

## O trabalho do ator-bonequeiro

Valmor Beltrame (Níni)

O estudo apresenta, inicialmente, dados e informações sobre a história do teatro de bonecos no Brasil, confirmando a existência de incompreensões sobre esta linguagem artística e o trabalho do ator-bonequeiro. A seguir demonstra que os profissionais que atuam neste campo artístico dominam técnicas e saberes construídos no processo de encenação de espetáculos, sobretudo na interpretação com os objetos/bonecos. Finaliza apontando princípios e especificidades que caracterizam a linguagem do teatro de bonecos, mas ao mesmo tempo evidencia que o ator-bonequeiro não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão do ator, uma vez que a arte do teatro de animação não pode ser concebida separadamente dos princípios que regem a linguagem teatral.

A história do teatro de bonecos no Brasil é reveladora do quanto essa arte foi expressão das classes populares e, talvez exatamente por isso, esquecida nos registros históricos. Documentos comprovam sua existência em nosso país desde o século XVIII. As pesquisas de Borba Filho (1987), apontam essa atividade como algo rotineiro, integrada aos hábitos populares regionais, como "ingênuo diversão do povo". O autor ainda destaca que essa manifestação popular não motiva historiadores a se ocuparem desse tipo de expressão, uma vez que sendo arte do povo, "arte vulgar", é merecedora de pouca atenção das "instâncias consagradas" nos diferentes momentos da sua história.

Na época, o teatro de bonecos se denominava "Teatro de Bonifrates", (*bonus frater*, do latim), cujas atividades intensificaram-se no século XIX pelas seguintes prerrogativas:

*Estimuladas pelo fácil manuseio e apresentação, assim como pela estrutura simples e deslocamento ambulante cômodo e econômico. Alguns desses grupos se apresentavam nas Casas da Ópera, que quando ganharam o especialismo de um teatro de bonecos, passaram a se chamar Ópera dos Mortos<sup>1</sup> (CARVALHO, 1989, p.110).*

Chamam a atenção os qualificativos que caracterizam a prática do teatro de bonecos contidos na citação: "fácil, simples, cômodo e econômico". Resulta fácil compreender como uma atividade com tais adjetivos tem dificuldades para se situar no contexto das outras artes. Se é uma arte "fácil, simples, cômoda e econômica" não há por que remunerar adequadamente as pessoas nela envolvidas e, além disso, qualquer um pode realizá-la, porque não deixa de ser "ingênuo diversão do povo." Os registros transcritos por Hermilo Borba Filho atestam que naquele período, na cidade do Rio de Janeiro, o teatro de bonecos se apresentava sob três formas: títeres de porta, títeres de capote, e títeres de sala<sup>2</sup>.

*Títeres de porta* é uma modalidade que consistia na apresentação de bonecos de luva animados no vão de uma porta por um bonequeiro solista. Ali formava-se a boca de cena, de onde aflorava o boneco, animado pelas mãos de um homem escondido (Borba Filho, 1987, p.56). Aqui o trabalho do ator-bonequeiro se caracteriza como solista, um artista que revela sua polivalência ao dominar todos os aspectos que envolvem a

---

1 Ópera, neste contexto, é sinônimo de peça teatral. E Ópera dos Mortos, refere-se a teatro de marionetes.

2 Hermilo Borba Filho (1987) e Olga Obry (s/d) transcrevem, em seus livros, trechos do estudo "Rio de Janeiro no Tempo dos vice-reis" de Luís Edmundo, publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico em 1932, onde o autor descreve a existência de espetáculos de teatro de bonecos no século XVIII.

atividade teatral. A versão, Títeres de Capote é assim descrita:

*É o verdadeiro espírito de um teatro ambulante, onde o titeriteiro é tudo, fazendo do seu próprio corpo o palco. Curioso, porém, é ver a boca de cena dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco. Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem-palco, está um guri que dá ao personagem de pano e massa o movimento necessário. O homem-palco é, ao mesmo tempo, homem-orquestra, pois que, com os dedos, repenica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula (BORBA FILHO, 1987, p.57).*

Nesta modalidade o trabalho de interpretação era realizado por um "guri" de quem se exigia a habilidade para "o movimento necessário", entenda-se: interpretar e contar a história manipulando os bonecos. O bonequeiro continua sendo solista, e a polivalência que continuará marcando, por muito tempo, essa atividade no país é reafirmada.

