

# Ensinando filosofias no Teatro de Bonecos. Bonequeiro – ator-bonequeiro – performer<sup>1</sup>

Henryk Jurkowski  
Varsóvia (Polônia)



*Volatiles* (2014). Compagnie Yokai. Direção de Violine Fimbel. Foto de Violine Fimbel.

---

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



*Les Quatre Fils Aymon* (1955). CIA Petits Comediens de Chiffons, Charleville-Mezieres. Foto de Ciné Moiny.

**Resumo:** Começemos pela terminologia. As palavras devem responder pelo que designam. Assim, o teatro de bonecos significa um teatro no qual o boneco (como figura tridimensional real ou fantástica) domina. Todos os outros fenômenos, como a sombra, a mão ou o teatro de objetos deveriam ter seu próprio nome para eliminar o caos na terminologia. Este artigo fala sobre a formação de bonequeiros verdadeiros no teatro de bonecos verdadeiro. Existem quatro tipos de bonequeiros: 1) natural – uma pepita; 2) formado no teatro ou em vários cursos; 3) bonequeiro-ator, formado em academias seguindo os princípios dramáticos; 4) bonequeiro-performer virtual, que busca seus impulsos nas artes visuais e na energia da matéria. Uma vez que a experiência com a formação do ator-bonequeiro falhou, o performer pode ser o verdadeiro bonequeiro do futuro.

**Palavras-chave:** Boneco. Bonequeiro. Ator. Performer. Teatro de bonecos material.

Eu admito – eu sou conservador em relação à terminologia. A expressão “Teatro de Bonecos” significa para mim o mundo dos bonecos com seus nomes adequados, que descrevem a sua produção, sua variedade tecnológica e as formas de apresentação na cena de bonecos. Eu insisto que palavras se referem estritamente ao que nomeiam. É claro que não tenho nada contra neologismos; o neologismo refere-se a uma nova forma de nominar. Então, não tenho nada contra metáforas, uma vez que elas propiciam novos sentidos para imagens poéticas improvisadas. Eu estou questionando o hábito atualmente muito popular de usar o termo “Teatro de Bonecos”<sup>2</sup> para se referir a

---

<sup>2</sup> O autor usa as expressões “Puppetry” ou “Puppet Theatre”, ambas traduzidas aqui como “Teatro de Bonecos”. É necessário esclarecer que normalmente esta expressão é traduzida como “Teatro de Formas Animadas” ou “Teatro de Animação” no Brasil, assim como em outros artigos integrantes desta edição. Como neste caso o autor faz diversos jogos de palavras e problematiza justamente a inserção de outros elementos que não os bonecos nesta nomenclatura, optou-se, juntamente com os editores da revista, por manter a expressão “Teatro de Bonecos”. [Nota da Tradutora]

novos fenômenos paralelos como teatro de luva, teatro de objetos, teatro de diversos meios de expressão e teatro de animação. Esses fenômenos deveriam ter seus próprios nomes se não quisermos nos afogar em um caos formativo.

No meu entender, a expressão “Teatro de Bonecos” implica um teatro no qual o boneco é usado como personagem e é o elemento principal. Este tipo de teatro ainda existe. Ele existe como continuidade do Teatro de Bonecos tradicional, mas também na criação de alguns artistas contemporâneos. Todo mundo pode encontrar seu lugar ali. Neste artigo, eu pretendo falar sobre o treinamento de “bonequeiros” para este tipo de teatro de bonecos “verdadeiro”.

O teatro de bonecos existe dentro de um ambiente cultural rico que constitui o seu contexto. Este é um território de osmose e sinergia, que leva ao cruzamento das fronteiras do gênero. Não é surpresa que o teatro de bonecos tenha adotado outros meios de expressão, tais como atores, manequins e máscaras, que serviram à metaforização desta linguagem. O teatro feito com diversos meios de expressão tendo o bonequeiro à frente nasceu deste modo.

