

# Boneco e atuação de ator: uma reflexão<sup>1</sup>

Marthe Adam

Université du Québec à Montréal (Canadá)



*Marie-Noëlle Wurm* (2013). Exercício público no final dos estudos do DESS em teatro de bonecos contemporâneo. Direção de André Laliberté. Foto de Marc André Goulet.

---

<sup>1</sup> Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



*Rosépine de Daniel Danis (2013). Direção de Marthe Adam. Foto de Alexandre Nadeau.*

**Resumo:** Este artigo pretende ser uma reflexão sobre a atuação do ator bonequeiro, sobre a ação de interpretar, sobre as maneiras e os processos que o bonequeiro deve desenvolver quando atua à vista do espectador. E também sobre o que podem ser as relações entre o bonequeiro e o boneco.

**Palavras-chave:** Atuação. Boneco. Técnica. Abordagens.

*Todos carregamos outro em nós, e até vários outros.*<sup>2</sup>  
Christian Chabaud

*As possibilidades do boneco são infinitas: é um jogo  
entre si e si mesmo, uma tensão entre as facetas  
múltiplas que o intérprete contém em seu foro íntimo e  
que pode expressar na simultaneidade.*<sup>3</sup>  
Christian Chabaud

Este artigo trata da atuação do bonequeiro e do que a aprendizagem dessa arte teatral pode trazer para o ator. O olhar que incide sobre a interpretação com o boneco é o de uma bonequeira intérprete, de uma

---

<sup>2</sup> C. Chabaud. Bref glossaire marionnettique [Breve Glossário do Universo Bonequeiro]. In: *Cassandre*, n° 69, “Je hais les marionnettes” [Odeio os Bonecos]. Lyon: Horschamp, primavera de 2007, p. 19. Christian Chabaud, que cita Rimbaud, diz, com bom humor: “(Rimbaud) Poeta nascido em Charleville-Mézières, bonequeiro na alma por haver escrito: ‘Eu é um outro’”.

<sup>3</sup> Declarações de Ilka Schönbein a Véronique Hotte, in *Journal La Terrasse* [on-line]. URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066-tocto1n3>

encenadora e de uma pedagoga. Não se trata aqui de opor ou de comparar a atuação do ator à do bonequeiro, e sim de refletir sobre a ação de interpretar, sobre as maneiras e os processos que o ator-bonequeiro deve desenvolver ao manipular à vista do espectador. Falo aqui do ator-bonequeiro, pois acredito que o trabalho do bonequeiro é em parte um trabalho de ator. A penúria de documentação sobre o tema me levou a analisar, a experimentar e a formular diversos pensamentos e habilidades. Graças a um engajamento de mais de trinta anos, desenvolvi uma abordagem da atuação com o boneco baseada na minha experiência, nos meus inúmeros encontros com artistas bonequeiros do mundo, assim como numa demorada reflexão que se nutriu de curiosidade constante. Eu me questioneei longamente sobre o tipo de sistema de formação dedicado à atuação do ator que pudesse se aplicar à atuação do bonequeiro.

Cito aqui Henryk Jurkowski, em seu livro *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle* [*Metamorfoses. O boneco no século XX*]:

Não podemos utilizar todo o sistema de Stanislavski no teatro de bonecos; isso não significa, porém, que não possamos utilizar certos elementos dele, principalmente aqueles que dizem respeito à técnica de atuação interna sem esquecer a técnica de atuação externa. O que um bonequeiro deve reter de Stanislavski é o seu postulado de fé ingênua. O bonequeiro deve permanecer criança, deve acreditar no maravilhoso e não perder o talento para o jogo. Apenas a fé ingênua “na circunstância proposta” – pela qual todo e qualquer teatro começa – possibilita realizar o milagre do teatro (JURKOWSKI, 2008, p. 46).

Portanto, na minha prática de artista pedagoga, eu me deixei influenciar por muitos procederes. O desejo de transmitir a minha paixão por essa forma de arte foi a minha primeira motivação; a segunda foi a de desenvolver e transmitir técnicas e abordagens até então mais ou menos ausentes do nosso discurso artístico norte-americano e de nossos cursos de formação.

