

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
GUILHERME FREITAS DE OLIVEIRA

Em cena: o ator e o objeto

Florianópolis

2013

GUILHERME FREITAS DE OLIVEIRA

Em cena: o ator e o objeto

Monografia submetida ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para o grau de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima de Souza Moretti.

Florianópolis

2013

GUILHERME FREITAS DE OLIVEIRA

Em cena: o ator e o objeto

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de bacharel e aprovada em sua forma final pelo curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 09 de dezembro de 2013

Prof.Dra. Elisana de Carli
Coordenadora do Curso de Artes Cênicas

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Maria de Fátima de Souza Moretti
Orientadora

Prof. Dra. Elisana de Carli

Prof. Me. Roberto Douglas Queiroz Gorgati

Dedico este trabalho a minha afilhada Rafa, seja bem-vinda!

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar ao universo, ao grande Espírito e a Mãe Terra.

Agradeço a minha orientadora Sassá por todo apoio nestes longos dias de trabalho e por aceitar orientar esta pesquisa.

A minha família, irmãos que sempre me apoiaram para a concretização de meus sonhos.

A família Guarani pela oportunidade de compartilhar seus conhecimentos de amor e por mostrar este caminho.

Aos meus colegas de sala, amigos que conquistei nestes anos em especial ao meu irmão João Gabriel David que coloria sempre meus dias com seu sorriso.

Aos grupos de teatro Cia. Tábola Rasa, Teatro Hugo e Inês, Morpheus Teatro pelas entrevistas cedidas enriquecendo esta pesquisa.

E um agradecimento especial ao meu amor Tainá que esteve junto comigo do início ao fim deste trabalho. Meu amor por você não cabe nessas páginas.

A todos que de alguma forma canalizaram energias para realização deste trabalho.

Aguydjevete! (Saudação do povo Guarani)

Gratidão!

*Fluindo como a água, forte como o vento, firme
como a terra... dançando como o fogo, faço livre o
pensamento.*

Resumo:

O presente trabalho tem o objetivo de reconhecer o caminho do ator/manipulador, seu treinamento e suas experiências. Através deste percurso identificar o processo de como a manipulação do objeto que é inanimado torna-se ao mesmo tempo animado, vivo e poético. Para atingir tal objetivo serão estudados exercícios práticos, procurando encontrar um teatro em que o ator e o objeto tenham igual peso no jogo dramático.

Palavras-chave: Objeto, ator/manipulador, animação.

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo reconocer la forma en que el actor / manipulador, su formación y experiencia. A través de esta vía para identificar el proceso de cómo la manipulación del objeto es inanimada se convierte simultáneamente excitado, vivo y poética. Para lograr este objetivo se estudian ejercicios prácticos, tratando de encontrar un teatro donde el actor y el objeto tienen el mismo peso en el juego dramático.

Palabras clave: Objeto, actor / manipulador, animación

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I.TEATRO DE ANIMAÇÃO.....	12
II.O TREINAMENTO DO ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO	20
III.O ATOR E O OBJETO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO - A MAGIA E AS INÚMERAS POSSIBILIDADES	38
III.1 El Avaro- Cia Tabola Rassa	38
III.2 Cuentos pequenos - Teatro Hugo e Inês.....	41
III.3 O principio do Espanto - Morpheus Teatro	44
CONCLUSÃO.....	50
BIBLIOGRAFIA	52

INTRODUÇÃO

Teatro de animação! Esta forma de fazer teatro logo chamou a minha atenção. Quando vi pela primeira vez em 2009 um ser inanimado ganhar vida, observei uma forma de expressão cênica que ainda não conhecia, o espetáculo era “*O principio do espanto*”, do grupo *Morpheus Teatro* de São Paulo. O ator/manipulador, João da Silva Araújo, relacionava-se de uma maneira encantadora com o boneco e objetos, uma pequena vassoura, uma caixinha de musica, um lenço e um espelho que até então na minha visão não tinham vida, eram inanimados. O estudo de movimentos, a simplicidade e envolvimento entre os dois, ator e objeto, criam uma magia poética, um mundo de possibilidades. Desde então me interessei pela multiplicidade de propostas que esta linguagem oferece. No ano de 2010 quando ingressei na Universidade Federal de Santa Catarina para cursar Artes Cênicas, conheci o FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação, trabalhei na equipe de apoio, e pude vivenciar de perto como trabalham vários grupos, fiz amigos e ali começou uma paixão, uma vontade de iniciar esta pesquisa. Percebi neste contato com o festival a forma com que os atores se relacionavam com os seus bonecos e objetos, existia um equilíbrio, uma relação de respeito.

Iniciei esta pesquisa com o intuito de verificar como se estabelece a relação existente entre ator e objeto em cena. Na historia da humanidade e do teatro as máscaras, bonecos e objetos estiveram presentes. Com o passar do tempo e as mudanças da humanidade e do teatro estas referidas linguagens sofreram transformações - do caráter religioso ao profano. Nos dias de hoje fazem parte do teatro de animação.

Através de um apanhado histórico, no primeiro capítulo deste projeto procuro demonstrar a trajetória das civilizações antigas até os dias de hoje, do Oriente ao Ocidente, descobrindo como se formou este gênero teatral. As dificuldades e transformações que esta arte vivenciou, desta forma introduzindo ao leitor o que é teatro de animação, suas características e estilos de expressão, sua linguagem e nomenclaturas. Para isso uso conceitos de Henryk Jurkowski, Ana Maria Amaral, Izabel Brochado e Margot Berthold.

No segundo capítulo, para entender como o ator manifesta a magia desse teatro, que é dar vida ao inanimado e como se estabelece a relação entre ator e objeto, procuro desenvolver uma trajetória de seu treinamento. As praticas de exercícios que são necessárias para chegar-

se a esse objetivo. Uso para isso os treinamentos desenvolvidos por Jacques Lecoq, Ana Maria Amaral e Felisberto Sabino da Costa.

No terceiro capítulo, faço uma análise a partir de entrevistas feitas com as respectivas companhias: Cia. Tábola Rasa, grupo espanhol, Morpheus Teatro de São Paulo e Teatro Hugo e Inês, do Chile. Descobrimo como foi o processo de cada grupo, bem como seu treinamento para criação dos espetáculos, comparando as técnicas utilizadas por Lecoq e Amaral, juntamente com as inspirações vindas do livro *As possibilidades do novo no teatro de animação*, de Henrique Sitchin, ator e diretor teatral da *Cia. Truks - Teatro de Bonecos*, onde relata experiências realizadas no *Centro de estudos e Práticas do Teatro de Animação* projeto contemplado pelo programa municipal do fomento ao teatro para cidade de São Paulo. Analisando as diferentes formas e possíveis dramaturgias para compor a cena, através do inanimado.

[...] Um teatro de possibilidades infinitas, na medida em que ele nos oferece, como matéria prima da proposta cênica, não somente o corpo do ator, mas... O MUNDO E TODAS AS SUAS COISAS E INFINIDADE DE FORMAS, como protagonistas ou coadjuvantes de uma trama teatral!(SITCHIN, 2009, p.10, 11)

As alternativas são inúmeras, veremos que no teatro de animação todas as propostas podem vir a ser uma cena. Verifico nestes capítulos, para estabelecer a relação do ator com o objeto em cena, um caminho para o treinamento no teatro de animação.

I. TEATRO DE ANIMAÇÃO

O Teatro de Animação é um gênero de teatro que deve ser trabalhado com regras, efeitos, técnicas e recursos de animação distintos em cada uma das formas de expressão desta arte. Isso explica as diferentes expressões: Teatro de Bonecos, Teatro de Máscaras, Teatro de Sombras, Teatro de Objetos ou Teatro de Animação.

Existem diversas versões sobre a origem do teatro de animação, ficando assim complicado encontrar exatamente onde e quando tudo começou. São várias as linguagens desta arte e cada uma teve o seu próprio início, em um determinado lugar e época. Possui grande relação com o teatro de atores, esteve a princípio ligado a rituais sagrados através das sombras, máscaras, bonecos e objetos, que tinham a função de representar divindades:

A representação icônica do homem, e o uso de objetos simbólicos, fizeram sempre parte de rituais sagrados. Rituais esses que, com o tempo, se dessacralizaram e foram se transformando em espetáculos mais ligados à música e à dança, acompanhados por recitativos. Máscaras e bonecos eram elementos fundamentais dessas manifestações. (AMARAL, 1997, p.26).

Desde os primórdios a humanidade conserva algum tipo de contato com representações simbólicas de animais, deuses e o próprio homem. No período da idade média com o surgimento do gênero literário, o homem passa a ser o foco central e a máscara aparece nas manifestações de teatro popular perdendo sua finalidade ritualística. Ela deixa de ser instrumento de adoração para ser apenas objeto de cena ou adorno.

O uso da máscara em rituais tinha como finalidade o papel de representar entidades sobrenaturais, seres divinos, animais, fenômenos naturais. Assim transformando quem as utilizava em forças energéticas. Segundo Ana Maria Amaral (2004, p.41) esta transformação acontece imediatamente e com ela a pessoa passa de sua condição para outra, acontecendo então a magia entre duas realidades opostas quando conectadas: o material e o não-material. Possui em si o mistério e o sentido de mutação, pois nos rituais se encarna espíritos, concentra e transfere energia, mostra algo a mais, além de sua forma física e material, ligando uma realidade à outra sendo assim um instrumento sagrado.

Com o passar dos tempos os ritos foram sendo alterados, adquirindo um caráter mais espetacular, mas mesmo com as mudanças a máscara continuou representando forças. No oriente é até hoje parte importante de suas manifestações, como exemplo podemos citar o teatro de *bali*¹ da Indonésia. No ocidente os gregos precursores do teatro ocidental passam a utilizá-la nas festas dionisíacas, em homenagem a Dionísio divindade que representa fertilidade e o vinho. Recorrem ao seu uso nas grandes tragédias e também nas comédias. O início do século XX segundo Amaral foi influenciado pela arte africana, e pelo teatro japonês, sendo assimilada por artistas europeus de diversos gêneros, abrindo caminho para novas possibilidades. No ambiente teatral foi se transformando em objeto de pesquisa para o corpo do ator, atraindo alguns estudiosos, como por exemplo, Jacques Lecoq que utilizava a máscara para trabalhar o corpo do ator, assim como Jacques Copeau que desenvolveu um trabalho desencadeando um processo pedagógico do treinamento do ator no teatro. Artistas como Vsévolod Emilevich Meyerhold utilizam a máscara em experimentos com a finalidade de exercitar movimentos do corpo no espaço. Jacques Lecoq estudou o corpo como instrumento de expressão máxima, utilizou a máscara como base de uma pedagogia para o ator.

A máscara transitando por diversos segmentos da história vem acompanhando o homem em seu desenvolvimento, na comunicação com forças da natureza, servindo de suporte para a representação de divindades é um objeto de transformação da conexão entre o visível e não visível, real e imagético.

Os bonecos, também aparecem na trajetória do homem e das civilizações, considerados como uma espécie de máscara, também adorados como símbolos sagrados em cerimônias religiosas representavam divindades, porém os bonecos, por outro lado, estão separados do corpo criando aí um distanciamento. Pretendendo expressar o homem, esteve presente desde os primórdios da humanidade. No oriente, principalmente na China, Japão, Índia e Indonésia, era reverenciado sendo considerado assim sagrado, uma representação divina.

