

# Conhecimento sobre bonecos e a vida do bonequeiro<sup>1</sup>

John Bell  
University of Connecticut (EUA)



O tradicional auto da paixão medieval redefinido como teatro de bonecos contemporâneo: *Crucifixion and Resurrection of Archbishop Oscar Romero of El Salvador* [O nascimento, crucificação e ressurreição do arcebispo Oscar Romero de El Salvador], do Bread & Puppet Theater, em frente à Catedral de Leon, na Nicarágua, 1984. Foto cortesia de Bread & Puppet Theater.

---

<sup>1</sup> Tradução de Marisa Naspolini, mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e Marcos Heise, jornalista graduado em Comunicação Social.



História dos bonecos redefinida: uma cena de *Muntergang and Other Cheerful Downfalls* [*Muntergang e outras quedas alegres*], do Great Small Works, um espetáculo que mescla teatro com brinquedos, bonecos de luva, crankies e bonecos de vara sobre o teatro de bonecos ídiche Modicut, na Nova York dos anos 1920. John Bell é membro fundador do Great Small Works, com sede no Brooklyn. Foto de Robert Chin.



*Joana D'Arc* (1977). Bread & Puppet Theater. Direção de Peter Schumann. Foto cedida por Bread & Puppet Theater.

**Resumo:** Como aprender a tornar-se bonequeiro em um tempo em que as formas tradicionais parecem fora de moda e novas formas carecem de tradição? John Bell explora suas próprias experiências de aprendizado com o Bread & Puppet Theater, de Peter Schumann, que associa métodos vanguardistas a um forte respeito à tradição, e explica como ele combina ambas as abordagens em sua própria forma de ensinar, que busca incorporar um extenso conhecimento de práticas do teatro de bonecos do passado a uma abordagem aberta à invenção de novas técnicas, mesclando velhas e novas formas de atuar com objetos.

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos. Educação. Bread & Puppet Theater. Objetos Atuantes.

Sempre tomamos nossas próprias experiências como um marcador de conhecimento e como modelo para como as coisas poderiam (ou não deveriam) ser feitas, e as minhas próprias experiências como bonequeiro marcaram meus esforços em passar adiante o conhecimento sobre a forma. O teatro de bonecos moderno é hoje uma rede de inúmeras técnicas e abordagens diferentes, que vão desde tradições centenárias de teatro de vara, sombras, luva e teatro de marionetes em todo o mundo até rituais comunitários com objetos não necessariamente definidos como teatro de bonecos, passando pela miríade de formas de atuação com bonecos, máscaras e objetos influenciadas e definidas pelas possibilidades das novas tecnologias criadas nos séculos XIX, XX e XXI.

Eu entrei no teatro de bonecos no início da década de 1970 quando, como estudante fascinado pelo universo da interpretação, do drama e do teatro, eu assisti a uma apresentação do Bread & Puppet Theater, de Peter Schumann, na Universidade no Estado de Vermont. Nas aulas de teatro

eu havia aprendido a abordagem ocidental tradicional de teatro como a união de habilidades distintas: os ofícios separados da dramaturgia, direção, interpretação, cenografia, direção de palco, figurino e iluminação. Todas as funções que raramente se cruzavam. Se você fosse um ator (como eu queria ser), você não poderia ser um diretor ou um figurinista (como alguns de meus amigos) nem um cenógrafo (como outros de meus amigos). Esta separação cuidadosa de funções procura refletir o mundo do teatro comercial e na minha Universidade ela era acompanhada de outra firme convicção nos Estados Unidos: que arte e política, ao agirem juntas, se enfraqueciam. As respostas do meio cultural à Guerra do Vietnã, que pipocavam à época, já contradiziam as ideologias dos EUA a respeito de arte e política e o Bread & Puppet Theater – talvez a resposta teatral mais eloquente à guerra nos EUA – também abalou ideologias sobre a natureza do teatro como uma combinação de ofícios muito distintos.

### **Visões diferentes de teatro e de formação**

O Bread & Puppet Theater, ao qual eu me uni após a graduação, logo me apresentou uma visão muito diferente de teatro: um mundo de bonecos de todos os tipos e tamanhos, máscaras, objetos; vários tipos de música; textos em forma de poesia, drama, jornalismo e teoria; e estilos de atuação que incluíam interpretação, recitação, pernas-de-pau, circo, narração e coro, além de manipulação de bonecos, elementos que podiam ser combinados de infinitas formas inovadoras para criar novas versões de teatro de bonecos. Para ajudar a organizar todos esses elementos, Peter Schumann adotou uma abordagem particularmente modernista de direção, que depende de uma forte compreensão da história do teatro e da performance em contextos globais como base para a criação de trabalho novo.<sup>2</sup>

