré-fabricadas, significa uma adaptação automática, uma melhor transformação e transmissão dos respectivos conteúdos. O segundo motivo é o que aconteceu na Alemanha entre os anos 1950 e 1990: o “Kasper do trânsito”, que a polícia usava para educar as crianças. Não foi um policial de uniforme que veio ensinar às crianças como se comportar no trânsito, mas os teatros de bonecos patrocinados pelo Estado.

Para o terceiro aspecto, preciso ir além. Um dos apoiadores mais interessantes do *Reichsinstitut für Puppenspiel* foi o primeiro diretor administrativo temporário, Siegfried Raeck. Ele mesmo fazia teatro de bonecos de luva, viajara em áreas fronteiriças e claramente estava familiarizado com temas folclóricos mesmo antes de 1933. Raeck estudou em Viena e provavelmente queria bancar seus estudos com teatro de bonecos, o que provavelmente não deu certo – ele estudou psicologia em Viena, inspirado pela observação de crianças no teatro de bonecos, com a psicóloga de desenvolvimento Charlotte Bühler, entre outros. Viena, deve-se observar, está firmemente associada a Freud e Adler, que, de origem judaica, não tinham nenhuma ligação com o conteúdo folclórico. Raeck começou uma tese de doutorado lá, que nunca foi concluída devido ao tumulto da guerra, na qual ele trabalhou com a recepção de crianças em eventos de palco. Ele tentou registrar o comportamento das crianças empiricamente e, ao escrever, diferenciou as crianças judias das alemãs – elas reagiriam de forma diferente ao teatro de bonecos. Deve ter sido no início da década de 1940

³⁰ Melchior Schedler é um dramaturgo de rádio, de teatro e pintor. O envolvimento de Schedler com o teatro infantil e juvenil na década de 1970 lhe trouxe grande renome.

quando ele observou como as crianças reagiam em um teatro de bonecos de luva quando aparecia um demônio que falava com sotaque francês. Depois de derrotar o demônio, ele registrou que todas as crianças ficaram encantadas, independentemente do lado do Reno de onde vinham: ou seja, se do lado francês ou alemão. De acordo com Raeck, todos ficaram felizes quando esse “demônio francófilo” foi derrotado. Essas investigações estão por trás do fato de que Raeck teve uma carreira política bastante acentuada e, portanto, conseguiu impulsionar e promover o *Reichsinstitut für Puppenspiel* de forma sustentável. Ele sabia exatamente quais eram as dimensões do teatro de fantoches, tentou implementá-las de acordo e, mesmo que o *Reichsinstitut* não fosse sua ideia, promoveu essas coisas com bastante vigor.

Gaubitz: Essa também é a origem da domesticação do Kasper? Foi esse período em particular que levou a um Kasper domado e pedagogicamente valioso, ou o processo começou muito antes, por exemplo, com o movimento juvenil por volta de 1900? Quando isso aconteceu? Estudos como o de Raeck também não são relevantes para examinar como as crianças se relacionam com um Kasper anárquico e com um Kasper domesticado?

Alcure: Para completar, pode-se dizer que o Kasper pedagógico foi descoberto/desenvolvido durante a era nazista? Conheci Hans-Jochen Menzel³¹, que trabalha exatamente com essa história na encenação de "Kasper unser" (Berlim 2017). Ele libera Kasper da doutrinação e o traz de volta à sua natureza anárquica – um Kasper sem limites. Tenho a impressão de que a era nazista reforçou essa relação pedagógica entre arte e educação. É claro que essa conexão já existia antes e também era, por exemplo, uma estratégia stalinista. O uso de Kasper como um instrumento domesticado e doutrinado para estratégias pedagógicas é mais visível na Alemanha.

Gaubitz: Exatamente! Eu me pergunto se a pedra fundamental não foi colocada muito antes, na República de Weimar, ou mesmo já por volta de 1900? O que o Kasper estava fazendo nessa época? Onde ele se encontrava nesses tempos – como um Kasper domesticado ou ainda livre?