Por último, *títeres de sala* era uma ópera recém-montada, sala de fantoches, teatro de bonecos. Diante dos espectadores estava armado um palco minúsculo, onde marionetes deviam mover-se, ...ali postavam-se as pessoas encarregadas das falas, dos cantos e da movimentação dos bonecos, marionetes a fio (Borba Filho, 1987, p.61).

A descrição vai detalhando sobre a dramaturgia e o comportamento do público, deixando transparecer que a atividade era remunerada. Nas duas primeiras formas, em que

predominava o trabalho do bonequeiro solista, passava-se o chapéu, mas no "títeres de sala" já havia o cobrador. E nesta modalidade o trabalho era grupal. No entanto, não existem informações sobre como se preparavam, ou onde escolhiam a dramaturgia. Certamente predominavam a prática e a experiência na aprendizagem do ofício.

Depois destes registros, identificam-se por volta de 1940, experiências importantes na área da formação de atores-bonequeiros. Iniciativas como a da Sociedade Pestalozzi<sup>3</sup>, posteriormente a da Escolinha de Artes do Brasil<sup>4</sup>, entre outros movimentos, devem ser reconhecidas como os iniciadoras do fomento e estímulo ao desenvolvimento desta arte. Porém, os objetivos dessas entidades não estiveram direcionados para a formação profissional de artistas, sistematizando o domínio de técnicas para o desempenho da profissão. Suas iniciativas estavam voltadas para a formação de educadores que utilizariam o teatro de bonecos como recurso lúdico ou didático em atividades educativas ou estimulando a livre expressão de crianças e adolescentes.

Meus estudos apontam o Brasil como um dos poucos países ocidentais que ainda mantêm vivo um teatro de bonecos feito (criado, encenado e visto) pelo povo. O teatro Mamulengo, também chamado de João Redondo, Casemiro Coco ou Babau, dependendo da região e de certas características quanto a sua forma, é arte que nunca adentrou a

---

3 Esta sociedade foi criada em 1945 por Helena Antipoff e teve sedes nas cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Desenvolveu um trabalho educativo junto a crianças portadoras de deficiências. Ao mesmo tempo organizou uma série de cursos de formação de educadores para trabalhar com arte e o teatro de bonecos. Informações mais detalhadas sobre a Sociedade Pestalozzi podem ser obtidas em Amaral, Ana Maria. O Teatro de Bonecos no Brasil. São Paulo: Com-Arte, 1994.

4 Augusto Rodrigues funda no Rio de Janeiro a Escolinha de Artes do Brasil, até hoje em funcionamento, influenciando a criação de diversas escolas semelhantes em outras regiões do Brasil. E o teatro de bonecos sempre esteve presente nos programas de ensino de muitas delas.

corte ou aos palácios, é expressão das camadas mais pobres da população rural e periferia urbana da Região Nordeste do Brasil.

Em nosso país se destacam, predominantemente, duas idéias estereotipadas sobre esta arte do teatro de bonecos: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico.

A idéia de um teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências da manifestação do mamulengo, vista como expressão em que predomina o cômico e a crítica social e política.

Não há demérito em vincular o teatro de formas animadas ora como linguagem utilizada nos espetáculos para o público jovem, ora como expressão popular-folclórica. Ao contrário, essa relação comprova tanto a origem popular desta arte, quanto suas possibilidades expressivas e eficácia como instrumento de comunicação. O equívoco está em ver o teatro de formas animadas apenas e somente segundo estas duas concepções, deixando de perceber que, além disso, reúne produções que se diferenciam e não se enquadram nessas perspectivas.

A postura que contempla o teatro de animação como teatro de expressão contemporânea, como linguagem com leis e códigos, como um teatro inserido no universo das artes em geral, vem sendo discutida e construída mais recentemente, principalmente a partir dos anos de 1960. Isso se deve, por um lado, ao trabalho

de grupos de diferentes regiões do país e seus espetáculos com apurada elaboração técnica e artística, contribuindo para superar a visão estereotipada sobre a linguagem artística. E, por outro, às oportunidades de discussão criadas nos festivais e às raras iniciativas de publicação de estudos sobre teatro de bonecos<sup>5</sup>.

