JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

**PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO –
UMA EXPERIÊNCIA**

São Paulo

2007

JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

**PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO –
UMA EXPERIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração Teoria e Prática do Teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Maria de Abreu Amaral.

São Paulo

2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^(a) Dr.^(a) _____ (Presidente)

Prof.^(a) Dr.^(a) _____

Prof.^(a) Dr.^(a) _____

Aprovada em ____/____/____

DEDICO...

À minha esposa e companheira em todos os momentos, na vida e no teatro, a atriz Vânia Marques.

A Ariela, nossa filha.

A toda minha família.

AGRADEÇO...

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho, e mais especialmente...

Aos atores participantes da oficina: Maira Fanton, Susan Gray, Vera Luz e Vitor Borysov.

Ao elenco do espetáculo Dicotomias (versão 2007): Alexandre Morais, Carolina Ramos, Dinho Del Puente, Maria Fanton, Rafael Bermudez, Tertulina Alves, Thiago Silveira e Vitor Borysov (Grupo O Casulo).

Aos artistas entrevistados: Beto Andretta, Valdek de Garanhuns, Davi Duran e Esperanza Gimenez.

Aos professores integrantes da banca de qualificação: Prof. Dr. Armando Sérgio e Profª Drª Berenice Raulino, pelas valiosas orientações.

A Elida, minha irmã.

A Edison Rosa, pelo auxílio na tradução de alguns textos.

A Luciano da Silva Pereira (PUC-SP).

Ao Sr. Geraldo José Cleto, Diretor do 10º Ofício do Fórum Central – Barra Funda.

Sou imensamente grato à minha orientadora, a Professora, Doutora, pesquisadora, e acima de tudo **ARTISTA ANA MARIA AMARAL**, pelo apoio e pela confiança depositada.

RESUMO

Investiga o papel do corpo no teatro de animação, um gênero teatral que elege máscaras, bonecos e objetos como seus principais meios de expressão. O ator desse teatro, conhecido como ator-animador, ator-manipulador ou ator-bonequeiro, tem como principal característica a expressão por meio dos elementos materiais acima citados. **Objetivo:** propor um treinamento corporal básico a esse ator, tendo como fundamentos os princípios gerais da técnica do movimento consciente (ou técnica Klauss Vianna) aplicados à linguagem do teatro de animação. **Método:** oficina prática realizada com atores-bonequeiros. **Resultados:** a sensibilização e a conscientização do corpo, tal como propostas pela técnica Klauss Vianna, auxiliaram os atores-bonequeiros a tornar mais orgânicas suas interações com elementos materiais. Favoreceram também a superação de estereótipos e de relações mecanizadas, previsíveis, com estes elementos. **Conclusão:** a consciência corporal é um elemento de grande importância no trabalho do ator-bonequeiro, como base prévia ao aprendizado mais técnico de animação de máscaras, bonecos e objetos, sendo também um caminho para a descoberta de novas possibilidades de relações entre o corpo do ator e o universo material.

Palavras-chave: Preparação corporal, teatro de animação, técnica Klauss Vianna, máscaras, bonecos, objetos.

ABSTRACT

It investigate the role of the body in the animation theater, a theatrical genre that uses masks, puppets and objects as its main way of expression. The actor of this theater, known as actor-entertainer, actor-manipulator or actor-puppeteer, has as his main characteristic the expression through the material elements mentioned above. **Aim:** to propose a basic body training for this actor, having as its base the general principles of the conscientious movement technique (or Klauss Vianna technique) applied to the language of the animation theater. **Method:** hold a practical workshop with puppeteers. **Results:** the awareness of the body, as proposed by Klauss Vianna's technique, which assisted the puppeteers to make their interactions with material elements more organic. They also favored the overcoming of stereotypes and the mechanized, predictable relations with these elements. **Conclusion:** the body awareness is a key element in the work of the puppeteers, as previous base for a more technical learning of animation of masks, puppets and objects, being also a way to the discovery of new possibilities concerning relationship between the body of the actor and the material universe.