³¹ O professor Hans-Jochen Menzel foi chefe do Departamento de Arte de Fantoches da Academia Ernst Busch de Artes Dramáticas em Berlim de 2003 a 2012. Ele é bonequeiro, autor, diretor e professor universitário. Trabalha de forma independente desde 1985 e é mais conhecido por sua performance com o Kasper.

Bohlmeier: É contraditório domesticar a figura de Kasper. É o comportamento e a aparência externa, a figura de Kasper sempre foi, e ainda é, aquela que não é de fato domesticada. Quando Kasper mata o crocodilo, ele comete homicídio culposo: ele mata um animal. Se, e isso é péssimo, no nazismo, Kasper mata um judeu, ele é um assassino. Ele é, até como Kasper do trânsito, sempre um anarquista em algum lugar que não se conforma com as regras existentes. Se, de acordo com minha tese, ele cumprisse as regras existentes, a figura do Kasper estaria morta. E as causas disso, na verdade, são muito anteriores. É preciso entender Kasper como aquele que é sempre uma figura de identificação positiva, seja para crianças ou adultos, nas feiras dos séculos XVII, XVIII e XIX: todos estão sempre do lado de Kasper. As razões para isso são que a figura de Kasper sempre foi a voz do povo. Se algo fosse contra certas estruturas dominantes no século XVIII, XIX, então Kasper poderia dizê-lo. Hoje talvez não seja mais assim, porque existe uma consciência crítica. A função de Kasper pode ser encontrada no cabaré de hoje. No contexto de uma sociedade de mídia completamente diferente, a definição da função permanece a mesma, em princípio. A "domesticação" já aconteceu no século XIX, durante a era imperial, quando ele se tornou pitoresco demais para alguns. Raeck relata, por exemplo, sobre a Áustria após a monarquia do Habsburgo, na época da República de Weimar, quando ele atuava com seu *Kasperltheater* na fronteira com a Hungria, que um policial, nomeado pelas autoridades, estava posicionado ao lado do palco com sua baioneta fixa. É preciso levar em conta que havia tendências muito diferentes, o que não se podia controlar.

Gaubitz: *Isso não é comparável ao banimento de Hanswursts do palco por Johann Christoph Gottsched a partir da década de 1730?*³²

Bohlmeier: Exatamente! Então, isso significa que temos uma aproximação com o Kasper. É claro que você pode resumir tudo isso e perguntar: quando o nariz de Kasper ficou reto? Isso é, de fato, um produto do nacional-socialismo, em que os bonequeiros que usavam suas figuras antigas eram, por exemplo, removidos da lista de distribuição para comissões estatais. Havia um grupo de 40 palcos da *Kraft durch Freude* [Força através da alegria], que eram empregados e pagos de forma

³² No século 18, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), um escritor, linguista e teórico literário, banuiu dos palcos o Arlequim. Isso foi acompanhado de uma rejeição da comédia italiana, o desejo de uma reforma do teatro em direção a um teatro burguês racional e que transmitisse valores morais. Gottsched defendia a opinião de que a poesia não precisa de espaço para a fantasia; em vez disso, ela deve ser racional e baseada na razão. O Arlequim se opõe a isso em princípio (Müller-Kampel: 2003).

centralizada, que viajavam pela Alemanha e depois pelos territórios anexados. Se você não estivesse nesses grupos, na verdade não tinha quase nenhuma oportunidade de emprego. Você estava de fora. Houve alguns grupos que tiveram que fechar naquela época, apresentações que às vezes eram fechadas de maneira muito sutil, porque, por exemplo, o nariz de Kasper era muito torto, o que era considerado um atributo judaico, e a figura não fora adequadamente reequipada.