Diversos grupos de teatro de diferentes regiões têm colaborado para a criação de uma imagem positiva sobre o teatro de bonecos, mas ainda existem dificuldades que envolvem a produção desta arte. É possível apontar como problemas mais comuns, o número reduzido de pesquisas e publicações que possam subsidiar os artistas com reflexões no trabalho; baixo conhecimento dos princípios desta linguagem por parte de bonequeiros; a frágil articulação com profissionais de outros campos artísticos, determinando certo isolamento dos atores-bonequeiros; a produção de espetáculos destinada predominantemente ao público infantil, restringindo seu público a uma só faixa etária.

São problemas que se avolumam e que se tornam indissociáveis à medida que se analisa os caminhos da formação artística para o ator-bonequeiro. Atualmente, a formação profissional no teatro de animação no país mereceria atenção em duas frentes: de um lado, a formação permanente dos atores-bonequeiros que já atuam no mercado e, de outro, a preparação de jovens interessados em ingressar na profissão, o que exigiria um programa de formação sistemática. Porque para a maioria dos profissionais que hoje atuam neste campo, a formação profissional não difere muito do tempo em que o teatro de bonecos se apresentava como "Títeres de Capote, Sala ou Porta".

---

<sup>5</sup> Discuto mais detalhadamente estes aspectos na minha tese "Animar o Inanimado: o trabalho do ator-bonequeiro. ECA:USP, 2002.

## Sobre o ofício de animar, transfigurar.

*"Porque nós trabalha com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés".*

(Mestre Zé de Vina Mamulengueiro).

O boneco inerte é objeto, e o que o transforma em elemento teatral é a ação dramática, a interpretação diante do espectador. Quando o ator-bonequeiro anima o boneco, é seu corpo que atua. Por isso vale iniciar as reflexões sobre atuação cênica do ator-animador com a epígrafe do mamulengueiro pernambucano, Mestre Zé de Vina. É equivocado pensar, como faz o senso comum, que quando o ator é deficiente em seu trabalho de intérprete, pode se realizar profissionalmente no campo do teatro de bonecos, porque ali é o lugar onde se trabalha só com as mãos. O Mestre mamulengueiro, com sua longa trajetória de trabalho, sintetiza o que é o trabalho do ator-animador. Não é possível pensar na sua atuação dissociada do trabalho mental-corporal de ator. Uma idéia equivocada sobre o trabalho do ator-bonequeiro é a de que não é ator, que não cria personagens e as representa. A professora italiana Brunela Erulli afirma: "difícilmente alguém pode ser um bom titeriteiro se não for bom ator" (1994, p.85).

Animar é transformar o objeto inerte em personagem. O que caracteriza a arte do teatro de animação não é apenas o objeto em si, tampouco seu desenho, forma, peso, volume e o material de que é construído, embora esses elementos acabem sendo determinantes na sua animação e no processo de encenação do espetáculo. É a animação que dá sentido ao objeto e faz com que ele exista e

só a ação justifica sua presença na cena. O que o transforma é a ação e a interpretação diante do espectador. O ator-bonequeiro cria a personagem, mas depois "se abandona" para coabitar com o objeto representado, a personagem, num espaço e tempo determinados. Cria uma outra realidade e que isso se deve ao trabalho do elenco. Por isso é possível afirmar que o boneco é a extensão do corpo do ator-bonequeiro.

### O ator-bonequeiro e a expressão do boneco

Um dos aspectos indispensáveis para a compreensão da linguagem do teatro de formas animadas é a concepção de movimento. Um pequeno texto de Craig, afirma:

*A marionete é um modelo de homem em movimento.*

*A marionete não é a estátua animada. As estátuas não são feitas para se mover: estão paradas, em repouso.*

*As marionetes, então, não são estátuas.*

*São, e permitam que eu me repita, mais precisamente, modelos de homem em movimento. Quando se movem, perfazem o movimento do homem, tanto quanto a escultura perfaz a forma do homem*

(CRAIG apud PLASSARD, 1992, p.48).