Key-words: preparation body, animation theater, Klauss Vianna's technique, masks, puppets, objects.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Percurso pessoal	5
1.1. Início.....	5
1.2. Diário de um louco.....	6
1.3. O curso universitário.....	7
1.4. O curso com Rainer Vianna (1990-1992).....	7
1.5. Fora de foco.....	9
1.6. Outros trabalhos.....	12
1.7. Teatro de animação.....	13
1.7.1. Laboratório O Ator e seus Duplos.....	14
1.7.2. A Benfazeja.....	15
1.7.3. Dicotomias	17
1.7.4. Zé da Vaca	21
2.1. Ator e ator-bonequeiro.....	24
2.2. Técnica.....	26
2.3. Movimento.....	28
2.4. Excurso: o vivo e o não-vivo.....	30
2.5. Pré-expressividade.....	32
2.6. O organismo e o objeto.....	34
2.7. Sensações virtuais	38
2.8. A técnica do movimento consciente.....	43
3. A TÉCNICA DO MOVIMENTO CONSCIENTE.....	47
3.1. O corpo-máquina.....	47
3.2. O princípio das oposições.....	54
3.3. Espaços internos.....	59
3.4. Atenção.....	63

3.5. Energia	65
4. PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO – UMA EXPERIÊNCIA.....	71
4.1. Oficina experimental.....	77
4.1.1. Oficina experimental – descrição e comentários.....	79
4.1.2. Reflexões sobre a oficina.....	101
CONCLUSÃO.....	107
BIBLIOGRAFIA:.....	110

LISTA DE IMAGENS

- Pág. 10: Espetáculo *Fora de Foco*
- Pág. 13: Laboratório O Ator e seus Duplos
- Pág. 15: Espetáculo *A Benfazeja*
- Págs. 16 e 18: Espetáculo *Dicotomias*
- Págs. 20 e 22: Espetáculo *Zé da Vaca*
- Pág. 24: Ballet Triádico – disponível em www.pucsp.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 25: Grupo Bambalina Titeles – disponível em www.casablanca.cervantes.es (acesso em Junho/2007)
- Pág. 26: The Huber Marionettes – disponível em www.portal.cni.org.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 28: Grupo Anima Sonho – disponível em www.folha.uol.com.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 30: Dondoro Theatre – disponível em www.kitkyushu.performing.artscenter.org.jp (acesso em Junho/2007)
- Pág. 34: Odin Teatret – disponível em www.sescsp.org.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 39: Cérebro humano – disponível em www.nenossolar.com.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 46: Klauss Vianna com a atriz Renata Sorrah – foto de Paula Kossatz
- Pág. 48: Lição de Anatomia – disponível em www.historiadaarte.com.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 54: Klauss Vianna em sala de aula
- Pág. 54: O Tao – disponível em www.taoismo.org.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 59: Esqueleto humano – disponível em www.fm.usp.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 60: Ligamentos do ombro – disponível em www.fm.usp.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 61: Anatomia do pé – disponível em www.fm.usp.br (acesso em Junho/2007)
- Pág. 66: Teatro Kabuki – disponível em www.acbj.com.br (acesso em Junho/2007)

Pág. 68: Galáxia – disponível em www.library.com.br (acesso em Junho/2007)

Pág. 70: Klauss Vianna em sala de aula – foto de Gal Oppido

Pág. 74: Isadora Duncan – disponível em www.britanica.com (acesso em Junho/2007)

Págs. 80, 84, 97, 99 e 103 – oficina experimental com atores-bonequeiros – fotos do autor do trabalho

INTRODUÇÃO

A importância da preparação corporal no teatro, atualmente, é inquestionável.

Pelo que se sabe, é cada vez menor o número de atores que se arrisca a entrar em cena sem algum tipo de trabalho de corpo, confiando apenas no “talento” ou na “inspiração” do momento.

A preocupação com o corpo costuma estar presente, em maior ou menor grau, seja nas escolas de teatro, seja entre companhias profissionais mais voltadas à pesquisa e à experimentação, seja até mesmo no âmbito do teatro mais convencional.

O objetivo desta pesquisa é investigar aspectos de um treinamento corporal direcionado ao teatro de animação, um gênero teatral que elege máscaras, bonecos, sombras e objetos como seus principais meios de expressão.

O trabalho está dividido em quatro capítulos.

No primeiro, faço uma revisão da minha trajetória como ator de teatro, destacando o aprendizado corporal da *técnica do movimento consciente* (criada e desenvolvida pelo bailarino, coreógrafo e preparador corporal brasileiro Klauss Vianna), e minha experiência, como ator, em três espetáculos de teatro de animação (*A benfazeja*, *Dicotomias* e *Zé da Vaca*).