### **As especificidades do boneco**

Que é que o bonequeiro transfere para a sua personagem além das ações impostas pela encenação? Quais são as suas relações possíveis com o boneco? O que chamamos de distanciamento na atuação do bonequeiro?

Evocadas constantemente no meu ensino da atuação com o boneco, essas questões fundamentais acompanham reflexões relativas às especificidades deste e, portanto, sobre o que o diferencia do ser humano. Também me interesso pelo que chamo de “ilusão da vida real”. Sabemos que *o boneco permite que o sonho tome forma, que se manifeste externamente* (BENSKY, 1971, p. 47). Nunca é afetado emotivamente e pode realizar ações impossíveis para o ator. Isso com a cumplicidade do público, que, imediatamente, se põe a acreditar que ele existe – evidentemente, ajudado pelo manipulador que o anima. Portanto, sabendo disso, o bonequeiro pode imaginar e realizar circunstâncias e situações que possibilitarão que a sua personagem não leve em conta as leis da gravidade, que fragmente o seu corpo em várias partes, que se desmembre, se a dramaturgia assim o impuser, que se desdobre e faça com que acreditemos na sua morte física.

Jovem bonequeira em Paris, compreendi e senti, pela primeira vez, o “[...] fenômeno pelo qual um ator ou um criador, por meio das técnicas diversas da sua arte, reconstrói certa realidade que tende a imitar ou que transforma e transpõe; suscita a adesão do espectador, dando a ele o sentimento da verdade: criar, obter, produzir a ilusão” (BENSKY, 1971, p. 47). Em 1978, por ocasião do Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières, os artistas do teatro tcheco Drak apresentaram uma das inúmeras histórias do herói Petrushka. Transido de dor por ter rompido com a noiva, decide se enforcar. Ele se enforca! O seu corpo de boneco balança na ponta de uma corda de cânhamo, em meio a um silêncio total. Atônito, o público, do qual faço parte, acredita no irreparável daquela ação. Com lágrimas nos olhos, compreende que os bonequeiros, por causa do talento deles, de suas técnicas e da projeção que exercem nas personagens que manipulam, podem conseguir que acreditemos no impossível.

### **Mas, afinal: que é que o bonequeiro transmite ao seu boneco?**

Dar a vida, dar a respiração, animar o boneco, “manipulá-lo”, dar-lhe uma alma. É claro que essas ideias de teor filosófico correspondem a certa verdade, pois assim que dá movimento e intenção para o boneco, o bonequeiro lhe dá aparência de vida. De modo mais pragmático, a interpretação de uma personagem impõe que lhe transmitamos um pensamento lógico que faz, por exemplo, com que o seu olhar, ao pousar em alguém ou em algo, não seja apenas um olhar técnico, e sim uma observação ativa provida de entendimento, de emoção e de vivência. Tal fato não implica, de

modo algum, que o boneco possua um raciocínio psicológico, e sim que as suas ações sejam pensadas. Esse pensamento transmitido ao boneco está diretamente ligado à dramaturgia da personagem, a qual, desde que seja coerente com ela mesma numa situação dramática proposta, será precisa: suas ações, suas emoções, seu movimento, sua gestualidade e seu ritmo serão justos. O mesmo ocorre com as suas intenções, que baseiam a ação dela: que quer a personagem numa situação proposta?

Entre outros, o papel do ator bonequeiro consiste em tornar visível o pensamento do boneco. Isso faz pensar nas estratégias do ator que cria e constrói uma personagem imaginando o monólogo interior dela. É aí que se situa uma parte do trabalho do intérprete-bonequeiro. E também o que denomino a interioridade do boneco.

O manipulador não se identifica com a sua personagem: dela se distancia. O ator que se projeta numa personagem-boneco primeiro deve exteriorizar, por meio do seu corpo, as emoções, as atitudes físicas, a sensação de outra pessoa que está fora dele. Para os atores, é um exercício formidável de construção de um papel.