O autor vincula o movimento do boneco a ter convincente relação com o movimento do ser humano. Mas isso não significa restringi-los à cópia real do movimento humano. Essa é uma etapa importante a ser conquistada para, em seguida, efetuar a estilização desse movimento. Quando a ação cênica do boneco vai além dessa vinculação, quando o boneco incorpora o exagero no gesto, amplia o movimento tornando-o irreal, mas crível, ou quando eventualmente faz o que um ator jamais



poderia fazer, aí sim sua presença ganha força e autonomia. O desafio é fazer o movimento hiperbólico com a equivalência de uma ação real.

A qualidade do movimento, da animação está intrinsecamente relacionada com a simulação da vida. Por isso, o movimento não é aleatório, indica alguma intenção, possui alguma consciência. Como afirma Niculescu<sup>6</sup>, "É importante que as marionetes *ensem*. Uma marionete que não pensa é uma marionete *manipulada*" (1998, p.07).

A animação que dá qualidade à arte do teatro de bonecos não pode ser confundida com a realização de qualquer movimento do objeto em cena. Um arco realizando um movimento mecânico, contínuo, ininterrupto, ou mesmo passando na cena, não é o movimento imbuído da intenção que caracteriza a prática do teatro de formas animadas. Da mesma maneira, a qualidade da animação não tem obrigatoriamente relação com quantidade e intensidade de movimentos. O movimento sutil, mínimo, bem como o ampliado, brusco, ou seja, todo tipo de movimento pode fazer parte da animação, desde que tenha uma intenção. A ausência de movimento também pode ser uma ação da personagem. A idéia de respiração complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo.

Realizar uma ação não é só transferir o movimento do animador para o objeto. Mais que isso, o ator-bonequeiro define e ordena a seqüência de gestos e ações que qualificam a presença do objeto, a personagem. Valorizar o movimento da personagem no teatro de animação não significa dizer que a interpretação é o simples ato de fazer com que o objeto se mova. O desafio é fazer com que a matéria aparentemente morta, inerte,

6 Margareta Niculescu foi a fundadora, em 1985, da École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette na cidade de Charleville-Mézières - França e permaneceu na sua direção até o ano 2000.

comece a se expressar. Binômios como ação-reação, imobilidade-movimento, silêncio-ruído, podem ser referências importantes para o ator-bonequeiro realizar o seu trabalho.

O trabalho do ator-animador é o de produzir a impressão de vida num corpo que se encontra fora do seu próprio corpo. O que qualifica a animação é a adequação dos movimentos, dos gestos, das ações, selecionados pelo ator-bonequeiro e pela direção do espetáculo, com a conduta da personagem e sua relação com o conjunto da obra. A direção do espetáculo exerce papel definitivo na elaboração da partitura de gestos e ações da personagem boneco. Ação cênica é entendida aqui como tudo o que a personagem faz. Compreende-se por gesto, as atitudes específicas, que transparecem significados, a concepção de mundo, um modo de ser e agir da personagem e que no conjunto constituem as ações cênicas. A animação da personagem passa pelo crivo do ator-bonequeiro e do diretor que, juntos, vão definindo o que pode integrar o trabalho do intérprete.

## Técnica

Um dos maiores desafios profissionais e artísticos do ator-bonequeiro é dominar as técnicas de animação do boneco. Apropriar-se das técnicas de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre animador e boneco. Significa ainda encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada, o boneco. Lembrando Gervais:

*A técnica pretende adquirir desembaraço na manipulação, onde o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim, é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão, e por consequência, possuir o desembaraço absoluto (1947, p.3).*

Para adquirir o desembaraço é necessário treino, a repetição paciente de cada movimento, de cada gesto, observando criticamente se o gesto conseguido é o desejado para a caracterização do boneco no contexto da cena. Desembaraço também significa ter controle sobre sua respiração. A força da presença do boneco, o impulso para a realização de ações, os silêncios, a qualidade da voz do ator-animador são obtidos com o controle que consegue estabelecer sobre sua respiração. Fazer com que o boneco respire enquanto está em cena, certamente constitui um dos desafios do seu trabalho. E muitas vezes o boneco "respira" com o seu animador.

Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a respiração, reagir com raiva implica em respirar de forma distinta de quando recebe um afago. Um detalhe importante a ser observado é que o boneco respira com o corpo inteiro, por isso o ator-animador busca encontrar o movimento justo, capaz de dar veracidade a essa respiração. É necessário longo tempo de "convivência" com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento artificial, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e a atuação do boneco torna-se convincente.