A arte dos espetáculos de bonecos perpassa como um fio vermelho todo o teatro do Extremo Oriente. A marionete manipulada por fios ou arames; o títere

¹ Teatro de bali, consiste, em máscaras e lindas indumentárias em conjunto com danças de um ritmo hipnótico, as máscaras representavam os tipos sócias, como por exemplo o palhaço, o sacerdote o rei, etc. teatro este que provoca notável impacto em Antonin Artaud, por possuir um caráter ritualístico.

wayang javanês, suntuosamente vestido; o boneco rústico, esculpido à mão da ilha de Awaji.(BERTHOLD, 2006, p. 87)

Podemos destacar o teatro milenar de bonecos *bunraku*, que segundo Margot Berthold no livro *História Mundial do Teatro*, antes tinha o nome de *ningyo joruri*, criado pelos artistas itinerantes, Hikita Awaji-no-jo e Menukiya Chozaburo, que um dia fizeram um espetáculo onde Hikita manipulava os bonecos e Menukiya contava a história, fizeram sucesso e foram financiados por mercadores do centro de Osaka. O *ningyo joruri* consistia em três titereiros vestidos de preto que manipulavam o boneco, um narrador e músicos. Por possuir algumas dificuldades de manter tantos artistas trabalhando juntos e com o surgimento do teatro *Kabuki* esta arte do teatro de *joruri*, decaiu. Vindo a surgir novamente em 1871 com Uemura Bunrakuken, um titereiro da ilha de Awaji, fundando o teatro *bunraku* de Osaka ali revive a história do *ningyo joruri*. Está viva até hoje esta arte milenar do teatro de marionetes japonês de Osaka, tem a característica de representar os dramas humanos.

Imagem 01 - Sonezaki shinju (Os Amantes Suicidas de Sonezaki)

Uma cena dessa famosa peça de Monzaemon Chikamatsu

(foto cedida pelo Teatro Nacional/Bunrakuza)



Fonte: <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/bunraku.html>

Dos rituais sagrados para o teatro os bonecos tiveram um longo caminho, “a serviço dos charlatões e dos contadores de histórias, o boneco suscitou formas diversas indo do circo ao espetáculo de variedades e da ópera aos balés.” (JURKOWSKY,2000p.03). Acompanhando sua evolução vemos principalmente o aparecimento do dialogo nos espetáculos de teatro popular de bonecos, tendo semelhanças com atores cômicos gregos e romanos do teatro popular. Com a ascensão da religião na Idade Media e o surgimento do drama religioso, tanto artistas do teatro quanto das artes plásticas passam a usar da religião como tema de suas criações:

Artistas famosos se dedicavam a esculpir imagens. Essas imagens, a principio aparentemente dramáticas, passaram a sugerir, depois, ações dramáticas. Eram construídas com articulações detalhadas nas juntas, podendo formar quadros vivos muito expressivos com figuras ajoelhadas, mãos em prece, braços estendidos etc. Com o tempo foram ganhando movimentos, isto é, passaram a ser animadas, quer por um sistema de fios, quer por varetas.(AMARAL, 1996, p.104)

Encontramos então as marionetes², forma mais próxima da representação humana, possui uma estrutura com articulações e movimentações quase perfeitas. Manipulada através de fios, tem em si todas as possibilidades de movimentos harmoniosos e bem articulados. Aparecem nas manifestações teatrais populares.

Surge na Idade Media mais precisamente na Inglaterra, os dramas religiosos e os dramas seculares, coincidindo com o fechamento de todos os teatros pela repressão puritana, exceção aos espetáculos de bonecos, os quais eram considerados inofensivos. Passando a ser então o teatro de bonecos o único entretenimento do povo após as praticas religiosas, os bonecos adquirem uma grande popularidade. Da mesma maneira que obtiveram sucesso, também ganharam a desconfiança, em relação a sua inocência, isto é se não eram tão impuros quanto os atores.

Com o crescimento do cristianismo, a queda dos impérios grego e romano, o teatro criou uma constante preocupação com a moral e a religião. Segundo Amaral esse não foi o

² Segundo Ana Maria Amaral, o termo marionete é criado por volta do século XVI. Um tipo de madeira para esculpir imagens, recebeu o nome em francês de *Maries*, nome este ligado à Virgem Maria, possuindo variações como, *mariola, mariotte, marotte, marion ou marionette*, todos essas variações dadas as pequenas imagens esculpidas de Virgem Maria.(AMARAL, 1997)

principal alicerce que sustentou o teatro medieval, durante tanto tempo, mas sim o povo participando ativamente dos dramas, incluindo tradições seculares, e a vida cotidiana do homem comum. Encaminhando esse teatro para a *commedia dell'arte*.

O teatro de bonecos desenvolvido a partir da *commedia dell'arte* tem todas as características de um teatro popular. E, como em toda manifestação de teatro popular, possui uma série de personagens que representam os variados tipos de família humana. Interessante notar aqui alguns desses tipos que sempre existiram desde os mimos gregos, às farsas atelanas ou à *commedia dell'arte*. (AMARAL, 1996: 109)

O teatro de bonecos do Oriente ligado ao divino possui características místicas. Já o teatro de bonecos do Ocidente, mesmo ligado ao divino aborda as questões do homem na terra, suas situações sociais e vivências cotidianas de uma forma não-real, fantasiosa ou grotesca, isso quando pretende representar da maneira mais próxima a figura do homem, dessa forma pode também se tornar cômico.

Com sua fama pelo Nordeste do Brasil o teatro de Mamulengos tomou cena no teatro de bonecos. Este teatro popular brasileiro, aborda temas como a sexualidade, relação entre homem e mulher, temas sociais, de forma política e cômica. Os Mamulengos são bonecos feitos de forma rústica com a madeira mulungu, possuem fortes expressividades. Existem diversas fontes sobre a origem desta linguagem no Brasil. Alguns relatam sobre ela descender da Comédia Dell'Arte (Pulcinella, Punch, Karagöz, entre outros), porém outros estudiosos, a exemplo Izabela Brochado, introduz a origem desta arte pela influencia africana.

Considerando as hipóteses levantadas por bonequeiros nordestinos, a fonte primeira do Mamulengo encontra-se com os escravos africanos que foram trazidos para o Brasil entre os séculosXVI e XIX. O mamulengueiro pernambucano Januário de Oliveira (Ginu), falecido em 1975, diz que o mamulengo teria surgido em uma fazenda no interior de Pernambuco, como represália de um escravo (Tião) ao seu patrão, um rude fazendeiro possuidor de muitos escravos. Outra hipótese é do bonequeiro Manuel Francisco da Silva, que diz que o teatro de bonecos teria nascido em uma fazenda no interior da Bahia, criado por uma negra escrava que construiu “uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente”. A escrava, além de pedir autorização ao seu senhor para apresentar a brincadeira, chamou-a de Capitão João Redondo, em homenagem a ele. (BROCHADO, 2006, p. 144)

Os bonecos na África eram e ainda são usados em diferentes lugares de diversas maneiras, de cerimônias religiosas ao entretenimento. Na Nigéria, por exemplo, eles são vistos como originários do mundo subterrâneo, da terra dos mortos e da terra das feiticeiras. No Congo, diz-se que uma mulher originária da floresta ofereceu os bonecos criados por ela ao seu chefe. Em Mali, um pescador sequestrado pelos espíritos da floresta aprendeu com eles a arte dos bonecos. (BROCHADO, 2006, p. 146) Por esse motivo acredito ser mais fiel sua hipótese sobre sua origem na África.

No final do século XIX, os espetáculos de bonecos vão perdendo a preocupação literária e artística e passa a buscar soluções mais técnicas, os mecanismos se tornam mais importantes que a arte em si. No século XX renasce em toda a Europa, com técnicas mais elaboradas. Os novos materiais que surgiam da indústria foram introduzidos nos antigos processos de confecção.

Dois grandes solistas destacam-se Sergei Obraztsov e Yvez Joly. Obraztsov artista que dedicou sua vida toda aos bonecos, iniciou no teatro com Stanislavsky, trabalhou também no cinema, era pintor e escritor. Segundo ele na Rússia as crianças tomam o contato com o mundo das artes através do teatro de bonecos, sendo importante para sua formação. Para Amaral seu talento era tanto que conseguia dar vida a uma bola de pingue-pongue apenas ao movê-la. Graças a sua dedicação, a Rússia se torna mais tarde um dos países referencia na arte dos bonecos. Na França, Yvez Joly, poeta e pintor, forma um grupo que se dissolve com a guerra, onde foi prisioneiro e na prisão distraía seus companheiros com “marionetes criadas com material encontrado nas enfermarias.” (AMARAL, 1996: 127).

No teatro de bonecos, Joly foi o primeiro a romper o tabu da fidelidade icônica utilizando objetos. A intervenção do artista confere ao objeto – um guarda-chuva, por exemplo – uma nova mobilidade encarregada de significar um acontecimento humano. O valor icônico do objeto desaparece diante da ação poética. (JURKOWSKI, 2000, p. 28).

Joly começa trabalhando com bonecos clássicos, mas logo passa a utilizar objetos, figuras de papelão, suas próprias mãos, etc. E revoluciona a forma de ver o Teatro de Bonecos. Assim incentivando outros artistas, a refletir sobre esta arte, entrando no campo das metáforas.

Foi Katy Deville, em dois de março de 1980, fundadora do Théâtre de Cuisine quem mencionou pela primeira vez o termo Teatro de Objetos. Artistas da época de Deville

questionavam a sua arte acreditando não ser nem teatro de atores nem bonecos. Artistas como Marcel Duchamp antes da denominação desta linguagem, nas artes plásticas, resignificavam o objeto, a exemplo da obra clássica onde ao colocar um mictório exposto em uma galeria de arte o torna obra de arte. Os famosos *ready-mades*³.

Novos significados podem ser dados aos objetos, sem transformar a sua natureza, por meio de associações que se podem dar pela forma, pelo movimento, pela cor, pela textura, pela função do objeto, etc. Todas estas associações de ideias constituem figuras de linguagem e as mais utilizadas são a metáfora, quando se emprega um termo com significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado, e a metonímia, quando uma palavra é usada para designar alguma coisa com a qual mantém uma relação de proximidade ou posse. (Vargas, 2010, p.34)

Os objetos começam a ganhar espaço no Teatro de Animação, em cena cria reações novas no público, tem outro aspecto, fascinando ao ser observado. O objeto que se transforma em outra coisa, gera signos e é carregado de simbologia, fora de cena volta a seu estado funcional, assim o objeto no teatro de animação desperta o imaginário. Sua essência é a imagem e o movimento.

Em cena estes objetos de formas variadas, expressam ideias abstratas, metáforas, já os bonecos representam a vida, seres humanos, animais e vegetais. E as máscaras aludem aos arquétipos, tipos e conceitos.

Tal perspectiva aponta para uma diferenciação do fazer teatral, novas e infinitas possibilidades, tudo que existe no mundo pode vir a ser uma proposta cênica interessante e inovadora:

O teatro de animação mostra o avesso, o inverso das coisas. [...] Mas, não se deve fazer de objetos, formas ou bonecos, simples réplicas do homem, mas, sim, expressar com eles, a não realidade, o não-ser-sendo. Não realidade ou não-ser-sendo é ir além da realidade. (AMARAL, 2005, p. 23)

³ *read-mades*, criado pelo Artista plástico francês, Marcel Duchamp, em 1912. Seriam objetos fabricados pela indústria tirados de seu contexto original, expostos como arte.

Transmitir poesia através da não realidade, mostrar outro ponto de vista de como enxergar o mundo e contar suas histórias, e ao mesmo tempo ser real, esse é o papel do teatro de animação. Tirar o ator de carne e osso do centro das atenções e por em cena o objeto a matéria o boneco, a forma a ser animada.

Identificamos diversas possibilidades no Teatro de Animação de que qualquer objeto possa ganhar vida e tudo possa vir a ser. Desta forma exercitamos a criatividade e essa busca pelo o que é novo, sempre procurando aliar a arte e o divertimento, descobrindo formas de expressar através de tudo o que existe, criando poesia.

ILO TREINAMENTO DO ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Para se atingir um resultado satisfatório, chegar ao objetivo é necessário antes de tudo treino e dedicação. Como fazer então? Por onde começar?