A inclusão deste capítulo se justifica na medida que a origem da minha proposta de preparação corporal está diretamente relacionada àquelas vivências práticas, sendo, portanto, não só útil como necessário mencioná-las com mais detalhes, visando a uma melhor compreensão do sentido e da natureza do trabalho que se pretende desenvolver.

O segundo capítulo começa por delimitar o conceito de ator-bonequeiro e sua especificidade em relação a outros tipos de atores: a animação de bonecos, máscaras e outras

formas materiais. São discutidos o papel do aprendizado técnico, a importância do movimento para essa linguagem e a natureza da animação; um processo complexo, envolvendo o corpo do ator e o objeto, o vivo e o não-vivo, ambos interagindo e se influenciando mutuamente. Até aqui, as principais referências são as pesquisas de Ana Maria Amaral e Walmor Beltrame.

A seguir, apresento um dos conceitos fundamentais da pesquisa de Eugênio Barba, a pré-expressividade, relacionando-a ao teatro de animação. Considero esse tópico um dos mais importantes para este estudo, já que define claramente qual a direção da pesquisa, ajustando o foco que orientará toda a investigação posterior. Esta abordará a relação corpo-matéria, em seu sentido mais elementar, não se prendendo a nenhuma técnica ou estilo de animação específicos.

Nos tópicos seguintes, seguimos abordando a relação corpo-matéria, mas de um ângulo diferente; a partir de algumas hipóteses desenvolvidas em duas pesquisas recentes na área das chamadas ciências cognitivas ¹, os neurocientistas António Damásio e V. S. Ramaschandran.

Ambos têm a habilidade para tratar de temas complexos, como a formação da consciência e suas relações com o corpo e o ambiente, em linguagem acessível ao público não-especialista. Conforme se verá, existe respaldo científico para procedimentos artísticos do teatro de animação.

Contudo, o motivo maior da exposição de parte daquelas teorias se deve à influência exercida por elas na definição de alguns exercícios que seriam depois testados na parte prática da pesquisa, a oficina experimental com o grupo de atores.

A técnica do movimento consciente (também conhecida como técnica Klauss Vianna) está no cerne da minha proposta de preparação corporal para o ator-bonequeiro. Por essa

¹ “Nas últimas décadas foi ocorrendo uma gradual aproximação entre a neurobiologia (que cuida do cérebro) e a psicologia cognitiva (que cuida do comportamento da mente). Na fronteira entre elas, há um novo terreno, que inclui também, entre outras, a filosofia, a antropologia, parte da física, da química e da matemática, a linguística e a teoria da computação. Trata-se da ciência cognitiva, que faz de objeto de estudo as bases biológicas das funções mentais.” (KATZ, citada por QUEIROZ, 2000, p. 120)

razão se tornou indispensável uma apresentação de seus aspectos mais essenciais, o que procurei fazer no terceiro capítulo. Neste ponto, foram fundamentais, como base, as pesquisas acadêmicas de Clélia Queiroz e Neide Neves, e sobretudo o único livro publicado por Klauss Vianna, *A dança*.

Naturalmente minha própria experiência pessoal como aluno de Rainer Vianna (filho de Klauss Vianna e também professor da técnica) foi de grande valor na redação desta seção do trabalho.

No quarto capítulo passo a dissertar sobre minha leitura pessoal da técnica Klauss Vianna, identificando os elementos que vêm de encontro às necessidades do ator no teatro de animação, bem como definindo o papel dessa técnica dentro de uma proposta de trabalho de corpo para aquele ator. Esse trabalho foi colocado em prática, experimentalmente, por meio de uma pequena oficina ministrada a um grupo de atores-bonequeiros, descrita e analisada em seguida.

Vale destacar que as questões aqui discutidas estão longe de serem esgotadas. Este trabalho não tem a pretensão de explicar completamente os mecanismos que envolvem a atuação no teatro de animação, até porque, quando o assunto é trabalho corporal, sempre se admite mais de uma leitura.

O objetivo é apresentar uma experiência ainda em processo, um dos modos possíveis de se abordar o corpo e suas interações com os elementos materiais, que possa, de alguma forma, ajudar àqueles que se dedicam a criar a magia pela qual a matéria inerte passa a viver, respirar e atuar em cena.