É fundamental definir a seqüência de movimentos, a seleção de um efeito singular, vinculado a uma atitude especial, permeada da emoção própria da personagem. Para Mangani<sup>7</sup>, é indispensável o bonequeiro transferir ao objeto a emoção que corresponde à personagem. Caso contrário, por melhor que se mova, o feito é mecânico, não espiritual. Ou seja, a magia do trabalho com o boneco se situa no paradoxo de mostrar o humano mediado pelo objeto fabricado, o

real e o irreal. A animação pressupõe que a personagem seja a metáfora do objeto animado. Como diz Dufrenne (1998, p.114), "seu papel [o do artista] é dar a impressão de que o objeto se expressa por si mesmo". Yoshi Oida, não é marionetista, integra o elenco dirigido por Peter Brook, mas faz reflexões em sua prática de ator que elucidam a questão da técnica para o teatro de marionetes: "Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exhibir ou exhibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, *algo mais*, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana" (Ibid., 2001, p.20).

Importante é o ator animador principiar seu trabalho aberto às diversas possibilidades, disposto a fazer descobertas, a se surpreender com o boneco com o qual vai atuar, para poder chegar a definições iniciais do repertório de gestos.

São "definições iniciais", pois a prática tem demonstrado que é essa abertura ou disponibilidade que permite ao ator-bonequeiro estar atento para ampliar sua técnica. Além disso, a totalidade de gestos que integram as ações cênicas do boneco constitui-se em permanente construção que vai eliminando e acrescentando detalhes e sutilezas. E para isso o manipulador precisa estar imbuído do que diz Brecht: "há muitos objetos num só objeto" (Brecht apud Koudela, 1991, p.80). Ou seja, ver além do aparente, olhar mais profundamente e ver a possibilidade do movimento, o "vir a ser" contido em cada objeto ou boneco. A técnica, a qualidade da animação nasce desse tipo de concepção, aliada, naturalmente ao exercício diário, ao trabalho paciente e prolongado.

---

7 Adelaida Mangani é diretora da Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín em Buenos Aires.

Todavia, o importante não é só ampliar o número e o tipo de ações que diferenciam o boneco do ator, mas compreender a linguagem do teatro de animação. Não se trata de reprodução realista das ações humanas. É importante descobrir as possibilidades de fazer o boneco transgredir as referências ao comportamento humano, poetizando suas ações. Procurar transcender a imitação e encontrar o específico, o característico do boneco. Quando o boneco procura imitar o ator, reproduzindo realisticamente ações humanas, sua atuação perde força. Mas ela se valoriza quando mostra o que é impossível de ser realizado com o corpo humano, em acontecimentos e ações que têm relação direta com o universo plástico. Isso é possível pelo jogo, a brincadeira que permite descobrir não só o repertório de gestos do boneco mas possibilitará, principalmente, a construção da personagem, uma definição mais clara da sua conduta. A obra, afirma Dufrenne (1998:114), "na medida em que adquire forma, afirma e impõe suas próprias normas".

É com essa compreensão que o ator-bonequeiro descobrirá a linguagem específica do teatro de bonecos, desvendando a alma de cada personagem, procurando não reproduzir gestos e ações que podem ser totalmente e melhor executadas pelo ator.

Mangani sintetiza a importância das técnicas de animação, e enfatiza que os desafios de animar o boneco não constituem um fim em si, mas possuem estreitas relações com o espetáculo:

*É fundamental que o objeto produzido tenha o que transmitir. É importante destacar isso porque aparecem, na Europa e Estados Unidos, grupos com orientação na busca de técnicas de manipulação de grande precisão. Inventam mecanismos bastante sofisticados para conseguir movimentos tão perfeitos para que*

*os bonecos pareçam humanos e possam encantar as platéias até o assombro (MANGANI, 1998).*

A diretora não nega a importância dos processos de confecção e manipulação; no entanto, insiste em que o trabalho do artista vai além disso. Nas suas atividades de diretora teatral e pedagoga, quando percebe que seu elenco fica obsessivo na busca do movimento, alerta: "o que estamos fazendo não é um trabalho técnico, mas espiritual" (Mangani, 1998).