Em seu treinamento o ator precisa preparar seu corpo, descobri-lo, investigá-lo. Começa aí uma viagem interna, onde o ator, conhecendo seu corpo, serve de instrumento de comunicação de outras forças que não as suas, dando espaço para que se manifeste através dele, essa outra forma de vida, outro ser, ocorre uma transformação no ator. Experimenta uma espécie de transição, de sair de si, mantendo a mente aberta e em estado de alerta, de prontidão, o ator deve estar conectado consigo para que essa transformação ocorra. Partindo de uma comunicação entre corpo e mente, interagindo consigo mesmo, o ator descobre caminhos através de exercícios para chegar a este estado. Em uma segunda parte do processo de treinamento, o ator depois de estabelecer a comunicação com todo seu corpo, essa interação individual, passa a interagir com o outro, com o espaço etc. Começando então uma criação de personagens, relação entre um e outro, uma comunicação que começa pelo olhar somente. Este personagem criado começa a ganhar vida, jeito de andar, de respirar, enfim suas maneiras de se relacionar. Após passar por esse processo de descoberta do próprio corpo e o corpo do outro o ator começa a se relacionar com outros objetos. Primeiramente com a máscara, que é muito importante na formação do ator, algo próximo a seu corpo velando seu rosto, despertando cada vez mais o corpo, ampliando seus movimentos, depois passa a interagir com bonecos e objetos diversos, mais distantes do corpo. Para interagir com esses materiais, bonecos e objetos, o ator transfere sua energia desvia o foco de si para o objeto ou boneco, para chegar nessa transferência o caminho a ser percorrido é o da máscara que auxilia o ator nesse processo.

Este caminho de aprendizado é um processo contínuo de preparação do corpo, atingi-se uma consciência corporal, e movimentos mais amplos e claros carregados de energia. Este processo se torna muito valioso e importante no treinamento do ator no teatro de animação, nele o ator manifesta e transfere energia aos objetos, máscaras e bonecos, dando-lhes vida. Este ator torna-se um manipulador da vida, torna vivo um objeto, boneco, etc. Algo que até o momento era inanimado.

Calçando a máscara o ator se mistura a ela, ao personagem, pois está com o rosto junto à máscara por detrás transmitindo energia para a mesma, as sensações são diretamente

expressas no corpo. Com a manipulação de bonecos e objetos, ocorre um distanciamento, os mesmos estão fora do corpo do ator, então a energia é transferida, as sensações do boneco provem através do ator/manipulador⁴, mas não está junto a ele.

O treinamento do ator para todo tipo de teatro deve ser rigoroso e dedicado. Para o teatro de animação não é diferente, os exercícios práticos e suas descobertas de movimentação, a liberdade de criação que proporciona, acredito que devem estar na base desse aprendizado.

Utilizando em princípio a máscara como etapa do aprendizado para o trabalho prático apoiarei-me em conceitos e treinamentos de Jacques Lecoq ator professor de arte dramática, e também mímico, estudou o corpo como instrumento da interpretação e expressão. Investigando maneiras de preparar o corpo do ator para os mais diversos tipos de personagens e propostas que venham a surgir, utiliza de jogos com a máscara procurando resgatar o que há de lúdico em cada um, exercício esse que é parte fundamental do trabalho do ator. Um resgate de movimentos da infância trazendo a liberdade de expressão faz com que aos poucos o ator descubra novas formas e possibilidades no próprio corpo, para logo depois transferir a descoberta de possibilidades para o objeto. Traçando um paralelo com a pesquisa de Ana Maria Amaral, professora de Teatro de Animação da ECA (Escola de Comunicações e Artes) na USP (Universidade de São Paulo) e também pesquisadora e encenadora de formas animadas.

Acredito que para chegar ao objetivo estabelecido à transferência de energia ao objeto, ser esse fio conector que da vida ao inanimado, o ator deve começar pelo seu corpo, investigá-lo como instrumento de interpretação e expressão máxima, e depois dar espaço à interferência de outro corpo, ou objeto.

No transcurso da nossa civilização, a máscara é utilizada sob múltiplos aspectos, possibilitando o contato com o lado primitivo do homem, a sua porção límbica e animal, encampando conceitos, ideias ou arquétipos. Enquanto objeto, ela redimensiona os sentidos alterando a percepção espaço-temporal. Cabe ao ator promover a ação que anima esse objeto por intermédio de procedimentos específicos, constituído-se numa vida dupla. O ator relaciona-se com o mundo sob a perspectiva de um outro ser, e opera na fronteira entre o perigo e o aconchego. Recorrendo a uma imagem, dir-se-ia que é a experiência da travessia numa corda esticada, em que o indivíduo organiza o seu corpo-outro para interagir nesse entremeio. (COSTA, 2005, p. 27)

⁴ O ator manipulador é um ator que eventualmente se propõe ou, num determinado espetáculo, tem necessidade de animar e dar vida a personagens inanimados.(AMARAL, 2001, p.22)

Partindo dessa descrição, entendesse que o contato com a máscara traz em si, uma mudança significativa para o corpo de quem a veste, instaurando esta dualidade. Notamos a importância do estudo da máscara como prática essencial para a formação do ator, em todos os gêneros teatrais. O ator ao vestir a máscara passa a expressar movimentos extraquotidianos em seu corpo, movimentos estes não habituais ao dia a dia. No âmbito da animação a máscara, através de exercícios, auxilia na busca de novos movimentos para um corpo cênico, e enriquece as possibilidades de atuação do ator inclusive com os objetos. Segundo Lecoq, sendo o movimento mais que um simples deslocamento de um ponto ao outro, o estudo do movimento se torna parte importante desse processo de criação, ele se apresenta como base de todo o aprendizado do ator.

Analisando os movimentos habituais do corpo, as ações cotidianas, verificamos no decorrer do processo de descoberta e pesquisa um aprofundamento onde:

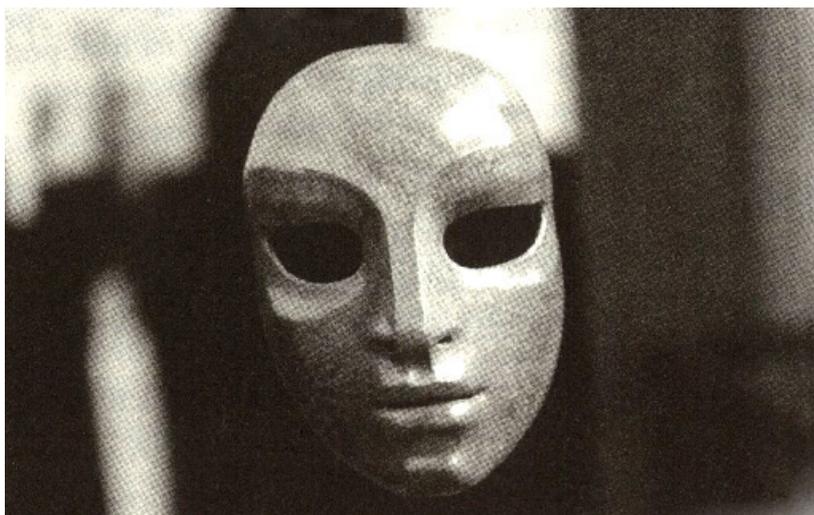
Essas ações gravam circuitos físicos no corpo sensível, e neles se inserem as emoções. Sentimentos, humores e paixões se expressam por meio de gestos, de atitudes e de movimentos análogo aos das ações físicas. [...] Analisar uma ação física não é emitir uma opinião, é apreender um conhecimento, base indispensável para a interpretação. (LECOQ, 2010, p. 117).

É importante saber como o corpo se movimenta em determinadas ações, com ele abaixa para pegar algo, como se prepara pra correr, como empurra, qual reação acontece quando perde o equilíbrio, quando muda pontos de tensão. Para que depois possa interpretar as ações de um personagem, suas maneiras particulares de se movimentar. O corpo do ator tende a ficar mais vivo, atento e disposto as proposta, ampliando sua consciência corporal. Com esse corpo mais consciente o ator passa a explorar diversas possibilidades de movimentação, adquire um repertório muito rico, a relação com o espaço se amplia e a percepção do ator intensifica-se.

Jacques Lecoq, vindo dos esportes como ginasta, explora a geometria dos movimentos, e vê no corpo um grande instrumento de interpretação podendo o mesmo adquirir diferentes atitudes em relação a todo tipo de proposta, do jogo teatral. Cria então uma pedagogia, dentre elas esta: o trabalho com a máscara, o trabalho com a mímica, o improvisado e o trabalho em busca do clown. A máscara provoca no ator uma metamorfose, ampliando seus sentidos tornando-o mais sensível. Com o rosto tapado, o ator se vê obrigado a expressar suas intenções, as ações nos movimentos do corpo todo, nós estamos acostumados a nos comunicar primeiro olhando no rosto da pessoa, através da fala, das expressões, com a

máscara no rosto o ator, tem que se utilizar do corpo para se comunicar. A máscara oculta o rosto do ator, dando espaço ao personagem, que estabelece o princípio de jogo. Investigando primeiramente a máscara neutra, Lecoq descobriu que coisas fundamentais acontecem, tornou dessa forma a máscara neutra base de sua pedagogia. Um objeto único, tem aparência de um rosto neutro, propõe uma sensação de tranquilidade. Essa máscara é a base para todas as outras máscaras, quando colocada no rosto sugere que se sinta em estado de neutralidade, sem conflitos internos, apenas dispostos a receber os estímulos externos. No trabalho do ator esta máscara torna-se referencia para estudar as outras máscaras, como as expressivas, meias máscaras. Primeiro se treina com a máscara neutra para experimentar e perceber este estado neutro que ela propõe, assim diz Lecoq: “quando o aluno sentir esse estado neutro do inicio, seu corpo estará disponível, como uma pagina em branco.” (2010:69).

Imagem 02: A máscara neutra de Amleto Sartori



Fonte: LECOQ, 2010, p.70

Desenvolvendo o corpo e a presença do ator no espaço, a máscara neutra possibilita um estado de descoberta, é como a sensação de estar sentindo, vendo, tocando em algo pela primeira vez. O ator em busca da neutralidade procura se desfazer de, conflitos, paixões, historias, está em equilíbrio, pouco se movimenta, economiza estes movimentos, eles são somente o necessário. Partindo do ponto neutro, o ator adquire elementos de apoio para a interpretação.

Segundo Amaral, uma máscara neutra totalmente não existe, a máscara está sempre querendo dizer algo, uma nunca é igual a outra. A pesquisadora também tem como proposta

de treinamento as máscaras “sem características marcantes, máscaras que não determinem nenhuma personagem e tenham uma unidade grupal.” (AMARAL, 2004, p.45).

Uma importante observação se nota no que diz ela, em relação ao estado-objeto, a máscara quando não utilizada, posta somente sobre uma mesa, por exemplo, é apenas um objeto inanimado não possui vida. Os atores passam então observar varias máscaras dispostas ao chão, e escolhem a que melhor lhe sirva a que se adapte melhor ao seu rosto, que seja confortável, como uma luva.

O próximo passo seria o que ela chama de passagem da máscara-objeto, para máscara-orgânica, ponto inicial de sua animação, o ator pega a máscara-objeto e a veste, iniciando essa passagem de um estado para outro. Amaral ressalta ainda que se note a diferença existente entre colocar a máscara no rosto e colocar o rosto na máscara. Colocar o rosto na máscara significa entrar no desconhecido experimentar sair de si. Depois de vestir (ou calçar segundo Lecoq) a máscara o ator passa um tempo acostumando-se, integrando-se, torna-se uma coisa só. Exige-se muita concentração nesse processo até que através da respiração e um relaxamento o ator, entre nesse estado de neutralidade. A máscara passa a respirar, aos poucos ganha vida, seja através da respiração, de movimentos, do olhar a máscara, ela deve mostrar sinais de que esta viva, esta presente. Um objeto nessas condições se difere, em cena dos outros que não a possuem.

