

# O USO DO BONECO EM CENA – UM MONÓLOGO, DOIS CORPOS E OUTRAS PERSPECTIVAS

Railin Gonçalves da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)<sup>1</sup>

## RESUMO

Neste trabalho, apresento a investigação sobre o processo de criação do monólogo *A mulher amordaçada*, que realizei em 2018, orientado por Cristiane Werlang, na conclusão da disciplina Atuação II, do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O monólogo é uma livre adaptação da obra *La boca amordazada* de Patricia Zangaro, e com direção, atuação e linguagem visual de minha autoria. Busco, a partir de lembranças e sensações do processo criativo e dos horizontes teóricos desenvolvidos posteriormente, relatar e analisar as características e desdobramentos do trabalho. O foco é entender e explicar o uso do boneco em cena como expansão do meu corpo e como personagem autônomo, relacionando abordagens visuais e emocionais da cena, enquanto atriz e personagem. Autores como Stanislavski e Tadeusz Kantor, e grupos como El Periférico de Objetos e Companhia Caixa do Elefante são importantes para esta pesquisa. Esta investigação pretende contribuir para pesquisas de artistas que criam/atuam/dirigem utilizando bonecos e outros objetos, como forma de expressar algo que não está dito no texto verbal. Também pretendo aprofundar as possibilidades de criação de um monólogo, enfrentando o desafio de estar sozinha em cena através da expansão da presença (e dos efeitos de presença) em diferentes corpos.

## PALAVRAS-CHAVE:

Boneco; Monólogo; Corpo; Processo de criação.

## ABSTRACT

In this paper, I present the investigation on the process of creating the monologue *The muzzled woman*, which I carried out in 2018, supervised by Cristiane Werlang at the conclusion of the course Actuation II, of the Bachelor's Degree in Theater Interpretation course, at the Federal University of Rio Grande do Sul. The monologue is a free adaptation of the work *La boca amordazada*, by Patricia Zangaro, and with my own direction, acting and visual language. I seek, from memories and sensations of the creative process and the

<sup>1</sup> Estudante de graduação em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Orientação do prof. dr. Henrique Saidel. Atriz e performer.

theoretical horizons developed, to report and analyze the characteristics and developments of the work. The focus is to understand and explain the use of the puppet of the scene as an expansion of my body and as an autonomous character, relating visual and emotional approaches to the scene, as an actress and character. Authors such as Stanislavski and Tadeusz Kantor, and groups such as El Periférico de Objetos and Company A Caixa do Elefante are important for this research. This investigation intends to contribute with researches made by artists who create / act / direct using puppets and other objects, as a way of expressing something that is not said in the verbal text. I also intend to deepen into the possibilities of creating a monologue, facing the challenge of being alone on stage through the expansion of presence (and presence effects) in different bodies.

**KEYWORDS:**

Puppet; Monologue; Body; Process of creation.

Antes de chegar em porque eu estou refletindo sobre o uso do boneco em cena, preciso percorrer sobre o porquê de um monólogo, dois corpos e outras perspectivas. Em 2018, meu primeiro ano na Universidade Federal do Rio Grande do Sul cursando Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, realizei a disciplina Atuação II, ministrada pela professora Cristiane Werlang, onde se tratava das concepções de contracenação do Stanislavski, o trabalho do ator sobre si mesmo. Ação dramática: conflito, ação interna, ação externa e subtexto. Portanto, o propósito dessa disciplina era também avaliar como se dava essas questões, na prática do processo criativo, realizando uma cena de até dez minutos que foi apresentada no final do semestre. O intuito era a contracenação, porém, fui pelo caminho inverso e selecionei um monólogo intitulado *La boca amordazada*, de Patricia Zangaro. Fiz uma livre adaptação, tornando a dramaturgia mais próxima da minha realidade e experiências, o enredo do monólogo se passa em um espaço e tempo perdido da vida da personagem principal, uma mulher que conta a história da sua vida e morte, sobre ter sido forçada a casar quando tinha apenas treze anos com um homem de cabelos grisalhos, e também sobre as mudanças da sua história quando se apaixonou por sua enteada, chamada Magnífica, que tinha os cabelos castanhos como o dela, com quem passou a viver um amor escondido. Ela perpassa sobre diversas violências que passou ao longo da sua pequena trajetória, a obrigação de ter filhos, o casamento forçado, o amor escondido e as consequências disso, que resultou na morte de ambas, sendo assassinadas em um apedrejamento em praça pública, na frente de seus filhos e todos da cidade.