## O distanciamento

O **distanciamento** é um princípio teatral ligado inicialmente à dramaturgia de Bertolt Brecht. Opondo-se à identificação do ator em relação à sua personagem, produz um efeito de estranheza por diversos procedimentos de recuo, como dirigir-se ao espectador, a atuação dos atores desde o público, a fábula épica, a referência direta a um problema social, os sonhos, as mudanças à vista do público, etc. Esses procedimentos visam a perturbar a percepção linear passiva do espectador e a romper o pacto tácito de crença (PAVIS, 2002, p. 119).

O público se depara com a ilusão teatral assim como se depara com ela no teatro de bonecos. Trata-se, primeiro, de dominar os aspectos técnicos da manipulação à vista do público, desenvolvendo certa distância física nas relações com ela, de modo que se ponha em situação de observação, ao mesmo tempo em que mergulha na vivência da personagem boneco. O bonequeiro não encarna a sua personagem: ele a mostra, mantendo-a a distância.

### A atuação figurativa e a atuação fictícia

Francine Alepin, mímica de Montréal, colega professora na Escola Superior de Teatro, com a qual concebi e ministrei cursos sobre atuação, faz um paralelo entre a atuação figurativa e a atuação fictícia. Entre outras coisas, é a partir dessas noções que temos abordado a interpretação com os nossos alunos. A atuação figurativa, que se associa à pantomima, à demonstração, à anedota e à ilustração, à exterioridade, ao fazer e à composição do comportamento, leva o intérprete a querer copiar a realidade ou a expressá-la o mais fielmente possível. A atuação fictícia, associada à sugestão e à evocação, ao símbolo e à metáfora, ao abstrato, ao invisível (emoção-pensamento), à interioridade, a desempenhar o estado e a ser o estado, orienta a atuação do bonequeiro para a transposição e para uma representação simbólica ou metafórica da realidade:

O paradoxo do bonequeiro reside na tensão que deve impor a si mesmo quanto a ser realista com um boneco que, por sua conformação e por sua opção estética, transpõe imediatamente o realismo em signos e em símbolos; é também a necessidade na qual se encontra de fazer “certo” para expressar a personagem viva e a estilização que dá ao seu esforço, o boneco que transforma naturalmente gestos copiados em gestos sugestivos (BENSKY, 1971, p. 82).

Criamos muitos exercícios para, assim, pôr a compreensão dos alunos à prova no que se refere à atuação figurativa e à atuação fictícia. Por exemplo, pedimos que os estudantes façam o seu boneco morrer, primeiro de modo figurativo e depois de maneira metafórica, poética. Ou ainda que inventem uma situação em que a personagem tenha de escapar de um acontecimento desconfortável, seja atuando figurativamente, seja adotando uma atuação metafórica, fictícia. Assim, os (as) bonequeiros (as) chegam ao ponto de conseguir escolher conscientemente o modo de compor e de tornar crível a personagem boneco. Afinal, sabemos que a imaginação é uma qualidade fundamental no ator. No bonequeiro também: “A capacidade de elaborar imagens e concepções novas, de encontrar soluções originais para problemas” (THIBAUDET, 1936, p. 148). A faculdade de transfigurar a realidade, a evocação poética, são elementos essenciais da dramaturgia no teatro de bonecos e no trabalho do intérprete.

## **A dramaturgia**

No âmago da formação do bonequeiro e no centro do seu ofício de intérprete, existe a dramaturgia. Pode-se definir a dramaturgia “[...] como a criação de uma história, escrita ou não, ou de elementos com uma forma que pode ser desempenhada” (BENSKY, 1971, p. 47). Trata-se, primeiramente, de interrogar as relações do intérprete com a dramaturgia, precisamente por não ser evidente tornar o ator, tornar o bonequeiro, um pensador da dramaturgia.