Ou como prefere Niculescu (1998): "a técnica não é tudo... se não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente técnica" O que se depreende das afirmações é que no trabalho do ator-bonequeiro, os aspectos técnicos são fundamentais, mas técnica não é tudo. Como diz Erulli: "Para escrever um poema é preciso dominar a língua, mas também é preciso ter algo a dizer" (1994, p.10). Por isso, conteúdo e forma estão de tal maneira interligados que não é possível concebê-los dissociados.

Uma diferença importante entre o trabalho do bonequeiro e o do ator é que enquanto a personagem se apresenta no corpo do ator, no teatro de bonecos ela se apresenta fora do corpo do bonequeiro. Na representação, a relação com o público se estabelece mediada pelo boneco. O público não estabelece relação de empatia com o ator-animador, mas com a personagem-boneco. O desafio do ator-bonequeiro consiste em fazer a personagem-boneco atuar, em dar organicidade a essa relação. Quanto maior for sua capacidade de fazer o boneco atuar, mais estará sintonizado com a linguagem do teatro de animação.

A pesquisadora francesa Hélène Bourdel faz interessante analogia entre a animação feita pelo

ator-bonequeiro e o trabalho do músico instrumentista:

*é possível dizer que a marionete é um instrumento, a animação uma técnica instrumental e o marionetista um instrumentista. Para isso deve dominar sua técnica, trabalhá-la. A relação que o marionetista estabelece com o objeto marionete é comparável à relação músico-instrumento: disciplina corporal adaptada às suas possibilidades e às exigências do instrumento; importância de uma dinâmica corporal, respiração, mobilidade dos dedos, são processos que ele precisa dominar em seus detalhes. Assim os termos "técnica" e "instrumento" não são redutores. Como na música, eles dão lugar à sensibilidade e à intuição criativa (BOURDEL, 1995, p. 140).*

A autora destaca a importância de o ator-bonequeiro dominar as técnicas, mas reforça, ainda, a necessidade de formação sistemática contínua, pela qual adquira disciplina corporal, treino com o "instrumento" com o qual vai se expressar e a apreensão de conhecimentos que envolvem a profissão.

Pode mudar o tipo de técnica de confecção, de manipulação e, é possível até dizer que, quem faz o espetáculo é o boneco, no entanto, isso só ocorre por causa da atuação do ator-bonequeiro.

### Princípios da linguagem

Para conseguir a interpretação adequada, o ator-bonequeiro trabalha com certas "normas" que, vistas em conjunto e de forma interligada, definem princípios da linguagem do teatro de animação. São princípios como:

A "economia de meios", princípio que trabalha com o mínimo de recursos para realizar

determinada ação. Implica em selecionar os gestos mais expressivos, o movimento preciso, limpo, sem titubeios e claramente definido. É como compreender que "menos vale mais", ou seja, não é a quantidade de gestos que garante a qualidade da ação.

"Foco" é a definição do centro das atenções de cada ação. A noção de foco pode ser exemplificada em momentos em que o boneco projeta seu olhar para o objeto ou personagem com que contracenava. Quando existem diversos bonecos em cena e apenas um está realizando alguma ação, todos dirigem seu olhar ao que age. Isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o espectador deve concentrar seu olhar.

"O olhar como indicador da ação", princípio que se realiza quando o boneco, antes do início de determinadas ações, olha para o ponto exato de deslocamento. A precisão do seu olhar é determinante e indica ao espectador o que deve ser observado. Isso exige um amplo e definido movimento da cabeça, para dar a clara sensação de que o boneco olha. É comum ouvir de atores-bonequeiros que "o boneco olha com a cabeça e não apenas com o olho."

A "triangulação" recurso que se realiza com o olhar e colabora para "dialogar" com o espectador, fazendo-o "entrar" na cena. Trata-se de um "truque" efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena, evidenciar a reação de uma personagem, destacar a presença de um objeto. O boneco interrompe a ação com o objeto (congela), dirige o seu olhar ao público, volta a olhar para o objeto e reinicia a ação. Uma das maneiras mais comuns de realizar a triangulação é quando existem dois bonecos dialogando em cena, aquele que fala e age, olha para o público e é observado pelo outro boneco que permanece imóvel. Ao terminar sua fala



ou ação, devolve o olhar para o outro boneco e os papéis se invertem. Ou seja, este age e fala olhando para o público enquanto é observado pela outra personagem. Faz-se o triângulo, a personagem que atua, o público e a segunda personagem. Isso também define o foco da cena e capta a atenção do espectador.