Esse modo de execução é prevista em diversas religiões, como a cristã, forma de punição para diferentes pecados, como a homossexualidade e relações sexuais com a enteada. Nesse caso, o enredo, na minha interpretação naquele momento, passava a ser uma crítica à Igreja e suas maneiras de dominação dos corpos e seus direitos ao longo da história, essa dominação que oprime mulheres, LGBTQs e todos os oprimidos junto a exploração capitalista, que leva essas mesmas mulheres a estarem submetidas a casamentos sem consentimento, obrigadas pela família para ter uma forma de sustento e produção de excedentes.

Na dramaturgia original, a paixão se dá entre essa mulher e seu enteado que tinha uma idade próxima a dela, ele se chamava Magnífico, onde eu apenas alterei para Magnífica, que ainda é a enteada dessa mulher. É um enredo muito profundo e sensível, assim como muito doloroso e complexo, difícil entender onde se encontra essa mulher, se ela já está morta ou não, qual seu nome, idade atual e diretamente quem é ela, acredito que isso faz parte do contexto desse casamento forçado e sem consentimento, que a privou de construir a própria identidade.

Durante a construção desse monólogo, me enfrentei com a realidade de estar sozinha em cena, sendo o foco da disciplina a contracenação. Nunca havia utilizado bonecos em cena, nem mesmo feito um, mas em um certo momento dos ensaios e construção de personagem, me chamava muito a atenção a importância de Magnífica na dramaturgia, ela é a única personagem com nome, a história dela é fundamental para entender o tempo e espaço mesmo com todas as limitações propositais, portanto decidi que ela deveria estar contracenando comigo, assim testando a contracenação com boneco.

Fiz a Magnífica com duas meias calças, feltro e costura a mão, foi simples e sem cabeça, simplesmente por não saber fazer uma cabeça, enquanto tinha um efeito visual que me interessava, os momentos em que meu próprio rosto se tornava o dela e o corpo dessa menina já desfigurado após uma morte muito violenta e desumanizadora.



Captura de tela tirada do vídeo de um ensaio do monólogo.

No relatório de montagem que fiz em 2018, relatei sobre o processo de construção da Magnífica, a primeira boneca que fiz na vida, mas o mais interessante foi quando tive a Magnífica pronta, passei a criar minha movimentação com ela e sentir ela comigo, dormimos juntas, andamos juntas na rua, pensamos em conjunto, caímos inúmeras vezes daquela cadeira, dançamos e tivemos o nosso amor de queima rápida.

Ao trabalhar com bonecos, percebi que é fundamental o contato com ele ao longo do processo criativo: inserir a boneca no meu cotidiano e criar intimidade com ela foi o que fez ser possível esse processo de contracenação, pensar os seus movimentos, como aquele corpo não humano funcionava, qual a forma que ele agia nas diversas situações cotidianas e também na cena, na sala de ensaio, quando eu estava sentindo que não iria funcionar ou em todos os momentos que me senti insatisfeita com o que estávamos criando. Foi importante saber que eu não estava só. Outro fator importante para entender esse momento, é que eu era uma estudante de teatro sem nenhum contato com técnicas de uso de bonecos em cena, com Teatro de Animação, apenas observações que já havia feito no pouco que assisti ao longo da minha pequena trajetória com o teatro até aquele momento.