A importância de contar, de construir uma história, seja qual for a escolha das formas, se situa no primeiro plano das preocupações pedagógicas de um curso de formação. Os questionamentos vinculados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos que as da encenação. O sentido de uma cenografia a partir da escolha dos materiais, das formas e das cores, as relações com o texto, com os espectadores, com os corpos dos bonequeiros e com o lugar que ocupam no espaço faz parte das interrogações de base vinculadas à concepção de um espetáculo. Ocorre o mesmo na atuação com o boneco: as atitudes desde o seu ritmo, as suas ações, a sua gestualidade, fazem parte da criação de uma personagem e da sua dramaturgia. Com o boneco, a ação e a matéria são elementos muito importantes. A dramaturgia nasce também muito do palco e da escrita que se constrói paulatinamente: uma imagem puxa outra. Ora, às vezes há signos que liberam algo mais forte que as palavras. O boneco existe na ação, e o trabalho consiste muitas vezes em pôr em paralelo a imagem e as palavras. Assim, as escolhas técnicas são determinantes. Para além da aparência do boneco, a seleção do seu tipo de manipulação, da sua escala e da sua matéria influencia desde o início a encenação e a dramaturgia. Em contraposição, os princípios da atuação com o boneco permanecem os mesmos. Os próprios atores-bonequeiros são dramaturgos. O seu trabalho de aprendizagem vem junto com uma reflexão artística constante sobre a relação entre “forma” e “conteúdo”.

## **Os corpos**

As técnicas de atuação do ator são bons instrumentos e meios de construção da personagem distanciada no objeto boneco:

Para cada personagem interpretada, fora dos gestos particulares pelos quais tentamos definir o seu caráter e os seus



sentimentos, existe uma atitude fundamental, um porte que deve defini-la claramente. Portanto, é preciso encontrar tal atitude de base, a qual poderá ser grave, leve, séria, ponderada, pesada, desenvolta ou livre. É preciso encontrar a linha que dará silhueta à personagem (BENSKY, 1971, p. 82).

No início, para a maioria dos manipuladores, sejam eles atores, sejam eles cenógrafos ou bailarinos, há uma luta para dominar um corpo diferente do seu: o peso, a matéria, o tamanho, as articulações, os membros, o olhar. Como situar o seu corpo em relação ao corpo do boneco e em relação ao público? Que ritmo adotar relativamente ao do boneco? Como acompanhar o boneco em seus deslocamentos? Para onde olhar? Essas perguntas estão diretamente ligadas às que são formuladas sobre os papéis do bonequeiro diante de um boneco. Um é o duplo do outro? Um está em simbiose com o outro? Um está meramente a serviço do outro? E, como diz Claire Heggen, do Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento], em Paris: “Que é que o objeto me ensina? Que é que manda que eu faça? Que é que eu faço dele? Com ele? Quem manipula quem? Para quê? Para quem?”<sup>4</sup>

### **As relações entre ator-bonequeiro e boneco: do servilismo à dominação**

Pragmaticamente, e voltada para a formação dos bonequeiros aprendizes, elaborei uma grade muito simples para identificar o que chamei de “os graus de atuação”. Isso para, entre outras coisas, facilitar o diálogo com os alunos e também para que possam facilmente distinguir, escolher e executar a dosagem de sua presença. E aprender a saber o que projetam. Essa noção se conjuga assim:

O grau de atuação 0: a troca entre o manipulador e o boneco é nula. O manipulador está oculto do público.

O grau de atuação 1: a troca entre o manipulador e o boneco é nula, mas o manipulador está visível para o público. A sua atuação é uma atuação distanciada. O bonequeiro modula a qualidade da sua presença conforme as relações que quer desenvolver com o boneco. Assim, fala-se da atitude de neutralidade do manipulador quando este deve desaparecer

<sup>4</sup> *A la croisée du corps et de l'objet: un dialogue théâtral [Na intersecção do corpo e do objeto: um diálogo teatral]*. Tirado do texto de um estágio ministrado por Claire Heggen. Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento]. Paris.

atrás da sua personagem e, desse modo, dirigir o olhar do público para o boneco, para as suas ações, para as suas emoções, para a sua presença. Nesse sentido, prefiro utilizar a expressão “atuação da ausência”: brincar de desaparecer, desempenhar o papel da anulação. No Japão, os bonequeiros se vestem de preto e para aqueles artistas o preto significa o vazio, o nada.