É fascinante quando você olha para a figura externa de Kasper: Apesar de um alinhamento de seus atributos externos, ele sempre foi, em última análise, um anarquista, que também permaneceu anárquico ao esmagar, espancar e matar seus oponentes. É aí que reside a grande conquista daqueles que fundaram o *Reichsinstitut*. Ou seja, transmutar o que tradicionalmente tem sido a voz do povo por séculos, não apenas em relação na Alemanha, mas na Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, etc. Usar o personagem que dizia a verdade contra as autoridades para seus próprios objetivos políticos foi uma jogada tremendamente inteligente no desenvolvimento do teatro de bonecos.

Gaubitz: É também fascinante quando se considera a figura cômica como um todo. Mikhail Bakhtin descreve em suas Teorias (Bakhtin: 1985) um conceito de carnaval que é basicamente peculiar a Kasper – Kasper como um carnaval personificado³³. A figura cômica passa por algumas mudanças em sua história. A mudança da figura cômica parece ser principalmente midiática. Portanto, pode-se presumir que uma forma de parentesco do carnaval personificado pode ser encontrada nos desenhos animados, ou seja, formatos como South Park ou Rick & Morty. Os personagens cômicos geralmente tinham um papel político subversivo fora do carnaval. A era nazista teve inicialmente uma dramaturgia de propaganda muito aparente. Que impacto isso teve sobre a figura cômica, sobre o Kasper? Que importância tem esse desenvolvimento de uma máquina de propaganda para nós hoje?

Bohlmeier: Eu vejo isso da mesma forma, que essas coisas chegaram nos desenhos animados. Só que não é mais o Kasper, são as mesmas estruturas, mas os personagens mudaram. A tradição se perdeu, Homer Simpson, por exemplo, não é a voz do povo.

³³ Em sua obra *Literatur und Karneval* [n.T.: edição alemã que combina seus ensaios sobre Dostoiévski e Rabelais], Bakhtin se refere ao carnaval medieval, no qual o povo, livre de todas as normas durante as festividades, pode parodiar as autoridades (com impunidade). Durante o período do carnaval, as leis e restrições são suspensas. Nesse processo, um contato familiar é estabelecido entre os participantes. Essa intimidade leva a um riso universal da comunidade (Bakhtin: 1985).

Alcure: *Li um texto muito polêmico sobre isso (Safatle, 2008), sobre o uso da estratégia cômica em condições fascistas. Trump nos EUA, assim como Bolsonaro no Brasil, são ambos “bufões”, figuras cômicas. Eles são a voz eleita do povo, são um pouco ridículos. É basicamente a mesma estratégia. Hoje encontramos o anárquico não com orientação progressista, mas de direita.*

Bohlmeier: As estruturas são de fato idênticas. Ou seja, o que Trump criou, ou Bolsonaro, é exatamente a estrutura que foi de fato atribuída ao Kasper na época do nacional-socialismo. Eu digo que sou a voz do povo, digo a verdade. A verdade é sempre muito simples: o bem triunfa. Há slogans que são fáceis de entender. As pessoas têm uma visão de mundo clara sobre quem é bom e quem é mau.

Alcure: *Eles fazem as pessoas rirem. As pessoas riem com eles... “Nossa, nosso presidente é louco! Bolsonaro é ótimo!”. Essa é a ideia. Isso é bizarro e muito complexo.*

Gaubitz: *O grande problema atual é o populismo da direita. A política à maneira da cultura pop traz muitos perigos. Kasper também é um instrumento populista, e todas as crianças até hoje o conhecem desde a infância. Kasper, ou Kasperle, está firmemente ancorado na cultura de língua alemã. Por meio dele, aprendemos como uma dramaturgia de propaganda é implementada. Essa é a lição social que podemos aprender com sua história.*