Assim como Amaral, Lecoq começa seu treinamento com a máscara neutra, mostrando as máscaras aos atores, pede que eles a toquem, experimentem no rosto, sua primeira lição é sobre essa exploração, essa descoberta do objeto-máscara. É importante que o ator perceba esse primeiro contato, para Lecoq, a primeira vez que se experimenta a máscara neutra é muito importante, pois ali se descobrem outros corpos, outras possibilidades, sensações diversas. Os atores agora vestidos com a máscara enxergam tudo como se fosse a primeira vez, o exercício de despertar, trata de se relacionar com o espaço, a partir de uma descoberta de movimentos no próprio corpo. Investigando o corpo, passamos a explorar através de movimentos, a natureza imaginando uma floresta, um rio, uma montanha, etc., executando ações como andar, correr, saltar. Esta natureza a que se refere o exercício sempre remete para um estado neutro, em equilíbrio, nesse estado começa uma identificação do ator com a natureza, imagina-se, por exemplo, sendo as águas de um rio, ou as arvores altas e belas a se balançar com o vento que sopra forte, enfim, o ator representa esses elementos, no corpo, água, terra, fogo, ar, todo esse conjunto de forças, desencadeando inúmeras representações. Nesse percurso o ator amplia sua relação com outros elementos, madeira,

ferro, líquidos, os imagina no corpo, os representa, percorrem por cores, odores, sons, possíveis espaços, enfim seu corpo esta ali se relacionando com elementos diversos. Essa interação se torna intensa e a máscara sutilmente vai desaparecendo, o corpo todo se torna então esse instrumento de representação.

De forma semelhante, Amaral em sua pesquisa com a máscara neutra, propõe aos atores que passem por um processo parecido para se chegar nesse corpo representativo. Leva ao *estado-animal*⁵, esse estado se revela no ator calçado com a máscara, atento a todo e qualquer estímulo externo, sons, luzes, reage no mesmo instante com todo seu corpo, expressando-se através de movimentos sutis, o corpo acompanha a máscara, andam juntos. Praticando exercícios que envolvem a respiração, o ator desenvolve uma economia de movimentos, pela respiração vai percebendo quais movimentos lhes são desnecessários, começando essa transformação no corpo do ator e a clareza da ação com a máscara.

Indo mais à frente das ações físicas, a máscara depois de perceber e reagir corporalmente segue para averiguar de maneira minuciosa o estímulo externo, tendo o identificado prontamente reage, Amaral chama essa etapa *estado-racional*⁶. Para tornar as ações da máscara claras, deve-se fazer a ação e a reação diversas vezes, assim elas vão se refinando e ficando mais claras. O corpo vai se transformando em instrumento de representação, vivo e consciente.

O ator então adquire essa ferramenta, que lhe permite desenvolver formas distintas de expressão, que são particulares, cada indivíduo cria as suas a partir de suas experiências, da imobilidade à expansão de movimentos, o ator codifica no corpo inúmeras possibilidades de interpretação. O ator se torna presente de corpo e mente, no aqui e agora, consciente de todos seus movimentos, cada pequena parte do corpo esta se empenhando para executar os movimentos com máximo de intensidade e energia possível, eliminando o que não é necessário, ficando só o básico, executa-se as ações do começo ao fim, reconhecendo cada etapa do caminho, o ritmo, o espaço, tempo que ocorre a ação, com uma fisicalidade marcante no corpo.

A máscara neutra serve ao treinamento do ator, não somente para que ao trabalhar exercícios com ela o ator passe para as outras máscaras, ela é uma base para o ator, “a

⁵ Termo utilizado por Ana Maria Amaral, em sua pesquisa utiliza diferentes exercícios para o treinamento do ator. O termo *estado-animal* sugere um estado de atenção e interação, onde o ator se expressa com todo seu corpo.

⁶ Outro termo utilizado por Ana Maria Amaral o estado-racional é o estado de perceber, deduzir, manifestar. *O ator e seus duplos*, 2ªed.2004,p.50.

máscara neutra é uma pedagogia para a (trans) formação do ator revelando-lhe aos meandros do seu corpo-mente.” (COSTA, 2005:35). Dessa maneira o ator experimenta um aprendizado em si próprio, em seu corpo, agindo de forma mais ampla e buscando esse dialogo consigo, o ator estabelece diferentes relações com o objeto máscara, desde o primeiro momento que a encontra, a partir dela passa a interagir com seu corpo. “É colocar-se em situação de risco e buscar um dialogo lúdico consigo mesmo, com o outro e com o espectador num espaço-tempo mutante.” (COSTA, 2005:36). O ator neutralizando seu rosto passa a utilizar o corpo como meio de expressão máxima, o que o leva ao próximo passo, interagir com o outro, com o espaço, com tudo que é exterior. Ciente de si, pronto a reagir a todos os estímulos de fora o ator entra em estado de jogo.

É preciso que se encontre um *ritmo*, e não um *andamento*. O andamento é geométrico, o ritmo é orgânico. O andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser apreendido. O ritmo é a resposta a um elemento vivo. Pode ser uma espera, ou uma ação. Entrar no ritmo significa entrar exatamente no grande motor da vida. O ritmo está no fundo das coisas, como, um mistério. (LECOQ, 2010, p.64).

Este jogo se estabelece na relação dos atores entre si e/ou objetos em cena, é o que dá o ritmo a cena, na busca por esse ritmo o ator, pratica exercícios de improviso, visão, a maior interação de todos esses elementos, essa pratica deve ser constante no treinamento do ator, estimulando cada vez mais o corpo-mente.

Depois de ter experimentado diversos exercícios com a máscara neutra, o ator começa a abordar outros tipos de máscaras, que podem ser chamadas de máscaras expressivas, máscaras que como nome diz, expressam algo, “essas máscaras trazem consigo um nível de interpretação, ou melhor, elas o impõem.” (LECOQ, 2010:91). Apresentam personagens já estabelecidos, imitam a imagem de tipos de pessoas, mas com proporções alteradas, com um lado maior ou menor que outro, uma boca grande, um nariz pequeno e destorcido, etc. Todos estes traços bem marcados, com expressões fortes, podendo ser abstratas ou o mais próximo da realidade, representando mais as emoções do que os tipos.

Imagem 03 - Exemplo de máscara expressiva



Fonte: <http://esculturasemascaras.wordpress.com/mascara-neutra-e-expressiva/>

Imagem 04 - Exemplo de meia máscara expressiva



Fonte: <http://jupautilla.blogspot.com.br/2009/07/confeccao-da-mascara-expressiva.html>

O ator ao vestir essas máscaras, agora já mais consciente de seu corpo, passa por um estágio de forma que vai se modelando e se conformando ao que a máscara expressa.

Interpretar com uma máscara expressiva é alcançar uma dimensão essencial do jogo teatral, envolver o corpo inteiro, sentir a intensidade de uma emoção e de uma expressão que, mais uma vez, vai servir como referencia para o ator.

A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. (LECOQ, 2010, p.91).

Os personagens nascem das formas que a máscara possui. A partir da forma se chega aos movimentos, onde se encontram os sentimentos e emoções, por esse caminho se adquire a

forma física do personagem. Existem também as *máscaras larvárias*, são máscaras que ainda não possuem traços ou forma de um rosto humano. “Elas têm, apenas ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte.” (LECOQ,2010:96). Lecoq aborda essas máscaras trabalhando em duas direções:

A primeira é em direção a *personagem e situações*, caricaturados, um pouco à maneira de certos desenhos humorísticos. As máscaras vestem-se com figurinos verdadeiros, chapéus... como na vida comum, e exploramos diversas situações realistas, que transpomos para o nível das máscaras. Na outra direção, buscamos a *animalidade* ou a dimensão *fantástica* da máscara. (LECOQ, 2010, P. 96).

Dessa forma se descobrem personagens, bizarros, com corpos sem muitas definições, e o ator, através dessa exploração, provoca seu imaginário. Lecoq, simula diversas situações, que provocam as reações nesses personagens, fazendo com que se mostrem.

Imagem 05 - Máscaras Lárvarias



Fonte: <http://blog.geama.com.br/blog/category/blogs/>

Nessa busca pelos personagens Lecoq ainda vai mais longe explorando as *máscaras utilitárias*, como máscaras de soldados, de toucas que cobrem todo o rosto, máscaras que escondem algo, por de trás ou, que são usadas para proteção. Sempre procurando utilizar as máscaras que tragam algo de teatral, que tragam certa humanidade ao personagem, contenham um nível de interpretação impresso na sua forma. Após ter trabalhado estes exercícios, Lecoq propõe que os atores façam o contrário do que a máscara representa, criando o que chama de *contramáscara*. Um segundo personagem surge por de trás da máscara, primeiramente o ator interpreta o que a máscara sugere, como um rosto apavorado, ele reage rapidamente, treme, enfim, interpreta essas características do que ela representa. Depois faz ao contrário, possui um andar tranquilo e movimentos seguros. Através desse exercício segundo Lecoq, percebemos que as pessoas nem sempre tem o rosto do que realmente são, e que cada personagem possuem traços marcantes que o definem. Com as máscaras expressivas se destacam os gestos, que aumentam ou diminuem. A cabeça e as mãos ganham uma importância, pois passam a comunicar mais que o olhar.

O ator afina sua interpretação quando passa a jogar com a máscara expressiva. Trabalho adquirido através da máscara neutra seguido de muitos exercícios corporais, jogos, e um cuidadoso estudo de movimentos, tornam-se então mais uma valiosa ferramenta de treinamento do ator no teatro de animação, “pois através dela o ator percebe o seu eu separado do personagem. Sair de si e entrar no personagem é um processo de anulação de ego”. (AMARAL, 2004:60, 61). Esse processo é muito relevante no treinamento do ator no teatro de animação, onde o ator esta a serviço da máscara, do boneco ou do objeto, desviando o foco de si, dando vida ao personagem, que depende dele para se expressar, para contar sua história. Executando movimentos sutis, com uma respiração controlada concentra energia, e transfere para o objeto, criando a ilusão de vida do mesmo. Pois através da respiração, e o contato com o corpo do ator, o objeto em cena passa a estar vivo, mesmo que parado, assim como o ator em cena, mesmo parado sem se movimentar está vivo porque respira. Portanto trabalhar com as máscaras exige muita paciência, concentração é estar disposto a despojar-se do seu eu, se entregar de corpo e alma nessa caminhada de transformações que o teatro propõe.

Seguindo no treinamento do ator no Teatro de Animação, após ter percorrido este percurso pelas máscaras neutras e máscaras expressivas, o ator já descobriu os meios pelos quais dar vida a um objeto, neste caso as máscaras. Passa-se a verificar então o processo de relação com outros objetos. Nesse treinamento. Se o ator ao vestir a máscara se mistura a ela, com bonecos essa relação se altera, é um tipo de máscara, mas de modo diferente, pois os

bonecos são manipulados distantes do corpo do ator, “separado de si e, nesse distanciamento pode observar o personagem e assim movê-lo.” (AMARAL, 2004:79). Para dar vida ao boneco movê-lo, o ator passa por um processo de investigação do personagem-boneco, assim como as máscaras expressivas os bonecos já pré determinam o personagem, na verdade são personagens o tempo todo.

Do que se conclui que o processo de trabalho de um ator é diferente do processo de trabalho do ator-manipulador, pois, enquanto ator, ele representa um personagem, isto é, tem um papel; já o boneco é o seu papel, é o personagem apenas. Para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la. Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que todo boneco é feito. (AMARAL, 2004, p.79, 80)

Os objetos são por natureza inanimados, portanto imóveis, assim que recebem estímulos externos, movimentos, com certa intenção por exemplo, tornam-se animados. Claro que não é simplesmente mover o objeto ou boneco, esses movimentos, estímulos externos, devem ser adequados, e contar com suas características, seu formato, seu tamanho, limitações próprias de cada objeto. O ator/manipulador deve aprender a respeitar tais características, adquirindo esta capacidade, o ator passa a ter uma conexão com o boneco, descobrindo nele de onde parte sua vida. Para isso, é preciso um longo trabalho, assim como todo o processo de treinamento. “Para ser um bom manipulador o ator deve ceder espaço, deve colocar-se em segundo plano e, através do boneco, deixar viver o personagem.” (AMARAL, 2004:83).