Deixe-me explicar. Parece-me que existem duas fortes correntes de formação no teatro de bonecos: a) o método clássico de aprender uma técnica completa e altamente definida de um mestre mais velho; e b) o método modernista de inventar novas técnicas que são tecnicamente livres, mas esteticamente atreladas a um conhecimento de formas clássicas. Enquanto um aprendiz de tradições clássicas em diferentes partes do mundo podia

---

<sup>2</sup> Eu expliquei alguns dos métodos de ensino de Peter Schumann em *Travailler et grandir avec le Bread and Puppet* [Trabalhar e crescer com o Bread and Puppet], *Passeurs et complices* [Passando adiante], editado por Lucile Bodson, Margareta Niculescu e Patrick Pezin. Montpellier: L'Entretemps, 2009, p. 158-165.

(e ainda pode) aprender a tradição de Punch & Judy ou do Mamulengo, rituais do Xingu, o *wayang kulit* javanês, o teatro de bonecos Bambara do Mali ou as sombras chinesas como formas codificadas com regras específicas de atuação e forma, um aprendiz da tradição modernista tem que aprender como criar novas formas de bonecos a partir dos materiais e das influências à sua volta. A qualidade desse trabalho modernista depende necessariamente do conhecimento e do entendimento do que já foi feito. Um bom trabalho modernista (na minha experiência...) depende de uma sólida compreensão dos territórios dramáticos e dos gêneros estéticos de trabalhos anteriores, que se tornam os precedentes, as ferramentas e os materiais brutos do trabalho novo que fazemos.

O meu trabalho junto ao Bread & Puppet Theater envolveu um mundo completamente novo, desconhecido para mim, áreas no teatro que minha formação universitária em teatro e uma interpretação ocidental nunca haviam tocado. Bonecos de luva, bonecos gigantes, performance ritual, teatro de marionetes siciliano, Teatro Nô, Ópera chinesa, *wayang kulit*, Kasperl e Punch & Judy, cantastoria e *bänkelsang*, atuação dadaísta e expressionista, Brecht e Piscator, bonecos mexicanos modernistas, Fluxus, *happenings* em Nova York – estes eram precedentes de valor no nosso trabalho junto ao Bread & Puppet Theater, mas eram temas não ensinados nas escolas que eu frequentei (com exceção de algumas limitadas e cautelosas incursões por Brecht).

Quando eu comecei a trabalhar com Peter Schumann e seus companheiros em 1973, ele havia recém-chegado ao Goddard College em Plainfield, Vermont, ainda tomado pela intensidade do mundo performático da cidade de Nova York dos anos 1960. Exposto a e nutrido pelas suas experiências com o Living Theater e com a companhia de dança de Merce Cunningham, Schumann havia participado da maior incubadora de experimentação dos anos 1960, a Judson Church, onde artistas visuais, dançarinos, músicos e poetas estavam definindo uma abordagem modernista estadunidense da cena<sup>3</sup>. Esta abordagem baseou-se em precedentes da vanguarda europeia (George Maciunas, por exemplo, o fundador do movimento Fluxus de Nova York, se reconhecia diretamente conectado com a vanguarda europeia), mas incorporou noções de abertura democrática, infinitas possibilidades e um interesse feliz por novas tecnologias. A versão

<sup>3</sup> Ver: BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Chapel Hill: Duke University Press, 1993.

particular de Schumann deste Modernismo anos 1960 de Nova York envolveu três elementos importantes: o envolvimento com o mundo ridículo e humilde do “teatro de bonecos”, a ideia de que uma grande arte também poderia ser política e o desejo de se conectar com plateias e participantes não apenas do meio rarefeito dos círculos de vanguarda, mas também das ruas.

**Reinventando influências** – A abordagem de Peter Schumann (assim como a de qualquer professor com seus alunos) influenciou fortemente meus próprios métodos de ensino e meu senso do que pode funcionar no teatro de bonecos contemporâneo. Durante a década em que fui membro em tempo integral da companhia Bread & Puppet, uma frase que ouvimos seguidamente de nosso diretor, especialmente quando estávamos embarcando no difícil e emocionante processo de criação de um novo espetáculo, era “isso ainda não foi inventado”. O que Schumann queria dizer, eu imagino, é que não faz sentido para a produção contemporânea considerar uma técnica qualquer como fixa ou sagrada. Por que deveríamos tentar emular ou copiar o teatro de marionetes tradicional europeu, a atuação com máscaras *topeng* de Bali ou o teatro de sombras chinês? Como bonequeiros do século XXI, nós não temos uma conexão cultural inata com estas formas, e a maioria de nós não nasceu nesse meio (isto é particularmente verdadeiro nos EUA, onde, diferentemente da Europa, faltam laços culturais e geográficos com as tradições nacionais ocidentais do teatro de bonecos).