1. PERCURSO PESSOAL

1.1. Início

Minha formação teatral teve início no final dos anos 70, mais precisamente no ano de 1979, quando então, cursava a 3ª série do 2º grau. No colégio em que estudava havia um grupo de teatro coordenado por professores da área de português, e periodicamente admitia-se novos integrantes. Ingressei nesse grupo, passando a atuar em diversas montagens. Eram trabalhos muito primários, toscos mesmo. Os professores coordenadores não tinham nenhuma experiência em teatro, exceto como espectadores. Assim, o trabalho dos alunos-atores consistia, basicamente, em decorar as falas e cumprir algumas marcações.

De todo modo, essa atividade escolar teve o mérito de despertar o interesse por parte de muitos alunos (inclusive eu) pelo teatro.

No início dos anos 80, tendo terminado o 2º grau, completamente indeciso quanto a que rumo tomar em termos profissionais, segui participando, como ator, de vários grupos de teatro amador, cujos “métodos de trabalho” não eram muito diferentes daqueles do grupo do colégio.

Com o tempo fui me dando conta que aquela prática, da forma como se desenvolvia, não bastava, e que aquele caminho não levaria a parte alguma.

Passei a sentir necessidade de ler, estudar, aprender sobre o assunto. Ao mesmo tempo, já estava cansado de investir tempo e energias em projetos que, por esse ou aquele motivo, não se concretizavam. Com exceção da montagem de *Diário de um louco*, da qual falarei mais adiante, naquele período (meados dos anos 80), passei por várias experiências frustrantes nesse sentido.

Sentia que era o momento de procurar uma escola de teatro. Em 1985, prestei vestibular para o curso de Artes Cênicas da ECA, bem como fiz as provas para o curso

técnico de ator da EAD. Não entrei na EAD, mas passei no vestibular. Entretanto, só comecei a frequentar efetivamente o curso no ano seguinte.

1.2. Diário de um louco

Em 1986, pela primeira vez, arrisquei-me a dirigir um espetáculo, ainda sem qualquer noção do que isto realmente significava. O texto era baseado no famoso conto de Nikolai Gogol, *Diário de um louco*. Considero esse trabalho muito importante por várias razões. Em primeiro lugar, era um projeto que pretendia percorrer o circuito dos teatros públicos da grande São Paulo, e também alguns festivais, culminando com uma pequena temporada em São Paulo. E isto, de fato, ocorreu. Ou seja, pela primeira vez, participei de uma produção mais séria, mais estruturada, com objetivos concretos, algo já distante do descompromisso inconseqüente e da desorganização dos grupos anteriores.

Foi um grande aprendizado dos aspectos mais pragmáticos de uma montagem: produção, divulgação, pequenas viagens, montagem de luz, som, bilheteria, custos, aluguel de teatro, etc.

Do ponto de vista artístico, o resultado não foi bom. O espetáculo foi “massacrado” em várias ocasiões, por críticos e espectadores mais conscientes. Hoje, olhando à distância, concordo plenamente com tudo que me disseram. Naquele momento, nem eu como diretor, tampouco o ator do monólogo, tínhamos embasamento suficiente sequer para realizar um trabalho ao menos razoável. Compreendi que eu não podia, simplesmente, sair por aí fazendo teatro impunemente. Decidi, a partir de então, me dedicar exclusivamente ao curso de teatro da ECA.

1.3. O curso universitário

A avaliação que faço dessa passagem pela universidade é bastante positiva. A ECA me ajudou muito. Sobretudo ensinou-me o quanto é importante a pesquisa séria e conseqüente (teórica e prática) no teatro.

Entre os vários trabalhos práticos realizados durante o curso, destaco a montagem de *A missão*, de Heiner Müller, direção de Marcio Aurélio (1989). Foi minha primeira experiência, como ator, em um processo de criação fundamentado na pesquisa da linguagem do corpo. Marcio conhecia o trabalho de Klauss Vianna e utilizou muitos exercícios baseados nos princípios da *técnica do movimento consciente* durante os ensaios.

Identifiquei-me imediatamente com aquela abordagem do trabalho do ator e, no ano seguinte, tendo concluído o curso da ECA, passei a freqüentar regularmente as aulas ministradas por Rainer Vianna, filho de Klauss.

1.4. O curso com Rainer Vianna (1990-1992)

Eram duas aulas semanais, de cerca de duas horas de duração cada uma, e aconteciam no Espaço Steps, no bairro de Pinheiros (São Paulo). A turma era composta por cerca de quinze pessoas, em média, provenientes das mais variadas áreas: havia profissionais liberais, estudantes, gente de teatro, alguns bailarinos. Até então, eu nunca havia feito nenhum tipo de trabalho de corpo de forma sistemática, o que, por um lado me ajudou, já que eu não tinha idéias pré-concebidas que pudessem, talvez, criar obstáculos ao aprendizado.