Amaral propõe para esse trabalho uma série de exercícios, que se dividem em três momentos: no primeiro momento dois atores improvisam uma cena, então essa cena em um determinado momento é congelada. Segundo Amaral o personagem através do ego do ator se mistura com o mesmo, os atores em cena são os personagens; no segundo momento, os atores agora escondidos atrás de biombos vão transferir os personagens que encenaram no primeiro momento, para bonecos, depois de um tempo de improviso congela a cena novamente. Os biombos são retirados de cena, e os atores voltam a improvisar com os personagens, eles mesmos. Congela novamente, retornam os biombos e os atores novamente escondidos continuam com os bonecos. Segue-se algumas vezes mais, alternando entre atores interpretando, e bonecos sendo manipulados. Amaral nos diz que nesse jogo fica claro que bonecos são sempre os personagens encarnados, e que os atores não são os personagens, eles os representam. Conclui também que o ator seria o ego do personagem e o boneco sua

imagem, pois o boneco naturalmente cria uma neutralidade da presença do ator na cena, e que as ações vêm do boneco e a interpretação vem do ator; no terceiro momento cria uma relação de ator/manipulador e personagem boneco, onde improvisam cenas em que os dois jogam um com o outro através de diálogo ou ações, (aqui o ator fala pelos dois). Nesse exercício Amaral nos diz que fica clara a oposição que ocorre entre os dois, nessa relação, “o ator percebe o distanciamento que existe entre ele e o personagem.” (AMARAL, 2004:84). Acrescenta ainda que existe uma diferença entre o personagem e o ego do ator. Acontece então nestas etapas uma associação, o ator é o personagem, uma desassociação, o ator transfere o personagem para o boneco e um distanciamento, ocorre uma oposição o ator interpreta o personagem boneco e atua.

Agora partindo para exercícios referentes a manipulação vamos encontrar bonecos de vários tipos, os quais o ator passa a conhecer, como, os bonecos articulados, primeiramente o próprio ator será o boneco, seguido de três manipuladores, um para a cabeça, outro para os braços e o último para os pés. O ator que será o boneco procura adquirir um estado neutro e passivo e seu rosto deve manter uma expressão. Existe também um narrador. Em um primeiro momento exercita-se os movimentos desse boneco varias vezes, um trabalho de coordenação e concentração, entre os quatro atores, até que se encontre uma sintonia entre todos, os manipuladores também devem manter-se neutros. Neste exercício de acordo com Amaral, dar mais atenção aos movimentos da cabeça do boneco, pois é quem determina a direção do olhar, estes movimentos devem ser bem executados para que se perceba que a ação que vira em seguida é antecedida por esse olhar direcionado. Em um segundo momento o narrador então, narra uma situação que dará dicas para os movimentos que aos atores/manipuladores vão representar esses movimentos, sempre vai seguir pelo foco do olhar. O próximo passo é o que Amaral chama de *A contracena*, composta de dois atores-bonecos, seus respectivos manipuladores e um narrador. O narrador conta uma historia que envolva os dois personagens, no inicio a atenção é voltada apenas para um dos bonecos, enquanto isso o outro fica parado, nessa historia o narrador interage com o publico ao mesmo tempo em que descreve a historia, existe uma interação entre os personagens nessa narrativa. Após acrescenta-se diálogos, as vozes dos personagens serão ditas pelos manipuladores que executam os movimentos da cabeça, fazendo esses movimentos de acordo com o andamento das palavras e de suas pausas. Neste exercício onde as ações são coordenadas por terceiros, o boneco se movimenta através dos manipuladores estes, por sua vez, executam os movimentos que o narrador diz. Amaral considera que o ator então percebe dessa forma a relação existente

entre foco e ação, percebe também como nascem os nossos gestos, por meio da consciência corporal que adquire.

Torna-se importante conhecer a estrutura técnica dos bonecos antes de manipulá-los, é preciso passar por um processo de construção, aqui para ajudar no processo de treinamento do ator no teatro de animação, Amaral utiliza de uma confecção rápida e simplificada para a construção de bonecos, mantendo atenção na estrutura do corpo humano e as articulações do mesmo. Usa para essa confecção jornal barbante e fita crepe. Depois de construídos os bonecos serão então manipulados, este tipo de boneco necessita de três manipuladores, no começo é apenas uma brincadeira com movimentos aleatórios e básicos, após essa primeira interação, passa-se a buscar movimentos mais elaborados mais complexos com coçar, ler, correr etc.

Antes de entrar na manipulação de bonecos mais elaborados com articulações bem definidas, os atores passam por uma interação com objetos, flexíveis e rígidos, criando um boneco com um pano e três varetas, colocando uma vareta onde será a cabeça e os outros dois onde serão os braços, cria-se então um personagem oposto, no caso, um material mais sólido, como um pedaço de madeira, por exemplo, para que se possa improvisar. Amaral propõe que se improvise com diferentes matérias, depois seguem mais alguns exercícios de coordenação e sincronia de movimentos, como o do boneco invisível, onde três atores manipulando um boneco que não aparece, mas que aos poucos através da movimentação dos atores segue um nível em que quem vê percebe as ações do boneco.

Chegamos nos bonecos chamados de tipificados, os atores observam as características que o boneco possui, bem como suas possibilidades de movimentação, os atores/manipuladores começam então a improvisar, mantendo sempre a conexão e coordenação entre os manipuladores, assim como o olhar do boneco o foco tem de ser claro, indicando sempre as intenções das ações do mesmo. Importante observar também a personalidade do boneco para que seus movimentos sejam coerentes. Depois se seguem improvisos com um tema ou um texto dado.

Seguimos para os bonecos de luva. Os bonecos de luva, são bastante ágeis, seus movimentos são rápidos, o ator para manipular tal boneco, o veste em suas mãos, sendo considerados como uma espécie de máscara, pois o ator o veste, assim como a máscara em seu rosto. Mas a máscara que envolve o rosto do ator necessita de todo seu corpo para se movimentar e se expressar, os bonecos de luva tem aí uma pequena diferença, estes estão

mais distantes do corpo do ator, dependendo mais da concentração de energia que o ator emprega em seus braços e mãos.

Para esta manipulação, ser bem executada, para que não seja um simples chacoalhar de braços, o ator em seu treinamento, desenvolve exercícios de fortalecimento da sua musculatura, busca com esses exercícios uma maior percepção de seu corpo e espaço. Descrevo abaixo um desses exercícios realizados por Amaral em seu livro *O Ator e seus duplos*:

Como aquecimento, começar com um relaxamento físico e depois passar para uma atividade mais dinâmica.

Em seguida, sugerir que o grupo ande normalmente numa área grande da sala de trabalho.

O primeiro comando será o de andar com as pernas curvadas, mantendo a espinha ereta.

A seguir, deslocar o olhar, isto é, fazer de conta que os olhos estão localizados em outras partes do corpo. Por exemplo, transferi-los para os ombros, depois para a barriga, para os joelhos, para os dedos das mãos, para a testa, etc.

Ainda com os joelhos semiflexionados e sempre com as costas retas, sentir o apoio do corpo sobre as coxas. Perceber a flexibilidade que o torso e os braços adquirem nessa posição. Sob o ritmo de um som, erguer os braços e ir aos poucos restringindo o espaço, ocupado pelo grupo. Com os braços para cima, manter o foco do olhar sobre as mãos. Parar agora o movimento das pernas, mas continuar os movimentos do corpo. Imobilizar depois o tórax, movimentando apenas os braços, as mãos e o pescoço. Trancar os movimentos dos braços, continuando a movimentar os pulsos, as mãos e os dedos. Imobilizar os pulsos e mover apenas as mãos e os dedos. Congelar durante alguns segundos. Fazer o caminho inverso, soltando os movimentos dos dedos, mãos, pulso, braços, torso e pernas. Mudar o ritmo do som, andar normalmente, ampliando o espaço ocupado pelo grupo. Relaxar. (AMARAL, 2004: 97, 98).

Nesse exercício, Amaral trabalha a concentração o deslocamento de atenção de varias partes do corpo do ator, assim como trabalha ao mesmo tempo as percepções de grupo e espaço. Segundo ela, a postura que se exercita é a postura normal de um manipulador de bonecos de luva, e o espaço sendo restringido lembra a estrutura de uma empanada⁷, espaço pequeno onde às vezes mais de um manipulador trabalha. Os exercícios visam a melhor movimentação do ator com os braços erguidos, acima da cabeça, como também trabalham a postura do ator, que ficara por certo tempo nessa posição ao encenar um espetáculo com bonecos de luva.

⁷ É o nome dado a estrutura do palco do teatro de bonecos de luva ou fantoches. Consiste em um espécie de biombo fechado por todos os lados, com uma abertura na parte superior da frente, onde o manipulador movimenta com sua mãos erguidas os bonecos.

Para os exercícios que se seguem, Amaral usa um biombo para que os atores escondidos por trás deixem apenas suas mãos à vista com os braços erguidos. Exercitando as mãos movimentando os dedos, abrindo e fechando as mãos notando a energia que se concentra nas mãos enquanto estão fechadas, e a expansão dessa energia com as mãos abertas.

Com as estrelas, as mãos captam e emitem. Fechadas, escondem, prendem, interiorizam, pensam; abertas, soltam, mostram, exteriorizam, agem.

[...] As mãos fechadas são como um martelo, têm peso; as mãos abertas são nuvens, fumaça, borboleta. (AMARAL, 2004: 99)

As mãos podem expressar ações, como escovar o cabelo, caminhar, etc. Também podem representar personagens, um animal, uma mulher, uma criança, etc. ainda podem expressar sentimentos, raiva, alegria, etc. assim com interagir entre elas. Diz Amaral que, o ator deve-se manter sempre seu corpo relaxado sem tensões nos ombros e com os braços erguidos, o ator deve desfrutar de tal experiência, com disposição alegria e prazer, não deve ser uma experiência desagradável, ou sofrida, por conta de manter os braços nessa posição.

Depois, o ator experimenta exercícios com luvas, o que seria uma etapa anterior aos bonecos propriamente ditos.

Os bonecos de luva são simples de ser confeccionado, um tecido leve que o manipulador veste em sua mão, serve de corpo do boneco, e a cabeça é feita de diferentes materiais como, bola, esculpida em madeira, ou feita com papel machê, dentre outros tipos, o manipulador a sustenta e a movimenta com um ou dois dedos. Para chegar a conexão com um boneco de luva personificado, o ator trabalha com um boneco neutro, sem expressões, por não chamar a atenção para suas características, esses bonecos, “não só colocam a ênfase na ação como dosam exageros que um boneco muito caricaturado ou tipificado provoca.”(AMARAL,2004:102).

Após ter trabalhado com máscaras e bonecos, a ator, passa a praticar exercícios de interação com objetos de todas as formas e utilidades, como grampeadores, canetas, cabides, canos, pedras, tocos de árvores, e por aí vai, a lista pode ser extensa, tanto naturais quanto criados pelo homem, o ator mergulha nesse universo de possibilidades infinitas.

Os objetos apresentam uma gama enorme de movimentos, maior que qualquer ser vivo, homem ou animal. Animar um objeto não é humaniza-lo,

nem animaliza-lo, mas, antes de lhes imprimir movimentos, deve-se pesquisar os que lhes são próprios. (AMARAL, 2004:120, 121).

Os objetos naturais e não naturais são por natureza inanimados, não possuem mobilidade própria, depende de alguma interferência, ou seja, os “naturais dependem e se movem segundo as leis da natureza; já os objetos não naturais dependem do homem.” (AMARAL,2004:120). No teatro de animação, sendo movimentados, os objetos criam vida quando lhe é empregada uma intenção vinda do ator que o manipula. Segundo Amaral, sem intenção a animação não ocorre, sendo assim, ela nos diz que pensando num contexto dramático, movimentos são o que dão vida a um objeto, esses movimentos na animação são ação com intenção. Os movimentos empregados no objeto seguem estímulos externos e internos, externos quando decorrentes de sua forma e internos quando os seus movimentos dão a entender ser intencionais.