O que esta abordagem significa para a formação de bonequeiros? Para mim, um conhecimento de práticas do passado, assim como um forte senso do que está sendo produzido no presente, é uma bagagem necessária para que se possam fazer espetáculos de bonecos realmente novos hoje. Sem conhecimento das práticas de bonecos, nosso trabalho padece de contexto, de entendimento, peca pela ignorância das possibilidades da forma.

Um dos primeiros espetáculos que ajudei a criar no Bread & Puppet (com Paul Zaloom e Katharina Balke, em 1973) foi *The golden shoe* [*O sapato dourado*]. Era um espetáculo de bonecos de vara feito no prosaetnio do palco, baseado em um texto absurdo ou dadaísta de Peter Schumann, sobre um homem comum, com uma mulher, um lar e uma televisão cotidianos, que transforma tudo em uma força destrutiva monstruosa (na forma de uma bota de borracha pintada de amarelo com spray) que detona com a vida moderna cotidiana. Uma espécie de *Ubu*

*Rei* estadunidense dos anos 1970. Os bonecos eram figuras pequenas de cellastic<sup>4</sup>, manipulados com uma única haste de arame simples, objetos de sucata (como um pedaço de pano para o fantasma) também manipulados por haste ou corda, uma carcaça velha de um aparelho de televisão para o telejornal e uma boneca bebê com uma cara grotesca como a do apresentador de TV. As inspirações de Schumann, eu me dei conta mais tarde, eram a simplicidade das marionetes de vara do épico siciliano *Opera dei pupi*, a que ele havia assistido com a família Manteo, em Nova York, a ousadia absurda dos dadaístas e a sensibilidade dos trabalhos com sucata testemunhados nos happenings e performance art, em Nova York. Schumann havia assimilado todas essas formas marcantes de trabalho com objetos, se deixado influenciar por elas, e com seus bonequeiros neófitos surgiu com um espetáculo extravagante e bizarro feito com bonecos rústicos que, ainda assim, estava conectado com a plateia contracultural de Vermont dos anos 1970. Acima de tudo, Schumann não queria copiar as formas do teatro de marionetes típicas dos festivais de bonecos estadunidenses: figuras delicadas e finas, feitas com várias cordas, cujos movimentos precisos e cuidadosos serviam para narrar histórias infantis e contos de fadas inócuos. A forma épica do teatro de bonecos popular siciliano, agressiva, emocionante e áspera, teve um efeito muito maior nele, que



**Joana D'Arc, do Bread & Puppet Theater (John Bell com o boneco narigudo). Cortesia de Bread & Puppet Theater.**

<sup>4</sup> Cellastic é um material muito utilizado nos anos 1960 na confecção de bonecos. O termo costuma ser usado em inglês. [Nota dos Tradutores]

ele queria representar, reinventar de alguma forma. Sem o conhecimento de Schumann sobre o teatro de bonecos siciliano e as vanguardas, teria sido impossível conceber e criar um espetáculo como *O sapato dourado*.

Schumann também havia assistido à Ópera de Pequim nos teatros populares que ele havia descoberto em Chinatown, em Nova York, e muitos de seus amigos escritores na cidade estavam fascinados pelo Teatro Nô japonês e suas cenas deliberadamente lentas e minimalistas. Ele também estava ciente do Teatro Bunraku japonês. Mas o conhecimento de todos esses elementos não levava Schumann a fazer os espetáculos do Bread & Puppet como uma imitação direta de nenhuma dessas formas, mas influenciava sua estética. Em espetáculos como *That simple light may rise out of complicated darkness*, [*Aquela luz simples pode surgir do escuro complicado*], *Joan of Arc* [*Joana D'Arc*], *White horse butcher* [*Açougueiro do cavalo branco*], ou as várias *Gray Lady cantatas* [*Cantatas da Dama Cinza*], os integrantes da companhia Bread & Puppet vestiam roupa preta com capuzes e véus cobrindo todo o corpo, como os atores do Bunraku, e manipulavam bonecos gigantes, miniaturas ou do tamanho de pessoas, geralmente de forma visível para a plateia. Nossos movimentos geralmente eram lentos – muito lentos! – e as peças tinham pouca ou nenhuma fala: ao invés disso, gestos, coreografia e movimento dos bonecos, e o texto surgia através de sinais ao invés da voz. Tudo isso era novo e estranho para mim (com meu histórico universitário em Shakespeare, Tchekhov e Ibsen), mas, quanto mais eu trabalhava com o Bread & Puppet, mais eu me dava conta de que tudo que fazíamos não vinha do nada para a cabeça do meu diretor. Pelo contrário, aquilo tudo era reflexo (mas não imitação, é importante dizer) de importantes tradições teatrais de culturas muito distintas das defendidas em nosso país de tradição ocidental.