Bohlmeier: Isso me leva de volta à pergunta inicial: o envolvimento com o *Kaspertheater* – mesmo que no início muitas pessoas digam “isso é coisa para crianças” – de repente assume dimensões completamente diferentes. Não se trata de lidar com o *Kaspertheater* de fato, mas de reconhecer estruturas básicas – estruturas básicas de percepção, pensamento (preto e branco, estereótipos etc.), padrões de comportamento e estratégias de aprendizado. Muitas pessoas não estão preparadas para pensar em complexidades, o que é um grande problema no sistema democrático, especialmente no momento. Não há pensamento diferenciado. As pessoas que têm soluções simples e diretas que estão sendo cada vez mais eleitas. É por isso que lidar com o espetáculo *Kaspertheater*, especialmente em relação à era nazista, é, na verdade, reconhecer as estruturas. Nesse ponto, é preciso dizer que os nacional-socialistas em si não existiam, mas sim pessoas como Siegfried Raack, que lidavam com eles. Eram pessoas altamente inteligentes que enxergavam as estruturas básicas e as tornavam úteis

para seu conteúdo. Sabiam o que estava fazendo e isso tornava tudo ainda pior. É fascinante quando você percebe que essas estruturas se repetem e que, na verdade, você está investigando apenas uma subárea de uma compreensão complexa do mundo. É claro que você tem que tirar o teatro de bonecos de seu canto escuro para se envolver com diversidade e complexidade.

Alcure: *O senhor acha, Sr. Bohlmeier, que o Reichsinstitut für Puppenspiel foi bem-sucedido? E há ainda vestígios dessa experiência na Alemanha hoje?*

Bohlmeier: Não, porque o colapso em 1945 foi um corte total. Um corte com tudo. Com as pessoas que estavam envolvidas, algumas das quais morreram na guerra, como Siegfried Raeck; pessoas que, como Harro Siegel, estavam envolvidas com a reconstrução a partir de 1946 e se tornaram ativas em áreas completamente diferentes. Por exemplo, a Potsdamer Platz ou a Potsdamer Straße, em Berlim, eram desertos de escombros, mas hoje, a situação é muito diferente. Tenho uma foto antiga do escritório preparatório do *Reichsinstitut* em uma antiga vila na Potsdamer Straße. Lá, os rastros estão praticamente apagados. A razão para isso é que o *Reichsinstitut* nunca se concretizou totalmente. Tenho uma lista de quantas cabeças³⁴ foram entregues, que também foram, acredito, em sua maior parte, utilizadas. O que é fascinante nisso tudo é que, cada vez mais, as cabeças não iam para as organizações juvenis, mas para o apoio das frentes de batalha, o que era mais importante. Os soldados, que vivenciavam só coisas terríveis todos os dias, precisavam de algo para rir. Eles encontravam distração na língua grosseira de Kasper. Não restou muito do exterior do *Reichsinstitut*. O que restou foram as coisas: uma série de fontes históricas que estão se esgotando lentamente à medida que se afundam nos arquivos ou não estão mais acessíveis. Há três fatores em particular que são importantes para reconhecermos hoje: Primeiro, o impacto sobre o teatro de bonecos até hoje. Em segundo lugar, a necessidade de examinar também a história do pós-guerra: Quem assumiu o cargo logo depois? Quem estava envolvido e onde naquela época? E, em terceiro lugar, ainda há um entendimento básico das estruturas para as quais o teatro de bonecos da era nazista serve de exemplo.

³⁴ O *Reichsinstitut für Puppenspiele* desenvolveu uma série de figuras feitas de cabeças de bonecos de luva, que foram distribuídas com textos de peças adequados para atores amadores, organizações juvenis e para os *fronts* da Guerra. As cabeças foram em sua maioria projetadas por Harro Siegel (Richter: 2018, pp. 9-10).

Gaubitz: *E algumas orientações estéticas foram preservadas, como a do Kasper de Hohnstein. A estética desenvolvida por Theo Eggink, Max Jacob e Till de Kock ainda é popular hoje em dia. Até que ponto é legítimo usá-las sem refletir sobre a história? Não deveríamos adotar uma abordagem mais crítica? Obviamente, ainda há uma necessidade de investigar esse período, como mostra a pesquisa de Adriana.*