Apesar disso, o boneco tem tido uma vida independente que vai além do teatro de bonecos. Ele atraiu muitos artistas, começando por Samuel Foote, os românticos alemães, os modernistas franceses e os modernistas contemporâneos, como Tadeusz Kantor. O visionário teatral Gordon Craig reforçou isso e previu o grande impacto que o boneco viria a ter no teatro de atores. E assim foi. As conquistas do teatro de bonecos levaram o boneco a ocupar a cena de atores. Hoje, é difícil afirmar se o teatro de bonecos adotou outros meios de expressão ou se o teatro de atores domesticou o boneco. Independentemente do destino do teatro de bonecos “clássico”, o boneco permanece um meio de expressão atraente que continua a manter o interesse de artistas autênticos do “teatrão”. As tendências contemporâneas em arte asseguraram sua existência. Não foi por acaso que, no início do século XX, o escritor espanhol Ortega y Gasset anunciou a existência de uma arte desumanizada, ou seja, a sua reificação<sup>3</sup>.

Os artistas de teatro têm se interessado pelo boneco como um possível substituto para o ator vivo. Heinrich von Kleist identificou o boneco com o manequim e declarou que ele tem certa predominância

---

<sup>3</sup>Ver: ORTEGA y GASSET, José. *La deshumanización del Arte e ideas sobre la novella*. Madrid, 1925.

sobre o ator porque ele não é afetado ou narcisista, ele simplesmente se submete às leis da matéria<sup>4</sup>. É claro que o manipulador do boneco pode reagir de forma afetada, mas Kleist não permitia tal pensamento. Edward Gordon Craig compreendeu este desafio e deu um conselho claro ao manipulador de bonecos: “Você não o move. Você o deixa mover-se por si!”<sup>5</sup>. Em uma palavra: crie condições para que ele possa mostrar seu charme, seu charme material.

Esta mensagem de Kleist e Craig ainda é válida tanto no teatro de bonecos verdadeiro quanto no teatro de diversos meios de expressão. Neste último, o boneco preserva o seu status de ator material e como tal é muito apreciado.

A atitude de Kleist e Craig, reforçada pelo interesse dos modernistas franceses e alemães, contribuiu para o intenso desenvolvimento do teatro de bonecos que predominou no século XX como um teatro de diversos meios de expressão. Muitos artistas excelentes produziram trabalhos importantes. Muitos deles cruzaram as fronteiras do teatro de bonecos popular e voltado para crianças e avançaram com sucesso no território da arte teatral. Conseqüentemente, o teatro de bonecos gerou a existência de várias organizações de bonecos, institutos, revistas e escolas de teatro de bonecos de diferentes níveis, com o objetivo de formar futuros bonequeiros.

É compreensível que a questão “quem é o bonequeiro contemporâneo?” tenha se tornado essencial. No passado, ele era um ator casual, que com a ajuda dos bonecos assegurava uma vida relativamente digna à sua família. No entanto, o sucessor contemporâneo do antigo bonequeiro tem diversas faces, dependendo da sua motivação criativa e das circunstâncias profissionais.

1) Ele é um bonequeiro do modelo antigo, uma pepita<sup>6</sup>: ele mesmo fabrica seus bonecos e atua em frente ao público.

2) Ele é um bonequeiro formado na prática teatral, em cursos e em escolas, mas ainda é apenas um modelo modificado do bonequeiro mencionado no ponto (1). Ele pode usar bonecos feitos por artesãos.

<sup>4</sup> Ver: KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. Berliner Abendblätter. Den 12ten-15ten Dezember 1810.

<sup>5</sup> Ver: CRAIG, Edward Gordon. *Poets and Puppets*. The Chapbook, 1921, Feb. 18.

<sup>6</sup> O autor usa o termo “pepita” no sentido de ser um bonequeiro que “se faz a si mesmo”, como um *self made puppeteer*. [N. da T.]