Quando comecei a experimentar ações e me relacionar mais profundamente com a Magnífica, já faltava muito pouco tempo para o dia de estreia, então tive que entrar em uma verdadeira imersão para conseguir tirar o melhor do desafio que coloquei: que a presença da Magnífica não fosse somente um boneco no palco, mas sim minha companheira de cena que

tinha sua autonomia e contava sua parte da história, uma parte que minha personagem não conseguiria dizer, além de toda a narrativa estética que carregava aquele boneco sem cabeça feito de meia-calça. Eram muitos desejos de como eu gostaria que fosse, assim como o desafio de fazer as pessoas entenderem ou chegarem a conclusões que eu via como chave, até mesmo a própria caracterização da Magnífica, para ficar explícito que ela era alguém que eu amava, aprofundar a relação com a boneca para mim, também passava por entender que ela era como uma expansão do meu corpo e um personagem autônomo. Fiz isso relacionando abordagens visuais e emocionais da cena, enquanto atriz e personagem, mas nada foi dado, demorei a entender como introduzir ela na cena e a ter esses questionamentos e reflexões sobre o uso do boneco em cena, passei a utilizar Stanislavski para pensar a contracenação, mas tendo consciência de que estávamos mortas, contando a história da nossa morte e era tudo muito distante do verossímil, nem mesmo eu queria isso, além do texto ser somente “a ponta do iceberg”.

Com o processo de criação de 2018, fui aprofundando questionamentos que me levam a essa pesquisa, agora em 2021: como é possível o boneco ou objeto contar a história que o texto não consegue dizer? O público percebe o boneco como uma expansão do corpo da personagem? É possível não estar sozinha em um monólogo? Ou é impossível estar sozinha em um monólogo? E quando é necessário mais sensibilidade que um texto dito? Como criar dando autonomia ao boneco ou objeto como um personagem a parte de ti? É possível?

Essas e tantas outras questões que virão ao longo desse processo de pesquisa, instigam o porquê fazer este artigo, onde eu pretendo com essa investigação contribuir para pesquisas de artistas que criam/atuam/dirigem utilizando bonecos e outros objetos, para expressar algo que não está dito no texto verbal e como seres autônomos. Também pretendo utilizar disso como um passo inicial para aprofundar as minhas investigações sobre as possibilidades de criação de um monólogo, enfrentando o desafio de estar sozinha em cena através da expansão da presença (e dos efeitos de presença) em diferentes corpos.

Partindo da definição que essa pesquisa é um processo em movimento inicial, não me proponho a dar respostas para todas essas perguntas, porém as tenho como disparadoras para seguir investigando essas possibilidades da criação cênica. Uma forma de aprofundar minhas inquietações e alimentar minhas motivações em pesquisar o uso do boneco em cena, foi realizar uma entrevista com a atriz e bonequeira Rita Spier, a mesma tem uma contribuição particular para essa pesquisa, pois ela é quem pessoalmente me ensinou como fazer a Magnífica de forma simples e efetiva, além de ser uma referência importante em Porto Alegre para quem pesquisa Teatro de Animação e bonecos.

Rita fez parte da equipe – como contrarregra, figurinista e construção de bonecos e silhuetas de sombra – do espetáculo *A Tecelã*, da Companhia Caixa do Elefante, onde vemos concretamente a disposição de atrizes humanas e atores bonecos em cena, trazendo essas possibilidades da atuação para além do corpo humano de uma forma apaixonante. Na montagem, Carolina Garcia interpreta a personagem Tecelã e contracena com um boneco manipulado por ela e pelas contrarregras. O espetáculo é mágico e conta com elementos como vídeos e ilusionismo, a sua narrativa não é encontrada na palavra e sim na dramaturgia contada a partir das imagens criadas em cena.