"Partitura de gestos e ações" é a escritura cênica, definindo detalhadamente a seqüência de movimentos, ações e gestos de cada personagem no espaço, em cada uma das cenas do espetáculo. A construção da partitura é criação do ator-animador em parceria com o diretor, obedecendo determinações das técnicas de animação, a matéria com a qual foram confeccionados os bonecos, as articulações da sua estrutura física, e a conduta da personagem.

"Subtexto" é uma criação emocional do ator pautada nas intenções de cada personagem, e que apóia a construção e apresentação da partitura de gestos e ações. Conforme Pavis, é "aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta na maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espetáculo a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo" (1999, p.368).

A manutenção do "eixo" do boneco consiste em respeitar a estrutura corporal, a coerência da postura da coluna vertebral do ser humano quando o boneco é uma personagem antropomorfa, ou obedecer a morfologia zoomórfica quando a personagem é de origem animal. Aproxima o boneco da forma "natural" da personagem que representa.

Manter a "relação frontal" é atuar de forma que o público não perca de vista a máscara do boneco. Quando o boneco realiza ações que

escondem totalmente seu rosto por tempo prolongado, é difícil manter o foco e atenção do espectador na cena. A personagem perde força e dá a impressão de que volta a ser o objeto ou a matéria da qual o boneco é confeccionado.

Minha experiência na direção de espetáculos confirma que quando o ator-bonequeiro conhece esses elementos, realiza melhor o seu trabalho.

### Finalizando

É possível perceber que o ator-bonequeiro é, antes de tudo, um intérprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral.

Esse profissional, aqui denominado "ator-bonequeiro," também chamado de "ator titeriteiro", "ator-animador", é sobretudo um artista capaz de elaborar uma linguagem própria, singular, que não é a do ator e também não é a de um simples manipulador de objetos. É um profissional que domina múltiplos conhecimentos para a realização do seu trabalho, que é permeado de especificidades próprias dessa expressão artística.

A mais evidente dessas características se situa justamente na interpretação, na representação mediada pelo objeto-boneco. O conhecimento necessário ao trabalho de ator ainda que seja indispensável para sua atuação, não é suficiente. Ser ator não significa, necessariamente, ser ator-bonequeiro. A animação do objeto, incumbência principal do ator-bonequeiro, exige o domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator. Ao mesmo tempo, é preciso salientar que se o ator-bonequeiro se confina nas especificidades desta linguagem, dissociando-se do

trabalho do ator, tem uma atuação incompleta e inadequada. Ou seja, o ator-bonequeiro não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator.

É possível considerar o teatro de bonecos como uma linguagem com regras próprias, que estão em permanente processo de transformação, podendo ser atualizadas, recriadas ou superadas. Os acontecimentos mais recentes nos distintos campos das artes revelam mudanças, evidenciando um movimento em direção à ampliação das formas de atuação, que se mesclam com outras linguagens artísticas, principalmente a do teatro de formas animadas.

### Referências Bibliográficas

- AMARAL, Ana Maria. *O Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: Com-Arte, 1994.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação da ECA/USP, São Paulo, 2001.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1987
- BOURDEL, Hélène. *L'Art du Marionnettiste: imagination et création*. Saint Denis: Université Paris III, 1995.
- CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ERULI, Brunella. Le dernier pas dépend du premier. In: PUCK. *La Marionnette et les Autres Arts*. N. 7. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1994.
- GERVAIS, André-Charles. *Gramática Elementar para Manipulação de Bonecos de Luva*. Paris: Bordas.

Trad. ÁlvaroApocalypse, 1947.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MANGANI, Adelaida. Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín. Buenos Aires: *Mimeografado*, 1998.

NICULESCU, Margareta. *L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la marionnette*. Charleville:Mézières: Institut International de la Marionnette, 1998.

OBRY, Olga. s/d. *O teatro na escola*. Rio de Janeiro: Agir.

OIDA, Yoshi. *Um ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLASSARD, Didier. *L'Acteur en Effigie*. Paris: L'Age d'Homme, 1992.

SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.