As primeiras impressões foram as melhores possíveis. Ao final das aulas, a sensação era de bem-estar, sentia-me mais vivo, mais presente, em harmonia comigo mesmo e com o ambiente à minha volta. Acredito que a maioria dos alunos sentia-se da mesma forma.

O trabalho ali desenvolvido não visava especificamente a preparar bailarinos ou atores. Desde o início ficou muito claro que o principal objetivo daquele curso era levar o aluno a conhecer seu próprio corpo e relacionar-se bem com ele. Era um processo de autodescoberta pessoal. Os exercícios eram os mesmos para todos, mas as limitações de cada um eram respeitadas. Rainer jamais comparava ou estimulava qualquer tipo de competição entre os alunos. Cada um tinha suas próprias características e dificuldades individuais, sua maneira própria de se conduzir. Não havia o “certo” e o “errado”; o mais importante era ir se conscientizando desses limites e dificuldades, esse era o primeiro passo.

Logo me dei conta que os exercícios em si (quase sempre muito simples), não eram tão importantes, e sim nossa atitude em relação a eles. Era essencial, por exemplo, perceber o que acontecia com o corpo a cada momento, manter a atenção concentrada em si mesmo. Não perder a noção da totalidade do corpo, mesmo trabalhando partes isoladas. A segmentação, aliás, era uma das estratégias da técnica. Passávamos longas semanas investigando separadamente os pés, a relação destes com o chão, depois os joelhos, quadris, coluna, ombros, cabeça. Em outros momentos, trabalhávamos o corpo todo, explorávamos a relação com o espaço, criávamos seqüências de movimentos, às vezes no silêncio, outras vezes a partir de estímulos sonoros.

Com o passar do tempo, o trabalho foi ficando cada vez mais sutil e detalhado. Por vezes, ficávamos longos períodos em pé, sentados ou deitados, aparentemente imóveis. Na verdade, nesses momentos, buscávamos perceber musculaturas profundas, espaços mínimos no interior das articulações. Rainer era um grande observador, tinha uma facilidade incrível para detectar tensões, encurtamentos, bloqueios musculares, vícios de postura. Às vezes um comentário seu era suficiente para gerar um *insight*, levar o aluno a descobrir algo novo em si mesmo.

Aqueles três anos de aprendizado com Rainer Vianna foram fundamentais em meu percurso. A técnica do movimento consciente passou a ser minha referência em termos de trabalho corporal, principalmente como ator, mas também como diretor e professor de teatro. Em todos os trabalhos que realizei desde então, em maior ou menor grau, os princípios da técnica sempre estiveram presentes.

1.5. Fora de foco

Em 1991, eu e outros dois colegas, também ex-alunos da ECA, Andréa Egydio e Marcelo Gianini, este formado em direção teatral, nos reunimos com o objetivo de realizar um trabalho conjunto. A princípio, não tínhamos nenhuma idéia do que fazer. O único dado pré-estabelecido era que não partiríamos de um texto já escrito. Sugeri, então, que criássemos um espetáculo com máscaras. Lembrava-me do curso de teatro de animação, que havíamos feito com a Prof^a Ana Maria Amaral, na ECA. Seria um experimento de juntar a técnica das máscaras com o trabalho corporal que vínhamos desenvolvendo nas aulas de Rainer (Andréa também as freqüentava).

Ficamos algum tempo nos exercitando com máscaras neutras. Criávamos nossos próprios exercícios. Surgiam alguns resultados interessantes, mas não sabíamos como fazer uma “ponte” que nos levasse à construção de um espetáculo. Concluímos que fazer um espetáculo com máscaras exigiria um preparo e uma familiaridade com essa técnica, coisas que não tínhamos naquele momento.

As máscaras foram, então, deixadas de lado, mas imprimiram sua marca no processo que vínhamos desenvolvendo: o espetáculo *Fora de foco* resultou totalmente sem palavras. É

interessante notar que essa característica decorreu espontaneamente, pelo simples fato de havermos iniciado a pesquisa com as máscaras neutras.