Na entrevista que realizei com Rita, especialmente para o desenvolvimento deste artigo, conversamos sobre a sua experiência com o Teatro de Animação, a construção de bonecos e o próprio espetáculo *A Tecelã*. Pensando nos questionamentos que norteiam esta pesquisa, questionei Rita sobre como ela vê as possibilidades do boneco ou objeto contar uma parte da história em que o texto não é capaz de dizer, ela respondeu:

O teatro de animação entra em um lugar que é difícil colocar em uma caixinha e definir, porque ele é muito visual, é muito o corpo falando, *A Tecelã* é um exemplo disso, foi um espetáculo que ganhou prêmio de dramaturgia sem ter uma palavra sendo dita, então o boneco entra em uma camada de sonho, uma camada onírica, um mundo não real e palpável como o nosso.

E complementa:

O boneco por si só, quando você olha, até mesmo sem manipulação, já cria na sua cabeça uma história e quando não tem o texto e a palavra, também exige mais treinamento para esse corpo falar. Tem muito a ver com a técnica que o boneco exige na manipulação, construção e confecção. Tem trabalhos super experimentais com bonecos que são válidos, mas tem camadas de técnicas meio enrijecidas para parâmetros de teatro contemporâneo de desconstrução de uma cultura rígida do teatro, mas a técnica de teatro de bonecos acaba ajudando, com princípios básicos como foco, eixo do boneco, deslocamento, caminhar. Isso só vai ser possível atingir, se eu conheço o meu corpo humano, aqui estou falando de boneco próximo ao corpo humano, pois boneco pode ser apenas partes de um corpo humano.

O corpo da atriz/ator/performer é indispensável mesmo que somente o boneco apareça: os movimentos, as ações, a história e diretamente a vida do boneco depende da manipulação, a dramaturgia existente no corpo e nos gestos é indispensável em qualquer forma de teatro, porém nesse caso em particular, onde a atriz deixa de ser o centro e passa a dividir o seu corpo, energia e sentidos. Todo o processo criativo precisa passar por essa intimidade, então vejo na fala de Rita a importância desse casamento entre a técnica e intimidade para que não seja somente experimental, mas também que tenha vida, assim chegamos no próximo questionamento: Durante o processo de criação de um boneco, quando você está pensando como ele deve ser, como interfere a dramaturgia nesse processo?

Acho que quando tu constrói o que tu tá trazendo para a cena, tem uma vida muito potente ali. Quando sai de porto alegre, comecei a fazer trabalhos em que eu era contratada para fazer bonecos, então foi uma chave que eu tive que virar que era construir um boneco para entregar para alguém, um boneco que eu não vou estar na cena manipulando, porque quando tu manipula e constrói, tu já constrói pensando na cena, tu sabe a cena, tu tá ali dentro, conhece que se a mão do boneco for um pouco mais “pra cá” não vai dar certo, mas se ajustar pode dar certo para cena tal, então construir só para construir o boneco, é válido, mas é preciso estar muito imersa no processo para entender a dinâmica daquilo para além da estética, pois tem a funcionalidade do material que está sendo feito.

### Qual a dramaturgia do boneco?

É possível atingir outra dramaturgia quando esse boneco tá na cena, mesmo que eu tenha sido contratada para fazer um boneco que eu não vou manipular, lá na cena ele vai atingir uma dramaturgia a partir do olhar da direção e manipulação. A dramaturgia acaba se construindo, o boneco consegue atingir uma dramaturgia a partir do olhar de quem está vendo.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, sempre senti que me faltavam informações sobre o que pensava aquele que faz a construção do boneco, relacionado à construção da cena, como a dramaturgia do espetáculo se encontra com a dramaturgia do boneco; sabendo que uma das minhas principais provocações é enxergar o boneco como expansão do ator e como um ser autônomo que têm suas próprias contribuições para a narrativa, partindo de que o Teatro de Animação lida com o fantasioso e a subjetividade onírica. Quando são inseridos bonecos, isso não passa de forma alguma despercebido pelo espectador, isso lhe dá elementos que nenhum texto seria capaz de expressar e nenhum corpo humano seria capaz de ter. São nos limites entre o humano e o não humano que mora a magia do imprevisível aos olhos.