Alcure: *Estive em Hohnstein e não há nada mais lá. Quase nenhum vestígio dessa história – há o teatro. E também no Institut Internationale de la Marionnette, em Charleville-Mézière, eles trataram desses tópicos, por exemplo, no seminário "Marionnettes et Pouvoir" [Marionetes e Poder]³⁵. Falou-se muito sobre Max Jacob lá, porque ele desempenhou um papel muito importante para a Unima.*

Essa não é a primeira vez que exploro o teatro de bonecos: minhas pesquisas de mestrado e doutorado foram dedicadas ao Mamulengo, uma forma popular de teatro de bonecos brasileira. É um legado do período colonial, atrelado à plantation açucareira, e o fato do mamulengo ser considerado como o “típico teatro de bonecos do Brasil” o conecta a apropriações de expressões da cultura popular utilizadas estrategicamente para projetos nacionalistas, populistas e identitários. Por meio da história escrita por Max Jacob ou Harro Siegel, posso aprender muito sobre isso. É por isso que chegamos à próxima pergunta: Sr. Bohlmeier, como exatamente se deu a relação do Reichsinstitut com as Forças Armadas? Foram peças de fato montadas pelos próprios soldados?

Bohlmeier: *Havia o apoio na linha de frente, que ficou famoso pela atuação de Marlene Dietrich (1901-1992)³⁶. O Estado nazista gastava grandes somas de dinheiro para manter as pessoas felizes. Os soldados às vezes ficavam em suas posições por semanas ou meses sem nenhuma ação de combate e ficavam entediados. Por isso, eles recorreram a vários recursos: orquestras, grupos de teatro, trupes de atores etc. Havia 40 teatros de bonecos sob contrato com a Frente Trabalhista Alemã. Eles eram enviados em veículos motorizados com as peças prescritas pelo Reichsinstitut für Puppenspiel. Uma olhada nos relatórios de trabalho revela que essas peças tinham de ser apresentadas obrigatoriamente e dá uma ideia das dimensões da divulgação. Pode-se supor que centenas de milhares de pessoas entraram em contato com os textos e as cabeças [personagens] dos bonecos de luva. Isso é dificilmente imaginável para nós hoje em dia, porque vivemos em um mundo*

³⁵ Uma antologia desse seminário foi publicada: <https://marionnette.com/recherche-innovation/editions/marionnettes-et-pouvoir-censures>. Acesso em 20 de agosto de 2023..

³⁶ Marlene Dietrich foi uma cantora e atriz. Tornou-se cidadã americana em 1939. Ela é considerada um ícone de estilo e foi uma das poucas a alcançar fama internacional na época.

completamente diferente, mas de fato foi possível entreter os soldados com isso. Isso também é fascinante no caso de Max Jacob, que conseguiu um cargo como bonequeiro nos navios de cruzeiro da *Kraft durch Freude*. Afinal de contas, havia algumas áreas neutras ou conhecidas, como a Espanha ou a Itália, para as quais se podia viajar. Com o tempo, os navios da *Kraft durch Freude* não transportavam mais turistas, mas soldados feridos.

Na verdade, trata-se de um anacronismo terrivelmente brutal. As pessoas que estavam na frente de batalha foram novamente confrontadas nesses navios-hospitais com o material de propaganda que deveria entretê-las. No decorrer do início da década de 1940, isso se tornou absurdo.

Alcure: Essa combinação entre ingenuidade e terror é brutal. O teatro de bonecos também parece ingênuo à primeira vista e é isso que o torna tão interessante e convincente. Preencher o tempo em que os soldados devem recuperar suas forças com o conteúdo apropriado por meio dessa mídia dá ao teatro de bonecos seu poder. Tenho outra pergunta, no entanto, que retorna aos fatores estéticos e à aparência de Kasper. O Kasper de Max Jacob tem um boné vermelho. Esse nem sempre foi o caso, não é? Tenho a impressão de que hoje temos uma imagem muito estereotipada e uniforme de Kasper, que costumava ser muito mais livre.

Gaubitz: O que chama atenção nessa imagem é que ela parece uma caricatura. O sorriso particularmente largo, as bochechas vermelhas salientes como resultado e os olhos fechados assim. O Kasper de Hohnstein parece travesso, anguloso e um pouco malicioso.