Como não tínhamos um texto escrito, improvisávamos a partir de temas, idéias e motivos que nos interessavam. O objetivo era descobrir fazendo, criar muitas cenas para posterior edição. Andávamos muito atentos a tudo que acontecia à nossa volta, de modo que, qualquer incidente cotidiano, por mais insignificante que fosse, poderia servir de estímulo para uma improvisação.

Por exemplo: um dia, chegando ao espaço onde ensaiávamos, no centro de São Paulo, deparamos com um mendigo dormindo na porta de entrada. Aquela imagem foi o tema do dia. Ficamos horas improvisando em torno do assunto “moradores de rua”. Feito isso, concluímos que, de todas as situações que havíamos descoberto naquela pesquisa, a que mais sintetizava todo o drama dos moradores de rua, para nós, era o gesto de catar pontas de cigarro.

A cena final, que talvez não durasse mais que dez ou quinze minutos, ficou mais ou menos assim: no chão havia dezenas de pontas de cigarro espalhadas. Os dois mendigos, sempre curvados, muito lentamente, iam catando as pontas. A movimentação era contrária à habitual, ou seja, não caminhávamos para frente, e sim, para trás. Esse dado evitava que a cena caísse em um “naturalismo” puro e simples, e ao mesmo tempo remetia o espectador à idéia de que aqueles dois seres estavam, de alguma forma, “regredindo” em sua condição humana.

A cena terminava com o espaço totalmente limpo das pontas de cigarro. (Por questões de roteiro, esta pequena cena acabou não fazendo parte do espetáculo).

A segunda cena do espetáculo, intitulada *Baile*, também foi criada a partir de um fato casual. Uma noite fomos ensaiar em um outro espaço, que ainda não conhecíamos, e chegando lá, havia quatro cadeiras encostadas nas paredes laterais, duas de cada lado. “Parece um baile”, foi o comentário de Andréa. Imediatamente começamos a improvisar e a cena já

saiu praticamente pronta. A versão final desta cena não era muito diferente daquela primeira improvisação. Inclusive, utilizamos quatro cadeiras, dispostas da mesma maneira que aquelas que encontramos na sala de ensaio, por acaso, naquela noite.

Fora de foco

As descrições acima ilustram bem os métodos que empregávamos. A peça foi toda criada dessa forma: improvisações sem palavras sobre um tema, com ênfase na linguagem gestual desenvolvida a partir da técnica Klauss Vianna.

O espetáculo esteve em cartaz em vários teatros de São Paulo, entre os anos de 1991 e 1992, sempre com boa receptividade junto ao público e à crítica, tendo sido premiado em dois festivais de teatro (realizados em Santo André e Osasco), nas principais categorias: ator, atriz, direção, cenografia e melhor espetáculo.

Minha parceria com Andréa renderia ainda mais dois trabalhos, ambos realizados em 1993: *Uma conferência interessantíssima*, monólogo criado a partir de textos modernistas brasileiros, com interpretação minha, sob sua direção; e *Quarteto*, de Heiner Muller, direção de Marco Aurélio Pais, comigo e Andréa no elenco. Entretanto, na minha opinião, nenhum deles atingiu o mesmo nível de *Fora de foco*.

Fora de foco representou um grande avanço, em termos artísticos, para todos os envolvidos no projeto. Para mim, pessoalmente, foi a síntese de um processo iniciado em

1989 com a “descoberta do corpo” durante a montagem de *A missão*, e aprofundado em 1990/1992 no curso com Rainer Vianna.

1.6. Outros trabalhos

Entre 1994 e 2000 participei de seis projetos de diferentes características; em três deles como diretor (*A magia dos reflexos*, *Qorpo-Santo* e *Autópsia*) e em outros três como ator (*I – uma ópera ships*, *Um homem é um homem* e *Antígone*).

A magia dos reflexos era um espetáculo infantil criado coletivamente por um grupo de jovens atores que haviam sido meus alunos no Teatro-Escola Macunaíma (entre 1986 e 1994, paralelamente às minhas atividades como ator e diretor, trabalhei como professor de teatro em algumas escolas técnicas).

Qorpo-santo, *um anjo torto* e *Autópsia* foram também exercícios resultantes de processos experimentais de criação em grupo. O primeiro tinha como referência alguns textos do autor gaúcho Qorpo-Santo; quanto ao segundo, além de dirigir, assinei também o roteiro, elaborado a partir do material criado em sala de ensaio pelos atores. Ambos os grupos eram também formados por ex-alunos do teatro-escola Macunaíma.