Se máscara e bonecos nos trazem a ideia de personagens mais humanizados, sendo criados e construídos para representá-los, os objetos, por outro lado, não foram criados com essa finalidade, sua forma já vem pronta, foi criado para outra função que não a de representar personagens humanos ou animais, ela, a sua forma determinam sua movimentação, “definindo, ampliando ou limitando sua atuação.” (AMARAL, 2004:122). Então os movimentos vindos do objeto dependem de sua forma e estrutura e da animação que recebe do manipulador, dessa forma da à impressão de se transformar criar vida. Partindo de uma observação atenta e minuciosa do objeto a ser manipulado, a ator começa uma investigação de movimentos e possíveis interações com o objeto.

Os exercícios com os objetos levam o ator a desenvolver essa relação, Amaral considera que o objeto, por ser mais abstrato do que figurativo, possibilita ao ator maior liberdade de criação. Em um primeiro exercício, o ator irá descobrir que o objeto possui movimentos aos quais são impossíveis de ser reproduzidos, copiados, assim como o corpo do ator também possui movimentos que o objeto não possui. O exercício começa com atores um de frente ao outro, onde um faz os movimentos e o outro copia, depois uma segunda etapa do mesmo exercício, o que executa os movimentos utiliza um objeto do qual fará movimentos enquanto o outro ator tenta seguir, como um espelho. Dessa forma o ator percebe as diferenças.

Outro exercício de interação é o que Amaral chama de *Máquina*, dividido em quatro momentos: *o corpo do ator; o objeto como extensão do corpo do ator; o objeto em si e*

máquina expressiva. No primeiro momento os atores trabalham, sendo as peças de uma suposta máquina, onde cada peça tem sua função dentro de um conjunto. O ator está em foco; no segundo momento, repetem o primeiro, mas agora a máquina é composta por atores e objetos. O objeto se torna uma extensão do corpo do ator; no terceiro momento, um ator de cada vez irá criar movimentos com o objeto como os de uma máquina, sobre uma mesa enfatizando o objeto, ficando o ator fora de foco. O objeto passa a ser o foco principal; e quarto e último momento onde se podem repetir os três anteriores criando características e/ou expressões humanas para a máquina, ou seja, uma máquina violenta, tímida, jovem, ágil, masculina, etc. O ator percebe que “entrar em cena é com entrar na máquina,” (AMARAL, 2004:128). Em cena um depende do outro assim com uma máquina para funcionar depende de todas suas peças, e preciso que o ator esteja atento ligado com tudo que em cena acontece.

Partimos então para descoberta da metamorfose que acontece como objeto ao ser manipulado, é importante sempre observar o objeto, para começar sua transformação realizam-se movimentos de acordo com sua função. “Quanto mais abstrato é o objeto, mais fácil é metamorfoseá-lo; quanto mais óbvia sua função, mais difícil transformá-lo.” (AMARAL, 2004:132). Os objetos assim como o corpo humano possui um centro de equilíbrio, o ator precisa então descobrir esse eixo, e tentar igualar com o do seu corpo. Segundo Amaral quando a transformação vem do objeto, a metamorfose se torna mais clara. O objeto passa a desenvolver outras funções outros movimentos a partir do que é após mudar seu centro de apoio, começa a se modificar. “Em cada mudança, é preciso que se perceba a razão, externa ou interna, dessa transformação. As situações devem ser claras para que se compreenda bem o que objeto significa.” (AMARAL, 2001:132).

Amaral nos diz que o exercício da metamorfose, é um trabalho preliminar e básico de descoberta das possibilidades do objeto, por sua forma e/ou conteúdo aparentemente óbvio.

Verifica-se então a trajetória de treinamento do ator, vimos que para ser um manipulador, primeiro o ator precisa trabalhar com seu corpo descobri-lo e desenvolvê-lo tomando consciência de todas as partes. Vêm então o treinamento com máscaras da neutra as expressivas, onde o ator aprimora seus movimentos e entra em contato pela primeira vez com outro objeto, explora as possibilidades que a máscara proporciona, adquirindo a maneira de como transmitir energia ao objeto-máscara lhe dando vida fazendo surgir um personagem, uma etapa muito importante no treinamento do ator. Seguindo em sua relação com objetos, o ator encontra os bonecos, nesse momento o ator já está mais consciente de seu corpo, passa então a estudar maneiras de empregar movimentos e dar vida a outro personagem, um estudo

cuidadoso e intenso, o ator passa a ser canal de comunicação para o boneco. Teatro é transformação e doação, nesse processo o ator está a serviço dos personagens, empresta seu corpo para que se manifestem através dele.

A máscara quando usada faz parte de quem a usa, há uma mistura, os bonecos distanciados do corpo do ator representam o homem, e os objetos despertam as idéias e metáforas. Para o ator este treinamento deve ser contínuo prazeroso e feito com muita dedicação e amor.

III.O ATOR E O OBJETO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO - A MAGIA E AS INÚMERAS POSSIBILIDADES

Para resgatar um pouco do trabalho do ator manipulador, fui em busca de algumas figuras referências, vistas aqui em nossa cidade no FITA- Festival Internacional de Teatro de Animação. Busquei na América Latina o grupo Hugo e Inês do Chile, no Brasil o grupo Morpheus Teatro e na Europa, mais precisamente na Espanha a Cia. Tábola Rassa. Início com este último grupo citado, que foi o primeiro grupo a apresentar-se no 1º FITA.

Amaral nos diz que, cada vez mais maquinarias modernas, imagens virtuais e artificiais, interagem com o homem. Tudo está ganhando outra dimensão, vemos a nossa frente inúmeras possibilidades, temos a oportunidade de explorar a modernidade e originalidade de cada objeto. Ela nos transmite isso ao falar, uma sensação de estarmos mexendo em uma caixa cheia de brinquedos, que nos remete a infância onde tudo era possível e lúdico, cores, odores, sonoridades, luz, e sombras. Com essas maquinarias modernas aliadas a práticas de movimentação e treinamento do ator/manipulador é possível criar extraordinários jogos cênicos.

III.1 El Avaro- Cia Tábola Rassa

Em “*O Avaro*” de Molière, o grupo catalão Tábola Rassa traz uma versão do espetáculo, no mínimo inovadora e muito criativa. Utilizam no lugar dos atores, torneiras como personagem da trama, o velho avaro é representado por uma torneira bem velha e desgastada, os filhos deste são torneiras mais novas, além das torneiras utilizam mangueiras, tubos de PVC etc. Objetos que em sua forma e funcionalidade tem a ver com a água, para completá-los, os atores/manipuladores usam um simples pedaço de pano cobrindo os braços e uma parte do objeto, criando dessa forma, através da manipulação e movimentação a ilusão perfeita de um boneco torneira.

Em entrevista o ator do grupo Olivier Benoit, diz que para criar este espetáculo partiram de uma imagem de uma torneira montada em um tubo e encaixada no chão vista por seu amigo e também bonequeiro Jordi Bertran, na época Olivier lia o texto de *O Avaro*,

então naquela imagem da torneira viram uma ótima ideia para criar uma metáfora⁸ uma torneira da qual não cai uma só gota, representaria o velho avarento. Somente depois de estar trabalhando no espetáculo que Olivier e Miguel Gallardo viram que o tema da água era muito interessante. Durante o processo, os objetos foram adquirindo significados, gestos e jogos de palavras em volta do tema, a falta de água.

A criação foi muito difícil, não tínhamos a mesma formação e foi difícil se entender, até que abandonamos o projeto durante um tempo. Depois, o Miguel e eu decidimos acabar o trabalho, seja com o fosse, sem diretor, sem ajuda. Só os dois trabalhando e se escutando, ali, se desbloqueou o processo e conseguimos criar a peça.” (Olivier Benoit, entrevista 19 de outubro, de 2013)

Segundo Olivier a criação é assim: intuição mais que pensamentos. Através do resgate da infância, seguido do olhar, toque, exploração e sensações, vivenciando aquele momento e nada mais, se conquista uma liberdade de criação. Aliando este estado vamos dizer assim, de infância, de brincante, em relação ao objeto, os exercícios, técnicas e muita dedicação se obtêm um resultado satisfatório.

Imagem 06 - Espetáculo El Avaro, Cia. Tábola Rasa



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=s5hows>

⁸ Aqui a metáfora se dá pelo tema da avareza; atração por acumular bens materiais, que torna o indivíduo obcecado, faz de tudo para ficar com seus bens, podendo levar a loucura autodestruição. Partindo disso fizeram a associação com a água.

Em relação ao trabalho do ator a Cia., trabalha com técnicas de Lecoq, usando exercícios de máscaras, como base para manipular os objetos ou qualquer coisa, segundo Olivier, é como se estivessem com uma máscara nas mãos, utiliza também do mimo, imitando tudo, como o mar, o fogo, um animal, até um sentimento ou uma cor. Tornam dessa forma a criação mais abrangente, dando espaço a imaginação e o improviso.

No começo da aprendizagem, pesquisamos a interpretação psicológica silenciosa; depois, a partir de um *estado neutro* – um estado de calma e de curiosidade -, começa a verdadeira viagem pedagógica na descoberta das dinâmicas da natureza. Os elementos, matérias, animais, cores, luzes, sons e palavras são reconhecidos no *corpo mímico em ação* e servem à interpretação dos personagens. São desenvolvidos diferentes níveis de interpretação, desde a *reinterpretação* à máscara expressiva, da máscara de personagem à máscara abstrata, passando por formas e estruturas. Dificuldades encontradas nos estilos ajudam a construir a realidade de outra maneira. (LECOQ, 2010, p.41- 42)

O ator/manipulador começa então a desenvolver uma profunda relação com o objeto ao qual está trabalhando, desde o primeiro momento que se encontram, adquire intimidade, através do olhar nossa relação com o objeto, tende a leva-lo a sua funcionalidade, sua forma nos leva automaticamente a esta impressão, logo após, ao tocarmos no objeto, a relação chega às sensações: textura, temperatura, cheiro, aguçando a memória, então ficamos intrigados e curiosos, começando uma exploração desse objeto e suas possíveis movimentações. Para Olivier a relação que se estabelece entre ator/manipulador e objeto, é como, a relação que temos quando crianças ao brincar de faz de conta, onde tudo é possível, é só acreditar na história e mergulhar fundo nela. Para Lecoq:

[...] reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora. O mundo interior revela-se por reação às provocações que vêm do mundo exterior. Para jogar, interpretar, de nada adianta ir buscar em si a própria sensibilidade, suas lembranças, o mundo da sua infância. (LECOQ, 2010, p.61)

Aqui, no caso, os objetos são as torneiras, de vários tipos. Os atores durante seu processo de criação, voltaram a ser crianças, foram descobrindo no decorrer do processo como se dava o jogo cênico, trabalhando juntos, diria melhor, brincando, divertindo-se e experimentando diferentes possibilidades. Adquire-se este estado de lembrança da infância, não uma lembrança pessoal, mas sim uma lembrança de quando se é criança como tudo ganha outra dimensão, Lecoq utiliza em seu treinamento um exercício chamado, “*O quarto de*

criança”, e explicava para seus alunos através desse exercício, que se interpreta a redescoberta, a relação entre um lugar ou um objeto que se tem pela primeira vez. Encontramos aqui uma das bases da pedagogia desenvolvida por Lecoq, refletida no processo de treinamento da Cia.. A base da manipulação que determina quais os movimentos que um determinado objeto terá em uma cena, ou o espetáculo todo, é a sua forma, o que ele representa e sua funcionalidade, isso condiciona a maneira a qual ele será manipulado. Neste espetáculo, os atores/manipuladores partiram dessa observação e exploração atenciosa de todos os movimentos que o objeto possui.