Aqui, no Ocidente, o manipulador some conscientemente e integra essa estratégia de desaparecimento na sua atuação.

O grau de atuação 2: a troca entre o manipulador e o boneco se torna visível. O bonequeiro se empenha corporalmente para fazer com que o objeto viva. Ele se torna a sua personagem objeto. Há desdobramento do bonequeiro, que se torna ao mesmo tempo manipulador, personagem e ator.

O grau de atuação 3: a troca entre o manipulador, o ator e o objeto se enriquece ainda mais. O ator manipulador não só faz o objeto viver, mas também reage e responde às emoções do objeto. Aqui, o bonequeiro é ao mesmo tempo manipulador, ator e personagem.

O grau de atuação paralela 1: uma parte do corpo do bonequeiro se torna o objeto.

O grau de atuação paralela 2: os manipuladores se comunicam entre si.

### **O domínio técnico**

Não se trata somente de animar o boneco e de pontuar a atuação com uma gestualidade e com sons apropriados ao papel que ele desempenha: antes de tudo, trata-se de ter maestria dos aspectos técnicos da manipulação à vista do espectador, desenvolvendo certa distância física nas relações com ele, de modo que o manipulador se situe na condição de observação, ao mesmo tempo em que mergulha na vivência da personagem boneco. A direção do olhar do bonequeiro ao decidir deslocar o olhar do público do boneco para si mesmo ou para outro lugar; a facilidade e a fluidez da gestualidade e das ações; a coordenação dos sons e dos movimentos do boneco; a descontração tônica do manipulador são aspectos da atuação que fazem parte do treinamento do bonequeiro como se tocasse um instrumento para o qual o rigor técnico e a pesquisa de sutileza e de matizes andam juntos. A gestualidade acompanha o som como se o boneco desenhasse o som no espaço de atuação. Enfim, acredito que seja preciso cultivar a precisão e a sobriedade na atuação

utilizando, entre outras, técnicas de decupagem. O termo é utilizado aqui no sentido cinematográfico, em que a imagem e a gestualidade são recortadas com exatidão para criar sequências visuais e dramáticas legíveis. Em suma, são essenciais todos os exercícios mecânicos, técnicos: modos de andar do boneco e coordenação entre passos e gestos, mobilidade das suas articulações, ações repetidas, jogos de olhar, fluidez das mudanças de mãos, coordenação entre som e movimento.

### **Boneco e atuação de ator**

O boneco e o seu aprendizado representam um treinamento extraordinário para o ator. Atuar com o boneco dá condições para desenvolver as faculdades de desdobramento, torna visível o distanciamento, exercita a concentração, a exatidão do olhar e os vários níveis de presença. O bonequeiro revela a emoção e a interioridade da sua personagem. Os atores têm uma experiência de criação que os estimula a precisar a gestualidade, o ritmo, as atitudes físicas exigidas pela criação instantânea da sua personagem, de um momento para outro, de uma cena para outra. O ator também deve medir a eficácia da sua presença vocal e da sua energia. Ele aprende a aderir a uma personagem e a deixá-la, ou seja, a mostrar a interioridade de outro ser com convicção, sem implicação narcisista.

### **REFERÊNCIAS**

- BENSKY, Roger Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris: A.-G. Nizet, 1971.
- CHABAUD, Christian. Bref glossaire marionnettique. In: *Cassandra n°69 – Je hais les marionnettes*. Lyon: Horschamp, verão de 2007.
- JURKOWKI, Henryk. *Métamorphoses, La marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*. Charleville-Mézières/Montpellier: Institut International de la Marionnette/ l'Entretemps, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Collin, 2002.
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions littéraires*. Paris: Gallimard, 1936.