Até aqui, sabemos da importância da técnica em união com a intimidade, porém o Teatro de Animação ainda está, de certa forma, na margem dos conhecimentos do teatro dentro da graduação, partindo de um recorte pessoal, percebo que essas noções e princípios utilizados no uso de bonecos em cena são ausentes ao longo do meu percurso na academia até o momento atual, o que afeta o próprio interesse dos estudantes com práticas teatrais do gênero. Agora, como podemos nós, atadores, acessar essa intimidade? O que acontece quando o boneco está pronto?

Agora é viver colada nesse boneco, porque para criar intimidade com ele e ele ser para além de um acessório que se veste, um encontro precisa acontecer, um compromisso com esse ser que está ali. É uma responsabilidade muito grande quando tu vai dar vida pra um outro ser, seja um objeto, boneco, seja lá o que for, então a tua intimidade com aquilo que tu tá pegando para manipular e dar vida, precisa ser grande e ela só vai acontecer no dia a dia, tem que estar explorando e investigando, passando inclusive por momentos de crise junto aquele boneco.

Relatei antes como esse processo funcionou comigo: espontaneamente, eu via necessidade de passar diversos momentos do meu dia a dia com a boneca, e em diversos momentos me senti fazendo algo falso ou forçado antes de entender esse processo de tempo e intimidade necessário para fazer a contracenação acontecer. Mas ainda assim, hoje, olhando e analisando o vídeo de ensaio, que é o único registro que tenho da cena, vejo que a falta de técnica deixou em diversos momentos a nossa contracenação frágil, também sendo um sintoma disso o pouco que utilizei ela em cena.

Seguindo as referências que utilizo como horizontes teóricos, encontrei o grupo El Periférico de Objetos, que é um núcleo teatral argentino fundado em Buenos Aires, em 1989, por Daniel Veronese, Ana Alvarado e Emilio García Wehbi. O próprio nome já entrega a relação com objetos, em um verbete publicado na Enciclopédia Latino-Americana, a crítica e pesquisadora teatral Vivian Martínez Tabares, descreve:

O coletivo experimenta todos os territórios possíveis do teatro de objetos, desde a tensão da noção de manipulação e seus múltiplos sentidos, até lugares pouco ou não percorridos. Explora a relação variável entre o corpo vivo do manipulador e do objeto animado. Trabalha um sentido da beleza ligado a Tadeusz Kantor, Edward Craig, às paródias ácidas de obras de títeres dadaístas de Mehring e Grosz, ou a Alfred Jarry. Tematiza o poder, o macabro e a obscenidade, em todos os âmbitos do humano. (TABARES, 2015)

Parte do que mais me interessa no coletivo, são as experimentações das diversas possibilidades dos objetos sem subestimá-los, a forma que utilizam bonecos no teatro adulto, também a contracenação entre ator e objeto, onde existe uma variação da presença dos atores como encenadores que dividem o mesmo espaço de cena que os bonecos e objetos. Mesmo não tendo a mesma importância na cena, não existe a obrigação de que o ator que está manipulando o objeto ou boneco, esteja escondido. Quebrar o limite do objeto como “item da cenografia”, apenas da linguagem visual do teatro, mas também usar como algo que tem voz na cena, objetos e bonecos que dizem aquilo que o texto não consegue dizer, pois, faz parte do subjetivo do encenador e o sensível da criação artística, de buscar dar sentido de outras maneiras às ações, texto, personagens e todos os elementos presentes em cena. Me inspirou muito a citação de Veronese, membro de El Periférico de Objetos: “Só encontrei a forma de exprimir o que me interessava quando cheguei aos fantoches. Havia o mundo expressivo onde ele podia dizer coisas que transcendem o papel” (VERONESE *apud* MACÓN, 1997, p. 48).