Bohlmeier: Um exemplo é Karl Heinz e Hildegard Drescher³⁷. Eles fundaram seu teatro de bonecos em Weilheim em 1948, com base no Kasper de Hohnstein, que havia participado dessa propaganda apenas quatro anos antes. O público reconhecia as referências, mas o conteúdo fora alterado. Não havia edição e certas características foram perpetuadas. Se observarmos um Kasper do trânsito em cartazes das décadas de 1960 e 70, não notaremos nenhum distanciamento do que a era nazista trouxe consigo. Não há consciência disso.

³⁷ O casal Drescher fundou o "Weilheim Puppentheatre" [Teatro de Bonecos Weilheim] e era especialmente conhecido por seus bonecos de vara. Os Dreschers ficaram especialmente conhecidos por sua participação, ao lado de bonequeiros como Friedrich Arndt (bonequeiro de Hohnstein), no filme para televisão "Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt".

Gaubitz: *Assim, desenvolveu-se um fator de reconhecimento que se estabeleceu e foi mantido, sem se refletir sobre a história por trás dele. Pode-se dizer que, nesse ponto, as estruturas se tornaram tradicionais.*

Bohlmeier: Quanto à sua pesquisa, Sra. Schneider Alcure: É muito interessante que você esteja investigando o porquê. Por que é realmente assim? É a transmissão de estruturas existentes ou uma certa negligência? Essas figuras têm uma determinada maneira de comunicar as coisas? Que fatores evocam determinadas emoções? Para mim, o sorriso largo de Kasper representa muito naturalmente alguém que está acima de tudo, que é alegre e diz: “Estou no caminho certo! Eu tiro sarro de tudo e, se necessário, mato alguém!”.

Alcure: *Nas interpretações contemporâneas de Kasper, ele geralmente assume características muito mais profundas. O Kasper de Hans-Jochen Menzel em “Kasper Unser”³⁸, por exemplo, é muito melancólico, totalmente tragicômico. É um personagem maravilhoso.*

Gaubitz: *A interpretação de Lutz Großmann de Kasper, por outro lado, é um verdadeiro punk com cabelo laranja³⁹. No entanto, essas também são figuras mais sérias de Kasper, há uma abordagem e uma compreensão completamente diferentes da construção de bonecos por trás delas. O sorriso largo do Kasper de Hohnstein é realmente contagiante. Do ponto de vista biológico, o riso libera endorfinas. Os estudos psicanalíticos e filosóficos geralmente presumem que o riso tem um efeito contagioso e contagiante. Isso naturalmente levanta a questão de saber se é possível escapar de um Kasper que sorri de orelha a orelha.*

Bohlmeier: Isso é o que os bonecos conseguiram fazer ao longo dos séculos: produzir fisionomias que provocam uma certa reação no público, não importa de onde venham. É emocionante examinar

³⁸ “Kasper Unser” [Nosso Kasper] estreou em 13.10.2017. Tudo está bem no mundo de Kasper, mas Kasper envelheceu e engordou. Começa uma busca pelo que foi perdido: Onde está ele, o nosso Kasper? Os atores são Hans-Jochen e Anna Menzel, com direção de Astrid Grießbach.

³⁹ Lutz Großmann inszenierte „Kasper tot. Schluss mit lustig?“ 2012 in Koproduktion mit dem Theater Waidspeicher in Erfurt unter Regie von Hans-Jochen Menzel. Kasper ist von Zweifeln geplagt und in schlechter Verfassung, dich kein Wunder, wenn der Tod das Regiebuch führt. Auch dieses Stück sucht nach dem Kasper von früher, einem freien, unbesorgten Kasper.