No Bread & Puppet Theater, há uma tradição que não temos vergonha de imitar o mais fielmente possível: Punch & Judy. Os membros do Bread & Puppet, George Konnoff, Amy Trompeter, Paul Zaloom, Jason Norris e Adam Cook, Justin Lander e Rose Friedman, Damiano Giambelli (o bonequeiro que vive em Milão, que na verdade trabalhou mais com Polichinelo) e mesmo eu e minha mulher, Trudi Cohen, em algum momento fizemos espetáculos com Punch & Judy, a quem amávamos por conta de sua atuação direta e rude, da extravagância de suas formas esculturais, do anarquismo e da sátira política de sua dramaturgia e sua herança dos espetáculos populares de rua. Estas eram coisas às quais



aspirávamos, e elas eram muito diferentes do teatro infantil respeitável, refinado, que definia, no nosso entender, a produção contemporânea de bonecos nos EUA. Ao apresentar Punch & Judy, nós achávamos que estávamos conectados com a essência do teatro de bonecos como um espetáculo ritual comunitário de rua e tínhamos prazer em lidar com os diálogos espirituosos, as danças e lutas coreografadas e os truques veneráveis com objetos como o do laço do carrasco.

**Aprendendo e ensinando Teatro de Bonecos** – A minha própria noção da história do teatro de bonecos começou com uma turnê do Bread & Puppet pelos Estados Unidos, Caribe e América do Sul, Leste e Oeste Europeu e Norte da África nas décadas de 1970 e 1980. O Bread & Puppet era extremamente popular nessa época, e nós conseguíamos nos manter através das turnês, particularmente na Europa ocidental, que na época investia fortemente nas artes da cena. Em qualquer lugar aonde íamos, era possível ter uma noção das tradições teatrais: bonecos gigantes na Catalunha, marionetes de vara tradicionais em Bruxelas e Liège, carnaval em Basel, na Suíça, uma série de ricas tradições na Itália, as companhias municipais subvencionadas pelo Estado na Polônia comunista, o Punch & Judy originais em Londres e inovações vanguardistas a partir de formas tradicionais europeias na França e na Alemanha.

Era esta variedade de tradições de bonecos que eu gostaria de apresentar aos meus alunos nas aulas de teoria, prática e história de teatro de bonecos. Depois de uma década com a companhia de Peter Schumann, eu estudei história do teatro e história do teatro de bonecos na Universidade de Columbia (cujo primeiro professor de teatro, Brander Matthews, coincidentemente, era fascinado por bonecos do final do século XIX e início do XX) e depois dei aulas de história do teatro e oficinas de bonecos em universidades com foco prioritariamente na arte do ator, não de bonecos. Só recentemente, na Universidade de Connecticut, eu descobri a possibilidade de ensinar prática, história e teoria no mesmo lugar.

Quando dou aulas sobre bonecos, eu entendo que meus alunos (ou participantes de oficinas) devem se comprometer com as seguintes ideias:

- nós temos que conhecer muito bem a história da nossa forma artística se quisermos fazer arte nova;
- nós somos parte de um *continuum* de artistas sobre cujos ombros nos sustentamos;

– as invenções de nossos antecessores não precisam ser reinventadas ou repetidas, mas devem servir de exemplo para o que nós mesmos podemos inventar;

– o teatro de bonecos do século XXI não precisa imitar formas clássicas, mas, a partir delas, e inspirado por elas, criar novas obras cuja solidez e segurança residam no entendimento do que fez com que aqueles espetáculos de bonecos funcionassem.