Eu busquei, na Magnífica, essa expressividade onde ela podia dizer coisas que transcendem o papel, como o fator de falta de tempo e espaço na cena, a falta de informações

sobre a personalidade dessas personagens, mas também em outros signos. O único objeto que utilizei em cena era uma cadeira, que representava a cruz onde elas foram mortas, além disso, somente o espaço vazio.



Captura de tela tirada do vídeo de um ensaio do monólogo.

Stanislavski é uma referência teórica importante para essa pesquisa por toda a contribuição durante o processo criativo, onde usei seu método de construção do personagem desenvolvido em *A Construção da Personagem* (STANISLAVSKI, 1970). Sua teoria ajudou a pensar a contracenação com a Magnífica, o que não vejo que tenha conseguido com muito êxito, pois em muitos momentos da cena ela não é presente, mesmo que esteja lá a todo momento, só em alguns momentos pontuais antes da morte ela é utilizada, nós dançamos e conversamos, mas todo o silêncio da morte muito presente na angustiante troca entre elas.

Mesmo que um tanto divergente com Stanislavski, não teria como não trazer Tadeusz Kantor para a reflexão sobre o uso do boneco em cena, sua visão sobre o ator permanecer ele mesmo com suas bagagens para chegar ao ponto da encenação e a riqueza do teatro de Kantor onde atores e bonecos, quase em tamanho real, atuam lado a lado, não havendo hierarquia entre eles. Seu teatro não gira em torno das ações humanas. Para Hans-Thies Lehmann, poder-se-ia dizer, o “diálogo verbal do drama é substituído por um diálogo entre homens e objetos” (AMARANTE, 2015).

Diversas discussões nos encontros da pesquisa que realizo culminaram neste artigo, intitulada, *BRINQUEDOS, DUPLOS E OUTROS CORPOS PERFORMÁTICOS: estética, erótica, política*, orientada por Henrique Saidel, também orientador desta pesquisa em processo intitulada *O uso do boneco em cena — um monólogo, dois corpos e outras*

*perspectivas*. Foi em discussões nas reuniões que fui instigada a recuperar esse processo de criação utilizando bonecos. Na pesquisa, parti do elemento dos brinquedos, relacionando com objetos e com as coisas feitas para outro fim, no caso de brinquedos para crianças sendo utilizadas por adultos, nesse caso, a utilização de bonecos no teatro, não se limitando ao teatro infantil, nem mesmo a tradicional manipulação às escondidas, sem contracenação direta com a atriz/ator/performer. Assim, ligando com a questão dos corpos performáticos, pensando sobre a ação e os diversos lugares de experimentação que ela pode levar, seja na busca por expandir a dramaturgia para além do próprio corpo e texto, seja por pensar as movimentações da cena de um monólogo para além do que você pode controlar, seja por não se contentar com estar sozinha em cena. Dessa forma, busco contribuir com aqueles que querem descobrir as possibilidades dentro de um monólogo e dentro de um boneco, sem nunca subestimar até onde o teatro pode ir.

## **REFERÊNCIAS CITADAS**

AMARANTE, Dirce. *Algumas ideias de Tadeusz Kantor*. In: Teatrojornal, 14/07/2015.

CAIXA DO ELEFANTE TEATRO DE BONECOS. Disponível em: <<http://caixadoelefante.com.br/>>. Acesso em: 15/08/2021.

CORNAGO, Óscar. *Os espaços incertos: entre o actor e a boneca*. AVAE, 2006.

EL PERIFÉRICO DE OBJETOS. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jae1Y7JuXyg&t=1103s>>. Acesso em: 15/08/2021.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TABARES, Vivian. *Periférico de Objetos*. São Paulo: Boitempo, 2015.