Lutz Großmann encenou “Kasper tot. Schluss mit lustig?” [Kasper morto. Fim da diversão?] em 2012 em coprodução com o Teatro Waidspeicher em Erfurt, com direção de Hans-Jochen Menzel. Kasper é atormentado por dúvidas e está em má forma, o que não é de se surpreender quando a morte está se aproximando. Essa peça também está procurando o Kasper de antigamente, um Kasper livre e despreocupado.

essas fisionomias de uma forma culturalmente transcendental. Será que existe uma figura como Kasper na Europa? Encontramos características comparáveis no teatro de bonecos brasileiro ou fora da Europa em geral?

Alcure: *Sim, existem algumas. Na Europa é fácil, há o Punch na Inglaterra, Pulcinella na Itália, Guignol na França, Kašpárek na República Tcheca...*

Gaubitz: *Jan Klaasen na Holanda e Karagiosis na Grécia...*

Alcure: *E, claro, a versão turca Karagöz. No Brasil, também encontramos figuras cômicas, mas as condições são diferentes. O teatro de bonecos popular tem uma história muito diferente aqui. Os bonecos, no sentido tradicional europeu, chegaram ao Brasil com os representantes religiosos da Igreja Católica para fins de catequese. E em processos culturais complexos e de longa duração, foram se transformando em formas como o mamulengo. O mamulengo era e ainda é realizado principalmente por trabalhadores relacionados aos modos de produção da cana-de-açúcar e tornou-se uma expressão destas condições sociopolíticas e econômicas. O mamulengo é transmitido oralmente e é improvisado, pois não há texto escrito, mas estruturas, roteiros de histórias conhecidos pelo nome de passagens. Você poderia compará-lo à commedia dell'arte do ponto de vista da improvisação. Expressões como o mamulengo, no Brasil, seguem em intensa atividade, diferente do Kaspertheater, por exemplo. Na segunda metade do século XIX, o romantismo europeu, especialmente o alemão, se relacionou a muitos processos intelectuais, artísticos e culturais no Brasil e, podemos dizer, influenciou os primeiros folcloristas e o interesse na produção popular. Estes dilemas e questões de identidade nacional orientaram artistas e intelectuais interessados em explicar e dar sentido ao Brasil. Formas culturais como o mamulengo, por exemplo, foram utilizadas para formatar uma noção de "típico nacional". Na busca de uma arte brasileira legítima, expressões populares foram utilizadas como matrizes para a criação de uma arte brasileira numa acepção mais "erudita". Estes processos de adaptação, recriação, tradução, subversão etc. do popular pelo erudito marcam a produção artística e cultural brasileira desde o início do século XX, influenciando, inclusive a criação e o desenvolvimento de instituições e políticas de cultura.*

Gaubitz: *Ao analisar as conexões estruturais globais no teatro de bonecos, encontramos uma conclusão muito importante para a nossa conversa, que ainda precisa ser aprofundada. Muito obrigada.*

Alcure: *Seguimos conversando. Muito obrigada.*

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. O Kasper está morto? : Domesticação e doutrinação do Kaspertheater durante o Nacional-Socialismo. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 12(3), 1–25, 2022. Acesso em 20 de agosto de 2023: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/117208>.

ALCURE, Adriana Schneider. Is Kasper dead? : Domestication and indoctrination of Kaspertheater during National-Socialism. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 12(3), 1–24, 2022.^[239] Acesso em 20 de agosto de 2023: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/123637>.

BAKHTIN, Michail. **Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.** Trad. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein 1985.

BOHLMIEIER, Gerd. **Puppenspiel 1933-1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland.** Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1985.

BOHLMIEIER, Gerd. *Erinnerung als Provokation – Provokation durch Erinnerung?* **Figurentheater**, 18, 1986, P. 16-24.

BOHLMIEIER, Gerd. »Der Kasper ist kein Clown« Zur Organisation eines Unterhaltungsmediums im Nationalsozialismus. In: WEGNER, Manfred (Hrsg.), **Die Spiele der Puppe. Beitrag zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert.** Köln: Prometh 1989, P. 169-186.

BOHLMIEIER, Gerd. **Das Reichsinstitut für Puppenspiel: ein Beitrag zu Geschichte des Figurentheaters.** (Tese de doutorado). Hochschule der Künste Braunschweig, Deutschland 1992.