3) Ele é um bonequeiro-ator, formado nas escolas especializadas de teatro, que seguem os princípios de treinamento do ator. Estas escolas formam um ator que pode trabalhar tanto no teatro dramático quanto no teatro de bonecos. Em relação a seus colegas dos pontos (1) e (2), ele é privilegiado, uma vez que os técnicos teatrais estão a seu serviço.

4) Este poderia ser o “bonequeiro-performer”. Um termo novo para nomear um performer muito consciente da especificidade da sua arte, que é criada durante o processo de dar vida à matéria morta. A palavra “performer” é emprestada de demonstrações visuais improvisadas como o happening e a performance art, normalmente feitas por escultores, artistas visuais e algumas vezes por atores<sup>7</sup>.

1) O bonequeiro-pepita normalmente era o ator ambulante, equilibrista, acrobata, contador de histórias – um homem de muitas habilidades. Ele provavelmente foi o sucessor dos antigos xamãs ou sacerdotes, mas suas funções rituais desapareceram ao longo da história. Ele sabia fabricar seus próprios bonecos, montar o palco e realizar apresentações curtas. Ele não era visto como um artista. Pertencia a camadas sociais marginais e foi adquirindo algum respeito social de forma muito lenta. Era considerado um artesão. Durante muito tempo, o termo “artesanato” se referia a qualquer produto humano, incluindo as criações artísticas, como já diziam os filósofos gregos e latinos, que as chamavam “*techné*” e “arte” (COLLINGWOOD, 1958, p. 5). O artesão tinha um objetivo preciso: o material que seria transformado pelas suas mãos e suas ferramentas.

2) Os bonequeiros que tinham consciência da especificidade da sua profissão e estavam bem preparados para praticá-la. Eles surgiram na Europa no século XVIII. Na maioria dos casos, eram clãs familiares, alguns ainda existem. Quando trabalhavam em grupos, tinham alguma especialização. Eles sabiam como fabricar seus bonecos, mas com frequência confiavam este trabalho a especialistas. Foi o início da desintegração da profissão, considerada até aquela época uma aptidão. O processo foi natural, mas obviamente a “interpretação” ou a “habilidade de interpretar” foi separada de suas fontes materiais.

3) Atores-bonequeiros são produto de países da Europa Central, onde o teatro de bonecos se desenvolveu sob a influência do grande mes-

---

<sup>7</sup> Ver: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. New York, London: Routledge, 2014.

tre bonequeiro Serguei Obraztsov (1901–1992). Bonequeiros levaram suas ideias para muitos países e fundaram escolas de teatro de bonecos aplicando métodos teatrais de Constantin Stanislavski (1863–1938) e de Bertolt Brecht (1898–1956). Obraztsov compreendia o sistema de Stanislavski. Ao apresentar suas impressões sobre o famoso Festival Internacional de Bucareste (1958), ele escreveu:

A precisa formulação de uma de suas árias, cada uma de suas falas, cada gesto, sem a crença nas circunstâncias dadas, perderá todo o sentido e vai cair no vazio. E não importa o que um ator do teatro de bonecos vai manipular: uma marionete, um boneco de luva, um guarda-chuva ou se vai atuar com as mãos nuas – a sua atuação sem a fé nas circunstâncias dadas perderá sua expressividade e toda a sua força convincente (OBRAZTSOV, 1981, p. 388-389).

Bertolt Brecht propôs outros princípios para a arte teatral à medida que reivindicou a necessidade de atuar usando o “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*)<sup>8</sup>. Enquanto, no caso do teatro de atores, o efeito de distanciamento era um sinal extemporâneo da atuação, no caso do teatro de bonecos ou do teatro de diversos meios de expressão, este efeito tornou-se um elemento fundamental, como o diretor Konstanza Kavrakova Lorenz colocou:

Há uma diferença básica entre “efeito de distanciamento” como método e técnica de atuação no teatro de atores e o “efeito de distanciamento” permanente na atuação com bonecos; enquanto o ator atuando sem o “distanciamento” é concebível, uma atuação com bonecos sem “distanciamento” não é concebível, porque a tensão da dualidade está inscrita na essência desta atuação (KAVRAKOVA-LORENZ, 1989, p. 235).