Dá se instaura o jogo, mas esta parte do trabalho só se percebe na prática.

Em *O Avarento*, os atores/manipuladores, estão na cena, só que na sombra, dando mais destaque ou ênfase ao personagem (objeto), desta maneira deixando que o mesmo se manifeste, Olivier explica que o ator não pode ter muito foco em si, tem que dar espaço para que o público veja outra coisa, caso contrário o ator/manipulador não cria um personagem no objeto, não transfere o foco de atenção, sendo assim sempre ele mesmo, e a ilusão não acontece, não há jogo.

Verificamos em Lecoq essa abordagem em sua pedagogia de ensino:

Em minha pedagogia, sempre privilegiei o mundo de fora, não o de dentro. A busca de si mesmo, das próprias sensações íntimas, pouco interessa a nosso trabalho. O “eu” é sempre demais. É preciso ver como os seres e as coisas se movimentam e como eles se refletem em nós. É preciso privilegiar o horizontal, o vertical, o que existe de maneira intangível, fora de si. [...] Prefiro a distancia do jogo entre mim e o personagem, que permite melhor interpretar. (LECOQ, 2010, p. 45)

Mais uma ligação com os ensinamentos de Lecoq, o ator não é o foco central, mas sim os objetos que estão sendo manipulados. O ator tende a abandonar seu ego, seu papel não é menor ou maior do que o do personagem manipulado, estabelece-se um equilíbrio, a presença em cena do ator mesmo que na sombra é levada em consideração, tanto que em alguns momentos se relaciona, interage com o boneco, quebrando a ilusão, e ao mesmo tempo mantendo-a viva através do jogo, entre atores/manipuladores, objetos e público, sendo este ultimo, parte fundamental, do espetáculo.

III.2 Cuentos pequenos - Teatro Hugo e Inês

Este espetáculo encanta por onde passa, utilizando do próprio corpo para compor os personagens, os atores/manipuladores criam pequenas cenas:

Sobre as histórias, normalmente nós fazemos curtas e sem palavras, tratando que cada história contenha só uma ideia simples, paradoxal e talvez humorística e poética. Isto quer dizer que evitamos ao máximo contar um conto com diferentes conceitos, procuramos conseguir um poema com um só sentimento. Tratamos de nos dirigir mais ao sentimento e à emoção do espectador e menos ao seu intelecto. Em nossas histórias, utilizamos os princípios da arte do mimo, se trabalha mais a síntese e o símbolo e menos o diálogo e os conceitos.(Hugo entrevista ,14/10/2013)

Através de situações simples, Hugo e Inês transformam as cenas em pura poesia, cada personagem é único, observam-se aqui muitas possibilidades, cada personagem atinge o público de uma forma diferente, a grande maioria das cenas, é composta de personagens cômicos, chamam atenção do público pela movimentação e forma inusitada por serem criados com partes do corpo do ator/manipulador e alguns objetos, como luvas, narizes de borracha, olhos, camisetas, etc. uma infinidade de bonecos podem surgir. Com base no mimo Hugo e Inês, desenvolvem seu processo de criação, passando por exercícios, para alongar os músculos, e suavizar as articulações para que se adquira uma plasticidade nos movimentos, exercícios para o rosto, com o objetivo de desenvolver maior facilidade de gesticulações. Passam por exercícios de ponto fixo desenvolvendo a contra posição de movimentos para criar a ilusão de vida no boneco.

O treinamento para criação dos bonecos e das respectivas cenas acontece em frente ao espelho, trabalham individualmente, fazendo uma minuciosa investigação de movimentos, processo esse que pode durar horas de trabalho árduo. Às vezes acontece uma relação de amor e ódio com o espelho nos diz Hugo, mas sabem que ali no espelho se encontram as almas dos bonecos, em busca de um lugar no universo de seus corpos.

Utilizam como base de seu treinamento para a preparação do corpo, os exercícios que envolvem a mímica. Técnica que verificamos na pedagogia de Lecoq, começamos a perceber um caminho a percorrer para estabelecer a relação com o objeto, com o espaço, e o público, o trabalho com a mímica, traz clareza aos movimentos ressignificando cada gesto:

Na medida em que “reconfigura” o corpo humano, em cena, apresenta como resultado novas criaturas, que por assim dizer, se utilizam dos corpos dos atores apenas como suas estruturas primárias. Sobre o corpo humano original, digamos base, são criados novos seres que, em muito, extrapolam a realidade do próprio corpo. O espetáculo, assim, cria, a partir das partes dos corpos humanos, uma outra dimensão de vida, que vai além da conhecida e é, portanto, absolutamente original! (SITCHIN, 2009, p. 13)

Sendo o mimo sua base de trabalho, Hugo e Inês dão mais importância a parte visual dos seus espetáculos, segundo Hugo, na arte do mimo cada segundo de expressão é importante e deve expressar algo sem que falte ou sobre nada, assim mais estranho, ridículo ou extravagante será o boneco e mais possibilidades terão. Possibilidades estas que são novas, o novo traz mais força que o já conhecido, segundo Hugo, às vezes só pelo fato de ser algo novo já possui certa transcendência. Em seu processo, o grupo procura no corpo a criação de um novo personagem, sempre tentando se despojar de sua mente acadêmica, a primeira impressão, “*Aprendemos a dizer “se a primeira vista não gosto disso, então vou revisar de novo”*”, as coisas novas e originais às vezes se encontram nas coisas que são descartadas a priori.” Hugo ainda diz que se opor a nosso primeiro critério poderia ser algo que se transforma-se em uma pequena técnica de criatividade, o novo pode estar em qualquer lugar e talvez nas coisas que temos diante de nossos olhos, porém não as consideramos.

Imagem 07- Espetáculo Cuentos pequeños, Teatro Hugo e Inês



Fonte: <http://fita2009.blogspot.com.br/>

O esquema de trabalho do grupo consiste em inventar primeiro o personagem e uma vez aprovado, se investiga seu repertório de movimentos, emoções, sentimentos, e se escolhe os mais expressivos, em síntese, eles constroem o personagem, estudam sua expressividade e adaptam uma história as suas melhores características gestuais.

A relação que se estabelece entre o ator/manipulador e o objeto aqui no caso, é importante ressaltar é o próprio corpo do ator, e alguns poucos objetos. Digamos que a primeira relação é entre o corpo-objeto, e a segunda relação são os objetos inanimados. Os bonecos possuem uma característica interessante, são meio humanos, de carne e osso e corre sangue por suas veias. Em cena os atores/manipuladores interagem com os seus bonecos transferindo energia a eles com a segurança de que eles a devolvam, estabelecendo o jogo. Na luta de transformarem seus corpos em personagens, os atores não ocultam sua própria personagem, que por sua vez estabelece uma intensidade em função do boneco, o personagem bonequeiro, fica em segundo plano com relação ao boneco, mas por outro lado o corpo é ao mesmo tempo o bonequeiro e o boneco. *“Cada boneco corporal é um mimo em potencial, não tão versátil como um homem, porém talvez mais expressivo em determinadas ações para qual foi criado.”*Entrevista,Hugo:2013. Acontece então um equilíbrio, considerável entre ator e o objeto. Isso causa no público uma curiosidade pelo novo, esperando atencioso pela nova transformação do personagem, se instaura então uma conexão entre ator/manipulador, objeto e publico.

Para Hugo e Inês, a busca pelo novo é o que movimenta o teatro de animação e também o que mantém vivo até hoje, sempre trazendo algo diferente para a cena teatral, como, criar coisas novas, personagens atípicos, novas fórmulas dramáticas, novos objetos teatrais. Assim como também existe a necessidade de ampliar as fronteiras da manipulação conhecida aproximando-se de outras disciplinas teatrais como, por exemplo, o teatro de prosa, o mimo, a dança, a magia, o malabarismo, etc. Criando uma frutífera mestiçagem que talvez pudesse construir o futuro das artes cênicas.

III.3 O principio do Espanto - Morpheus Teatro

Este espetáculo é encantador, mágico, uma proposta inovadora. Robertinho é um boneco antropomórfico semelhante ao homem muito simpático e carismático, é o personagem principal do espetáculo, vive em uma atmosfera onde várias coisas acontecem. Ele se relaciona com diferentes objetos no decorrer da história; um quadro, uma caixinha de música, uma vassourinha, etc. Inclusive se relaciona também com seu ator/manipulador João da Silva Araujo, que manipula, ou como diz João, conduz o boneco nesta jornada. Nesse espetáculo, o ator manipulador trabalha sozinho, com um boneco que a princípio se manipula com três pessoas, para resolver isso o ator/manipulador João Araujo, utiliza um bocal na cabeça do boneco, passando a manipulá-lo com a boca, assim fica com as mãos livres para movimentar todas as partes do boneco, coloca peso no sapato para que o mesmo não flutue no ar, e as mãos também são pesadas para dar mais precisão nos movimentos de relaxamento e alerta.

A proposta de criar esse espetáculo surge da necessidade de João fazer um espetáculo solo. Havia criado a primeira versão do boneco em 1999, foi tentando movimentá-lo de várias formas, mas não sabia como caminhar nesse processo, então no ano de 2000 ele entra na *CIA.TRUKS*, começa desenvolver seu trabalho de manipulação e a confeccionar bonecos.

João aprendeu a construir grandes possibilidades de trabalhar sozinho, vários obstáculos apareceram, um deles era a dificuldade de movimentar um boneco de manipulação direta para três pessoas. Por muito tempo ficou com essa dúvida na cabeça, até que um dia viu um espetáculo do grupo *SERES DE LUZ TEATRO- RJ*, onde ator/manipulador usava a boca para manipular a cabeça do boneco. Com essa idéia nova, João se perguntou “*será que posso fazer isso em um boneco de mesa?*” Decidiu então tentar, experimentou diversas posições desse pegador na cabeça do boneco, até que encontrou uma posição bastante satisfatória. O boneco ficava parado nessa posição olhando para frente, mirava um ponto no horizonte, após adaptar o pegador de mão para um pegador de boca, João começou a reaprender a manipular o boneco aí começou de fato sua pesquisa do boneco, ao manipular com a boca percebeu algo diferente, antes com a mão ele tinha um certo distanciamento do boneco, via ele de fora, agora com a boca o boneco se tornou um tipo de máscara, algo até então diferente do que João estava acostumado, isso trouxe uma manipulação um tanto inusitada.

João trabalhou bastante tempo isolado. Gravava seus ensaios em vídeo somente ele e o boneco, experimentando possíveis movimentações. Procurou relacionar o boneco com vários objetos, o que trouxe muitas imagens, servindo de ponto de partida, para criar cenas curtas. Durante mais ou menos seis meses ele trabalhou, vindo a estreitar sua experiência não o

espetáculo pronto, vale ressaltar, em um Sarau de amigos, João já trabalhava na *CIA. TRUKS*, então chamou Henrique Sitchin e Verônica Gerchman, para assistir:

Se não me engano no início de 2002, ele nos chamou em sua casa, onde daria uma pequena demonstração, aos amigos, do que estava desenvolvendo. O primeiro impacto já foi brutalmente bom! Ficamos extasiados com a qualidade de movimentos do Robertinho. Era um boneco especial, numa cena especial. Todo o cuidado que **JOÃO** até então havia demonstrado ter na sua forma de trabalhar com a **CIA. TRUKS**, era evidente naquele exercício. A riqueza de movimentos, e as intenções teatrais claras e precisas que tinham aquele boneco eram, já àquela altura, comoventes. [...] Já havia, naquela primeira pequena demonstração, uma espécie de luta velada entre animador, o criador, dono do poder sobre a vida, e o boneco criatura, espantado com a falta de explicações sobre aquilo que, em síntese, ele não vê. (SITCHIN, 2009, pp.145,146).