ECHTERNKAMP, Dr. habil. Jörg. **Chronologische Übersicht: Der zweite Weltkrieg.** Bonn: 2015.
<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/der-zweite-weltkrieg/203726/chronologische-uebersicht-der-zweite-weltkrieg> (08/09/2019).

FLEURY, Raphaële & SERMON, Julie. **Marionnettes et Pouvoir: censures, propagandes, resistences.** Montpellier: Deuxième Époque, 2019. Ver também: <https://puppover.hypotheses.org/> (08/25/2019).

GAUBITZ, Mareike; ALCURE, Adriana Schneider. **Internationaler Besuch aus Brasilien in Bochum. Researcherin Adriana Schneider Alcure im Gespräch mit Mareike Gaubitz am 07.02.2019.**

<https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=52eabd5b%5Fa2cb%5F4675%5F706926d792f7aeb8> (07/26/2019).

KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza. **Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Erkundungen über die Dialektik von Bildungsgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers.** (Tese de doutorado). Berlin 1986.

KIPSCH, Walter. "Kein Schritt weiter". IN: **Figurentheater**, 17, 1985, P. 54-59.

KOLLAND, Dorothea und Puppentheater-Museum Berlin (Ed.). **Frontpuppentheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen.** Berlin: Elefanten Press, 1997.

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix. **Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert.** Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 2003.

NOLZEN, Armin. Die NSDAP vor und nach 1933. **Aus Politik und Zeitgeschichte**, 47, 2009, S. 19-26. Oder: <http://www.bpb.de/apuz/30845/die-nsdap-vor-und-nach-1933?p=all> (08/09/2019).

PLASSARD, Didier, "Guignol va à la guerre". IN: **Puck**, n° 3, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1990, P. 28-35.

Reichsinstitut für Puppenspiele (Ed.): **Spiele und Köpfe für das Kaspertheater.** Berlin [ca.1940].

RICHTER, Johannes. **Deutsche Puppenspieler im Dritten Reich – fragmentarische Betrachtungen.** Magdeburg 2018.

SAFATLE, Vladimir. "Sobre um riso que não reconcilia: Notas a respeito da 'ideologia da ironização'". IN: **A Parte Rei: Revista de Filosofia**. Número 55, enero de 2008. Acesso em 9 de março de 2019: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/safatle55.pdf>.

SCHMIDT, Andrea. **Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns.** Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2002. P. 34-76.

TECHNAU, Silke. **Zu Besuch in der Kasperbude. Streifzüge über den Jahrmarkt ins Figurentheater.** Frankfurt/Main: Puppen&Masken, 1992.

TECHNAU, Silke. "To Wihnachten sinn wi wedder dohus". Puppentheater im Kriegsgefangenenlager Aliceville/Alabama. in: KOLLAND, Dorothea (Ed.), **Frontpuppentheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen.** Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefanten-Press, 1997, P. 142-151.

VOGEL, Dr. Thomas. **Endphase und Kriegsende. Dossier. Der zweite Weltkrieg.** Bonn: 2015, <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/der-zweite-weltkrieg/199402/endphase-und-kriegsende> (08/09/2019).

Wehrmann, Victoria; Gaubitz, Mareike. **Punch: der englische Rüpel.**
https://www.fidena.de/portal/dokumentationszentrum/bibliothek-mediathek-archiv/puppensammlung/mn_46164?mode=list&objectID=2c7a4be4%5Fe8b2%5F934d%5Fc22820a17ce93fd3 (08/25/2019).

SITES

https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cdbabcf_e081_515d_7499bfbe0d6d971a
(08/09/2019).

https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cbc5e9be_e081_515d_74c5bc7b99ead952
(08/09/2019).

<http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/> (09/08/2019).

<http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/> (09/08/2019).

https://www.fidena.de/portal/fritz-wortelmann-preis/fritz-wortelmann-biographie/mn_46272
(08/09/2019).