No processo de formação, ambos os métodos e princípios da estética de Brecht e de Obraztsov se esgotaram. O ecletismo e a intuição reinaram nas escolas de teatro de bonecos e serviram mais ao treinamento do ator do

<sup>8</sup> Ver: BRECHT, Bertolt. *Małe organon dla teatru, tłum [Pequeno Organon para o Teatro]*. A. Sowiński, “Pamiętnik Teatralny” 1955, z.1, pp.39-62.

que ao ensino do teatro de bonecos. Os atores-bonequeiros que resultam deste tipo de treinamento podem atuar no teatro multimídia, mas eles estão mais interessados na autoexposição “dramática”. Olhando a partir do ponto de vista do teatro de bonecos, após meio século de existência, as escolas de teatro de bonecos revelaram-se um experimento malsucedido.

4) Bonequeiro-performer é a proposta de um novo termo conectado com os novos fenômenos visuais, como o happening e a performance art. O bonequeiro-performer pertence ao círculo de escultores, pintores e mestres similares do ofício, que conhecem os princípios da arte contemporânea. Ele sabe como fabricar seus próprios bonecos e como colocá-los na cena. Ele é um colega dos bonequeiros *stricto sensu*. Nem todos os performers são bonequeiros. No entanto, os pesquisadores estadunidenses de teatro tentam encontrar para eles o ambiente comum – uma espécie de executor da performance material<sup>9</sup>.

Nenhum corpo docente está formando um artista deste tipo. Quem chegou mais perto deste conceito foi a escola do mestre parisiense Jacques Lecoq (1921–1999). Lecoq não era um mestre do teatro de bonecos, ele estava comprometido com a formação geral de um artista de teatro. No entanto, ele confrontou seus alunos com a expressão de vários objetos na cena.

A interação entre o sujeito e a matéria constitui a característica básica da arte do boneco. A associação entre material e performer proporciona uma energia criativa especial. O boneco pronto para atuar aguarda apenas a transformação e a liberação de sua força. O performer perfeito deve criar, ele próprio, o instrumento de sua atuação. Ele deve compreender a resistência de uma pedra, a dureza ou a maleabilidade do barro, ele deve admirar o poder inerente da estrutura de uma árvore, ele deve explorar as propriedades da palha. Ele deve aprender a linguagem dos materiais, compreender a sua importância, o seu modo de existência. Ele deve ser humilde diante das dádivas da Terra, que serão submetidas a uma transformação criativa e permitirão a transmissão das emoções do bonequeiro<sup>10</sup>.

Escultores e artistas plásticos têm uma relação pessoal com o mate-

<sup>9</sup> Ver: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London: Routledge, 2014.

<sup>10</sup> Ver: JURKOWSKI, Henryk. *Materiał jako wehikuł treści rytuału [A matéria como veículo de conteúdo ritual]*. Warszawa: Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. Publishing House of Warsaw University.



rial, que lhes serve com suas qualidades expressivas. Eles são um pouco como homens primitivos, que viveram em proximidade com o meio ambiente. Vale a pena lembrar a sua crença de que toda a matéria do mundo é preenchida com a energia divina e merece grande respeito<sup>11</sup>. Os pensadores hinduístas seguiram o mesmo caminho, abraçando o monismo filosófico e considerando que todos os seres existentes são preenchidos com a substância divina, embora não no mesmo grau:

Os Upanishads apresentam a hierarquia dos vários graus de realidade, começando pelo intenso absoluto, que é tanto a fonte original quanto a realização final do processo do mundo. Os vários tipos de seres são as presenças mais elevadas ou mais baixas do espírito absoluto e único. Nada na Terra se destacou por sua própria força, mesmo que possa parecer ser relativamente completo e intrínseco. Cada objeto limitado inclui algumas variações, que apontam para algo que existe por trás dele. Enquanto o absoluto reside em todas as coisas limitadas, infiltrando-as, os objetos diferem pelo grau em que estão infiltrados, bem como pela plenitude da reflexão que estão proporcionando. Nem todos os componentes são os mesmos, mas todos são iluminados da mesma maneira pela luz radiante... (RADHAKRISHMAN, 1958, p. 211).

“O absoluto em coisas limitadas”, de um lado, e a tese de Platão sobre as ideias que foram consumadas como uma imagem da realidade material, de outro, demandam do artista contemporâneo (bonequeiro-performer ou diretor) que tenha seu próprio conceito da interação entre o mundo das ideias e o mundo da realidade material<sup>12</sup>.

A linguística contemporânea nos leva a aplicar neste caso a metodologia semiótica. O mundo contemporâneo das ideias existe graças à sua base material, que é o seu veículo. Os sistemas contemporâneos de comunicação social têm sua origem no material. Este material pode estar na forma primitiva ou pode ser transformado, porque tudo o que nos rodeia se comunica. Este material também pode ser biológico, se a

<sup>11</sup> Ver: TYLOR, Edward Burnett (1832-1917). London: Primitive Culture, J. Murray, 1871.

<sup>12</sup> Ver: Platos Republic [*A República de Platão*]. Editado com notas e ensaios por B. Jowett M.A. e Campell M.A. LL.D. em três volumes. Oxford: Clarendon Press, 1894.

função de comunicação for realizada por um ser humano.

No mundo do espetáculo, a mensagem é transmitida pelo performer, bonequeiro ou ator (lembramos que por trás há o seu líder, um diretor teatral). O bonequeiro usa a matéria simples, que ele mesmo transformou, enquanto o ator usa a matéria biológica, que ele próprio apresenta como parte da mensagem artística.

Podemos dizer que o bonequeiro, pela razão mais natural, que é a distância entre ele e o boneco, o manipula de uma forma conceitual, diferentemente do ator, que é mais espontâneo, uma vez que ele envolve em sua atuação o seu próprio corpo e mente.

Estas diferenças nos lembram de discussões anteriores de teóricos do teatro sobre a atuação espontânea “quente” e a atuação consciente “fria” no teatro de ator. Os defensores da atuação “quente” atuavam de forma espontânea, enquanto os proponentes da atuação “fria” usavam seus cérebros e habilidades analíticas, tal como argumentado por Denis Diderot em seu *Paradoxo do comediante*<sup>13</sup>. Friedrich Nietzsche (1844–1900) apoiou a análise de Diderot e declarou sua aversão ao lirismo subjetivo, que deveria ser superado pelo ator<sup>14</sup>.

Em nossos tempos, temos dúvidas se estas suposições estavam corretas porque sabemos que a tensão emocional na atuação não pode ser um obstáculo na análise racional do papel. Na verdade, o que importa é o efeito cênico ou o efeito do trabalho de arte em relação ao seu receptor. Isso significa que nós ainda respeitamos a teoria da relação entre “estímulo e reação”, bem conhecida na Antiguidade<sup>15</sup>. Esta relação não responde aos critérios da arte pura, mas não deveria ser evitada na arte teatral.

A formação do bonequeiro, bem como a formação do bonequeiro-performer, deveria se dar de forma independente da formação do ator. O escultor que dá vida às suas figuras está mais próximo do bonequeiro do que o ator que expõe seu corpo. A formação do bonequeiro-performer deveria consistir na sua educação como ser humano consciente das fontes

---

<sup>13</sup> Ver: DIDEROT, Denis. *Paradoks o aktorze i inne utwory, tłum [Paradoxo do comediante]*. Warszawa: Jan Kott, Czytelnik, 1950.