Como ator participei de *I, uma ópera ships*, texto e direção de Maura Baiocchi, um espetáculo de rua; *Um homem é um homem*, de Brecht, direção da atriz Ester Góes; e *Antígone*, de Sófocles, direção de Teotônio Sobrinho.

Em todas essas experiências, atuando ou dirigindo, meu objetivo sempre foi pesquisar o trabalho do ator, seus processos de criação, o papel da improvisação e as questões do corpo em cena.

1.7. Teatro de animação

Foi com esse espírito de pesquisa e experimentação, de curiosidade (no bom sentido) que me aproximei do teatro de animação.

Meu primeiro contato mais efetivo com essa forma de teatro se dera na graduação, cuja grade curricular continha a disciplina *Teatro de animação*, ministrada em dois semestres pela Prof^a Ana Maria Amaral. Até então, lembro-me de ter visto alguns espetáculos de bonecos, mas nunca havia me interessado mais profundamente por esse assunto. Era outro universo, muito distante do meu.

O curso com Ana Maria foi uma semente, um estímulo inicial. A partir dele, comecei a perceber que o teatro de animação era um campo artístico muito mais amplo e rico em possibilidades do que eu, em minha ignorância, supunha. Não se limitava ao “teatrinho de bonecos” para crianças. Havia também as máscaras, os objetos, as imagens, as formas animadas...

Como já mencionei, tendo concluído a graduação, cheguei inclusive a iniciar uma pesquisa visando à criação de um espetáculo com máscaras, pesquisa essa que resultou em *Fora de foco*, uma peça sem palavras, com ênfase no gesto, na linguagem do corpo.

Mas foi só a partir do ano de 2000, quando voltei a ter contato com a Prof^a Ana Maria Amaral, que comecei, de fato, a investigar a linguagem do teatro de animação.

1.7.1. Laboratório O Ator e seus Duplos

Este laboratório, realizado no ano de 2000 e coordenado pela prof^a Ana Maria, era parte de uma pesquisa mais ampla, que incluía também palestras, seminários e oficinas sobre teatro de animação.

Foi participando desse laboratório que comecei a elaborar algumas idéias em torno da questão do ator nessa forma de teatro. Lembro-me que, uma das coisas que mais chamou minha atenção, na época, foi o fato de já conhecer a maioria dos exercícios, principalmente aqueles que envolviam temas como trabalho corporal (gestos, movimentos, posturas), concentração, improvisação, foco e jogos coletivos. Sobretudo nas primeiras aulas não havia muita diferença entre as propostas do laboratório e outras, já vivenciadas por mim, como ator, em ocasiões anteriores.

Laboratório O Ator e seus Duplos (2000) – cena com objetos

Gradualmente, porém, Ana Maria ia ajustando os exercícios, de forma a priorizar o boneco, a máscara ou o objeto. Concluí que, se a preparação do ator para o teatro de animação era semelhante à preparação para o teatro “vivo”, então, não deveria haver profundas diferenças entre o ator cujo corpo é o suporte da personagem e o ator que se expressa “por meio de” ou “junto com” algum elemento material externo.

Desde então, conversando com atores e bonequeiros, assistindo aos seus espetáculos, observando a mim mesmo e aos meus colegas, meu objetivo tem sido compreender a natureza dessa interpretação mediada por objeto, máscara ou boneco.

De lá para cá tive a oportunidade de integrar o elenco de três montagens sob a direção de Ana Maria Amaral: *A benfazeja*, *Dicotomias* e *Zé da Vaca*; três experiências práticas bem diferentes, que foram (e estão sendo) importantíssimas para mim nesse período de buscas, tentativas e descobertas.

1.7.2. A Benfazeja

Era um espetáculo com máscaras, bonecos e atores, baseado no conto de mesmo nome de João Guimarães Rosa. As personagens *Mula-Marmela*, *Retrupé* e *Mumbungo* eram representadas em algumas cenas por atores em máscaras, em outras, por bonecos. Estes eram grandes, presos na cintura dos atores-manipuladores, de forma que as pernas destes davam a impressão de serem as pernas dos bonecos. A história ia sendo contada por um ator no papel de narrador e também pelos atores-manipuladores daqueles bonecos. Já os atores em máscaras não tinham texto falado. Cíntia Abreu e eu fazíamos, respectivamente, *Mula-Marmela* e *Retrupé*, em máscaras.