Esse incentivo por parte de seus amigos e colegas de trabalho, mais as gravações que João fazia com o boneco, o fizeram acreditar cada vez mais no seu trabalho, ele diz que quando começou a notar nas filmagens que o boneco, em vários momentos, parecia ter expressões como tristeza, alegria, quando aquilo tocou João então percebeu que ali nascia uma linguagem, uma ilusão de vida no boneco. Treinando arduamente, João foi criando a dramaturgia do espetáculo, que até então não estava pronto, eram várias cenas separadas. Uma idéia vinda de Sitchin. Foi a de soprar a vida no boneco Robertinho antes de começar a manipulação. Esta metáfora esta presente durante todo o espetáculo, João utiliza dela, para expressar a condição humana, de questionamentos sobre a vida, quem somos e de onde viemos quem estará a soprar a vida em nós? Quem conduz nossa jornada?

No espetáculo Robertinho não vê quem esta por de trás dele a manipulá-lo. Essa imagem leva a ver naquilo uma espécie de divindade, soprando a vida no ser animado. Com o decorrer do espetáculo o boneco irá percebendo quem o está conduzindo, esse enorme ser que comanda seu destino e seus movimentos. Aqui João apresenta à imagem poética do “sopro divino”, a passagem da bíblia sobre a criação do homem e de sua vida, Deus teria assoprado vida no corpo do homem até então sem vida. Cria-se aí a relação de criador e criatura, imagem esta que surgiu por conta da maneira de manipular que João encontrou um potencial poético cheio de possibilidades. Interessante proposta da relação entre ator e objeto.

Imagem 08 - Espetáculo “O princípio do Espanto”, Morpheus Teatro



Fonte: <http://www.morpheusteatro.com.br/espeticulos/ver/3>

Varias sugestões vieram até ele, através de amigos bonequeiros, ajudando João a montar este espetáculo, outro exemplo dado por Sergio Mercúrio, talentoso bonequeiro argentino, foi a idéia de criar mais mistério no espetáculo, pois o boneco entrava em cena beijando um espelho, e logo já o revelava para o publico, Mercúrio lhe disse que ele deveria guardar aquilo até o final do espetáculo, aquilo que fascinava o boneco deveria ser um mistério, criar no espectador algo que ele duvide, que o leve a querer descobrir o que é, prendendo a atenção do publico até o fim. Outros objetos foram sendo inseridos, por exemplo, uma caixa onde Robertinho tirava outros objetos como uma vassoura, etc. Objetos que serviram de desculpa para o boneco estar ali em cena, segundo João, maneiras dele se manifestar, para ele mostrar a maneira dele de lidar com os imprevistos que surge, João cria com o boneco uma relação de causa e efeito, ele esta por de trás do boneco pondo e tirando

objetos modificando a cena, Robertinho começa a não entender o que se passa, fica confuso, assim começa uma interação entre os dois, mas o boneco não vê o que acontece por detrás dele, o público sim, vê a imagem toda, o manipulador e o boneco manipulado, João diz que isto foi um grande ganho para o espetáculo, começa a se estabelecer relações entre as coisas, entre o manipulador e o boneco, e entre o boneco e os objetos que estão ali. O espetáculo nasceu assim, ideias de amigos que assistiram e que trocavam impressões com João, depois ele experimentava tentando encaixar o que dava certo.

A montagem de *O Principio do Espanto* termina por falar de coisas que para João eram muito importantes naquele momento, principalmente o que nasceu da pesquisa com o boneco Robertinho. A vontade de unir a fisicalidade dos movimentos às técnicas de clown, e tudo o que até então João tinha aprendido, aparecem no espetáculo, João não queria que o boneco fosse uma historia que ele criasse e depois representasse com o boneco, queria que ele nascesse de uma luta de forças, abaixar, levantar, pegar coisas, ritmos e quebras.

Através de princípios da mímica, as técnicas de manipulação direta e o jogo cômico do clown, João desenvolveu seu treinamento para a criação desse espetáculo. O boneco Robertinho tem uma relação muito forte com a plateia, ele chega percebe-se no espaço, vê as pessoas ali que o assistem, tenta convidar o espectador a entrar no seu mundo, na sua historia, características presentes no jogo do clown, muito do que João buscava com a linguagem do clown aparece nesse boneco. Utiliza a técnica de manipulação direta, a maneira pela qual João conduz o boneco tocando diretamente nele com as mãos a boca, existe também um trabalho de dissociação entre o corpo do boneco e o corpo do ator/manipulador, os movimentos que o mesmo executa não são os mesmos do boneco.

No inicio do espetáculo o manipulador esta bem próximo do boneco, quase como uma sombra, durante o decorrer eles vão se afastando, começam a se tornar independentes um do outro, característica importante que João traz para o espetáculo. Esses dois personagens, um homem enorme e um boneco pequeno e frágil. João também trabalha algumas técnicas de mímica, como ponto fixo, tensão e relaxamento, ritmos, etc. coisas que trazem muitas idéias para a montagem.

Existe uma grande relação entre ator e objeto, essa relação vai se mostrando ao longo do espetáculo, o manipulador sopra vida no boneco, uma maneira que João usa para mostrar o significado de que aquela vida depende do manipulador, como uma metáfora, um ser colocando vida em outro ser, uma metáfora da nossa existência também, pois de alguma maneira em nós é colocada a vida. Com esse boneco o personagem do manipulador, o criador

desse boneco, que colocou vida nele, entra nesse momento na vida do boneco. O boneco se apaixonou, utiliza coisas que vão aparecendo no cenário, e o manipulador começa a interagir com aquele universo do boneco, o manipulador está oculto na sombra, invisível, aos poucos vai se mostrando. João usa um chapéu para cobrir seu rosto, enquanto está oculto e de fora da cena, neutro, para se comunicar com o público o personagem manipulador levanta o chapéu e mostra seus olhos para o espectador, assim o espectador reconhece que em cena atuam dois personagens, um que manipula e outro que é manipulado, para que se estabeleça um equilíbrio, João utiliza um chapéu que oculta vez ou outra seu personagem, dando o foco para o boneco. O público começa a perceber que ali existem duas pessoas, a que está atrás do boneco não é o boneco, é outro personagem, tem ações diferentes, como por exemplo, um momento que o boneco está a beijar seu quadrinho, e o manipulador coloca outro objeto em cena em que o boneco veja, os dois estão executando movimentos diferentes, são distintos. O boneco tem um enorme tempo para se mostrar, como se sente, como faz as coisas, como lida com suas emoções, o personagem do manipulador aos poucos começa a se mostrar também, começa a influenciar o boneco, estimula suas reações colocando e tirando objetos de cena, até que o boneco percebe que tem alguém ali a movimentar tudo, nesse momento, quando o boneco percebe a presença do manipulador, e percebe também que o público já sabia de tudo, a cena ganha um peso dramático, ficamos comovidos ao ver, porque nos identificamos com o boneco, não somente com o homem que está ali nós, nos colocamos no lugar do boneco, a peça mais frágil, que não sabe das coisas. Quando Robertinho olha para o homem que o manipula o tempo todo, têm diversas sensações, ódio, tristeza, dor. Uma relação de forças que se misturam com a nossa vida. Nesse espetáculo João estabelece relação de forma muito íntima com o boneco.

Vêm-se então nos espetáculos analisados que algo de comum no treinamento dos atores se ressalta, o estudo de movimentos e consciência corporal, aliadas a uma incessante vontade de buscar novas formas de expressão com o teatro de animação.

CONCLUSÃO

No decorrer do processo para a elaboração deste trabalho, tive a oportunidade de conhecer um possível caminho para o treinamento do ator no Teatro de Animação. Através de um percurso pela história conheci um pouco sobre esse modo de fazer teatro que no ano de 2009 havia me despertado um grande interesse. As máscaras, bonecos e objetos estão presentes nos rituais sagrados, nos primórdios da humanidade, passando pelos festivais populares, circo, praças e ruas de qualquer cidade, chegaram nos dias de hoje. Caminharam junto do homem e da história do teatro mundial. Primeiro como elementos sagrados depois profanados em festivais. Passou a ser uma opção do ator, depois de ter esgotado todas as suas possibilidades.

O homem sempre teve uma necessidade de expressar seus dramas, suas aflições, suas alegrias e também sempre teve necessidade de sair da realidade, inventar histórias e ter alguém para quem contar. O teatro de animação resistiu desde então se firmando como gênero teatral, no oriente e no ocidente, vários artistas surgiram, experimentando diversas maneiras e possibilidades de se expressar através dos objetos.

No teatro de animação o ator transforma-se, sai de si, brinca, diverte-se e vai além da realidade. A liberdade que o ator experimenta, desperta sua criatividade, faz do ator a criança que dá vida e vê outra relação nos objetos, uma garrafa pode ser um foguete ou um ser de outro planeta! Aprende a conhecer seu corpo e a se relacionar de outra forma com o espaço e os objetos, percebe que não só ele quer contar suas histórias, mas aquela máscara, aquele boneco e aquele objeto, também querem se expressar.

Nessa trajetória para se firmar como gênero teatral, os artistas que surgiram desenvolveram técnicas, elaboraram conceitos, criaram treinamentos, para fazer o ser inanimado ganhar vida, a magia poética do Teatro de Animação. Percebi que a pedagogia criada por Ana Maria Amaral e Jacques Lecoq são imprescindíveis nesta trajetória de trabalho. Pontos relevantes como o trabalho com a máscara, a mímica, a descoberta de movimentos, a exploração de objetos, trabalhados por esses pesquisadores compartilham das técnicas dos grupos contemporâneos entrevistados.

Os grupos que tive a oportunidade de conhecer o processo de criação são hoje protagonistas do Teatro de Animação. Suas técnicas mesclam antigos conceitos e inovações particulares de acordo com a necessidade de cada artista. Porém descobri com esta pesquisa que aquilo que realmente move o ser inanimado é o amor que pulsa no ser que o manipula. Para mim essa magia do Teatro de Animação é um encontro com a criança interior de cada

um. As técnicas são um caminho para esse encontro, contudo é necessário resgatar a liberdade de criação, descobrir todos os dias uma nova forma de ver as coisas, ressignificando-as, não apenas no encontro com os objetos animados, mas no dia-a-dia, nas ações cotidianas, para ser um manipulador é preciso matar o ego, matar certas personalidades para poder enxergar o novo, renascer todos os dias em um novo mundo.

Eu devo me inclinar diante dos fatos evidentes: não tenho nada a dizer, não tenho nenhuma opinião, e em minha experiência não há nada de laborioso, tenho pavor de toda idéia de dificuldade, a única coisa que eu faço com prazer é amar. Se minhas mãos conseguem alguma coisa, não é porque eu decidi fazer tal ou qual coisa, seguindo tal ou qual princípio, tal ou qual saber, para chegar a algum resultado, eu faço o que me oferece diretamente prazer, porque em mim uma força leva-me a tal gesto ou a tal descoberta, como talvez a força da primavera leva as plantas a saírem da terra para a luz, para a alegria de existir. Eu crio coisas para celebrar a alegria se estou possuído por ela. Se eu fosse dançarino, eu dançaria esta alegria; se fosse pintor, eu transformaria esta alegria em dança de cores, e como eu não sou nem um nem outro, e que ao mesmo tempo tenho uma pequena parte de cada um deles, eu descubro assim uma nova forma e, com ela, seu movimento. (JOLY, Yves .In: JURKOWSKY, 2000, pp. 28,29)

O teatro de animação é uma oportunidade para reviver a ritualização da grande celebração da vida. Nos transformamos em canal de energia, transmitimos ao objeto um pouco de nossa vida, é doação, estabelecemos uma relação e encontramos no objeto novamente o nosso primeiro olhar, acordando a criança que mora em cada um.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____,. *O ator e seus duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____,. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____,. *O inverso das coisas*. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BROCHADO, Izabela. *O mamulengo e as tradições africanas no teatro de bonecos*. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul : SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A máscara e a formação do ator*. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.

JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XXe siècle*. Charlaville Mézières: Editions Institut International de la Marionnette, 2000.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean Calude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SITCHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: Edição do Autor, 2009.

VARGAS, Sandra. *O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões*. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010.