<sup>14</sup> NITZSCHE, Fridrich. *Narodziny tragedii, czyli Helenizm i pesymizm [o Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo]*. Trans. L. Staff, J. Mortkowicz, Warszawa 1907, s. 40–41.

<sup>15</sup> A relação “estímulo – reação” é discutida no livro X *A República* de Platão, *Poética* de Aristóteles e *Ars Poetica* de Horácio.

materiais de sua arte, que tem algum conhecimento das culturas primitivas e das funções religiosas dos materiais, bem como das origens rituais da arte do teatro, e deveria incluir a relação com os espectadores atuais.

É desejável que o bonequeiro-performer acredite na força original da matéria. Ele deve experimentar sua poderosa influência no processo de criação, ao buscar os meios para expressar seu próprio julgamento dos problemas humanos contemporâneos. Entre dezenas de conceitos gerais de atuação criativa, o conceito de Edward Nečka das interações criativas parece ser o mais atraente:

A interação criativa é o processo do efeito mútuo e permanente de dois elementos: (1) o alvo da atividade criativa e (2) as estruturas experimentais que aparecem incessantemente como um julgamento do objetivo de alcançar o alvo. A meta da atividade criativa pode ser a solução de um problema, a escrita de um poema, a invenção de uma piada – qualquer coisa que o ser humano possa realizar, que ainda não tenha sido feita. A estrutura experimental pode ser qualquer produto que responda à meta. Esta estrutura pode ter a forma material ou imaterial, simbólica ou imaginária (Nečka, 2012, p. 51).

No nosso caso, o “alvo da atividade” é a apresentação teatral e as “estruturas experimentais” são os ensaios que começam com a primeira ideia criativa até atingir o alvo. Neste processo, é importante a interação mútua entre o “alvo” e as “estruturas experimentais”. Nós gostaríamos de vê-las como “estruturas de experimentos com materiais”. O sucesso de uma entre muitas “estruturas de experimentos com materiais” pode levar à modificação do “alvo” de todo o projeto (Nečka, 2012, p. 52).

Em minhas argumentações, eu tentei dar uma resposta em relação à formação dos futuros bonequeiros. Obviamente, eu não entrei no programa detalhado mencionando todas as disciplinas de ensino necessárias para atingir o objetivo principal. No entanto, eu quero deixar claro que o teatro de bonecos precisa de um bonequeiro consciente da diacronia existencial, que conecta sua cultura pessoal com os mais antigos reflexos criativos, ao mesmo tempo em que se esforça para participar das conquistas contemporâneas.

O “teatro de bonecos material” pode definir essa diacronia. Ele pode ser o teatro que restaura a unidade dos valores materiais e espirituais do

nosso universo. A restauração deste teatro seria alcançada no processo criativo que está em um estado de atividade incessante de transformação das nossas opiniões e sentimentos em signos teatrais. De acordo com a tradição da arte teatral, nossas opiniões e sentimentos individuais deveriam servir ao nosso esforço humano em direção a uma realidade perfeita, radiante pela beleza das nossas criações artísticas.

Varsóvia, 11 de janeiro de 2015.

### REFERÊNCIAS

- COLLINGWOOD, Robin George. *The Principles of Art*. London: Oxford Univeristy Press, 1958.
- KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza. Das Puppenspiel als synergetische Kunstform, in: WEGNER, M. (ed.) *Die Spiele der Puppe*, Köln, 1989.
- NECKA, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańskie: Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot, 2012.
- OBRAZTSOV, Serguei. *Moja professija*. Moskva: Iskusstvo, 1981.
- RADHAKRISHMAN, Sarvepalli. *Filozofia indyjska*, v.I. Tradução: Zofia Wrzeszcz. Warszawa: Instytut Wydawniczy “Pax”, 1958.