Na prática, eu tento encorajar meus alunos a inventar novos bonecos, novos movimentos e novas produções com bonecos tendo o seguinte em mente;

– que nós precisamos entender o que o boneco quer fazer, baseados em sua forma, sua estrutura e no modo como o objeto determina quais ações são possíveis;

– que nós precisamos abordar a criação de um espetáculo de bonecos a partir de duas direções: primeiramente, no espírito do jogo puro (como as crianças brincam com seus brinquedos), tentando de forma livre o que os bonecos conseguem fazer sem nenhum objeto específico em mente, e em segundo lugar, usando o outro lado do cérebro, tentando entender como o que nós encontramos a partir dos bonecos pode ser incorporado na história que queremos contar;

– que espetáculos de bonecos são, acima de tudo, uma forma de dança;

– que espetáculos de bonecos podem incluir textos, objetos, imagens e música, mas não precisam depender de diálogos ou das estruturas dramáticas aristotélicas que nós, no Ocidente aprendemos a reverenciar como normativos;

– que a utilização plena das possibilidades do teatro de bonecos ocorre em espetáculos que transmitem ideias fortemente arraigadas que se conectam de maneira fundamental com as comunidades nas quais vivemos;

– que o teatro de bonecos pode acontecer em qualquer tipo de espaço cênico: pequeno ou grande, em ambientes fechados ou ao ar livre, em espaços públicos ou privados, em casas teatrais ou nas ruas das cidades;

– que o sucesso do teatro de bonecos envolve o acesso e a utilização de qualidades “mágicas” misteriosas e inefáveis dos bonecos, a sua capacidade de se conectar, confundir, esclarecer e elevar aqueles que o assistem.



Estudantes do Programa de Formas Animadas da Universidade de Connecticut improvisando com bonecos de haste em aula de John Bell (2015). Foto de John Bell.

**Desafios** – Os desafios que eu enfrento como professor geralmente envolvem a falta generalizada de conhecimento sobre bonecos. Nós sabemos que, na maior parte das sociedades, o teatro de bonecos não é considerado uma forma artística com uma tradição tão nobre quanto as artes visuais, a música, o teatro e a literatura. Consequentemente, o senso comum sobre o teatro de bonecos tende a ser dramaticamente limitado. Quando eu pergunto aos alunos que espetáculos de bonecos eles já viram, a maioria menciona bonecos de meia ou *Os Muppets* da *Vila Sésamo*, mas fica por aí. Eles não consideram que as suas experiências com o amplo universo dos objetos, efeitos especiais, cinema de animação, propaganda televisiva, parques temáticos, mascotes no esporte, robôs, dinossauros mecânicos e outras tecnologias, bonecos digitais e *motion capture* [captura de movimento], os bonecos infláveis da Parada da Macy's no Dia de Ação de Graças, *O Rei Leão* e outros aspectos da cultura estadunidense contemporânea baseados em bonecos estejam conectadas com ou sejam representantes das artes de bonecos. No entanto, assim como quase todo mundo hoje, eles foram expostos a várias formas de atuação com bonecos e objetos durante suas vidas, mas não foram estimulados a pensar sobre a dinâmica e a história desses materiais. Nesses contextos, ajudar os estudantes a entender o alcance global e as variedades de possibilidades de atuação com bonecos e com objetos parece algo realmente útil, especialmente para estudantes que demonstram interesse na atuação com coisas, além de seres humanos.

Um desafio relacionado a esses é o poder das ideologias modernas que definem o teatro de bonecos como um entretenimento inconsequente. Como eu já tentei explicar em outra oportunidade<sup>5</sup>, o poder profundo da atuação com objetos de conectar seres vivos ao mundo dos não vivos e a outros humanos, que sempre formou a base da religião e do ritual, foi domado e confinado, no final do século XIX, a pertencer ao universo infantil. Especialmente nos Estados Unidos, a capacidade dos bonecos e dos objetos de interpretar e rerepresentar as ideias, questões e emoções mais importantes do nosso tempo é uma possibilidade que podemos sentir, mas evitamos. É mais fácil e mais seguro ver as funções da forma limitadas ao entretenimento e a ferramentas pedagógicas para crianças e diversão para adultos, mesmo cinco décadas após o surgimento de um teatro de bonecos “sério” nos Estados Unidos com o trabalho de Peter Schumann e outros. Um desafio permanente é o de convencer os alunos a explorar as possibilidades mais antigas e mais profundas do teatro de bonecos como uma arte essencial.

No entanto, quando assistimos a um espetáculo de bonecos notável, nós podemos sentir e talvez até entender como a atuação com objetos permite conexões, emoções e pensamentos profundos. O desafio do teatro de bonecos do século XXI é reinventar as forças da arte de bonecos, compreendendo suas formas e contextos mais antigos como uma rede de tradições globais e usando esta compreensão para descobrir e reinventar novos métodos.

---

<sup>5</sup> Ver BELL, John. *Playing with the Eternal Uncanny: the Persistent Life of Lifeless Objects* [Jogando com o eternamente misterioso: a vida persistente de objetos inanimados], *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* [O livro de bolso da Routledge sobre Formas Animadas e Performance Material], editado por Dassia Posner, Claudia Orenstein e John Bell. New York: Routledge, 2014, p. 43-52.