Para a criação das cenas com máscaras, partíamos das situações descritas por Rosa em seu conto, as quais já haviam sido roteirizadas por Ana Maria. Esse roteiro era um esquema geral, sem muitos detalhes. Por exemplo, a primeira cena previa os dois personagens em seus preparativos para mais um dia de perambulação pela cidade em busca de esmolas. Cabia a nós, atores, descobrir como se daria essa preparação; criar um jogo gestual que fosse além da

mera ilustração e revelasse também o caráter dos personagens e as relações existentes entre eles.

Mula-Marmela e Retrupé
(máscaras)

Ana Maria observava o que havíamos preparado e propunha algumas modificações, bem como nos auxiliava a encontrar o foco certo da interpretação com máscaras. Lembro-me que a postura corporal (gestos, movimentos, modos de andar, etc.) foi surgindo gradualmente no decorrer dos ensaios, a partir da interação com a máscara, pois esta já sugeria muita coisa.

Para a criação das personagens, o que fizemos basicamente foi, por um lado, observar bem a expressão da máscara, procurar traduzir corporalmente o que ela estava nos sugerindo, e por outro lado, acrescentar alguns dados concretos fornecidos pelo autor do conto. Por exemplo, a cegueira de Retrupé e o andar curvado de Mula-Marmela.

Nesta minha primeira experiência efetiva como ator nessa linguagem, pude observar que alguns princípios por mim trabalhados eram os mesmos que havia descoberto durante o curso com Rainer Vianna. A máscara parecia ganhar mais força e tornava-se mais sugestiva quando associada a gestos limpos, precisos, econômicos, e também era valorizada pela imobilidade do corpo.

Não aquela imobilidade resultante do estado de relaxamento, mas uma imobilidade intensa, viva, presente. Eugênio Barba usa o termo “sats” para nomear este estado “no qual a

ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo (...) É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista imóvel ou em movimento, pronto a reagir.” (BARBA, 1994, p. 85).

Esse estado de prontidão e alerta, esse estar presente, aliado à clareza e precisão gestual, valorizavam muito a máscara. E estes eram justamente alguns dos princípios mais importantes do trabalho corporal proposto por Rainer Vianna.

1.7.3. Dicotomias

Como no projeto anterior, também aqui o ponto de partida para a criação do espetáculo foi um roteiro de autoria de Ana Maria, não mais totalmente baseado em um texto pré-escrito, e sim em suas próprias idéias e inquietações. Com exceção da cena final, inspirada no poema *Quando Ismália enlouqueceu*, de Alphonsus Guimarães. Segundo Ana Maria, o processo de elaboração desse roteiro (iniciado no começo dos anos 80), foi extremamente longo e complexo, passando por várias etapas, tentativas e experimentações, até atingir a versão definitiva.

O trabalho está mais próximo daquilo que se poderia chamar de teatro visual de animação, ou teatro abstrato: não há falas, tampouco uma história linear, muito menos personagens ou situações no sentido convencional. A peça é uma seqüência de imagens,

criadas a partir da interação dos atores, objetos, máscaras e bonecos, mais a iluminação e a trilha sonora, esta presente do início ao fim do espetáculo.

Um tema perpassa todas as cenas: a mulher, no seu aspecto mais universal e arquetípico, e sua relação com seu oposto, o princípio masculino. No início, ela é uma sombra a ser devorada por um monstro; pouco depois surge como mãe, em seguida é uma pequena figura sem cabeça, ou uma estátua sem rosto. Vêmo-la também diante de um espelho estilhaçado, ou simplesmente executando uma tarefa rotineira do seu dia-a-dia. No final, tendo alcançado a loucura (ou a compreensão de tudo), atira-se ao mar, em busca do reflexo da lua. Morte ou libertação?

Para a criação das cenas, a estratégia adotada foi semelhante àquela empregada em *A Benfazeja*, constituindo-se, basicamente, em improvisações em torno das idéias, temas e imagens propostos pelo roteiro. Este também não era muito detalhado, ou seja, havia muito espaço para a criação dos atores. Ana Maria, enquanto diretora, não tinha uma concepção rígida, pré-determinada, de como deveria ser o espetáculo, preferindo “descobri-lo” durante os ensaios e deixando-se influenciar pelas contribuições do elenco. Assim, algumas cenas foram eliminadas, e outras foram criadas e acrescentadas.

Em alguns casos, as mudanças ocorreram em razão da necessidade de se solucionar problemas técnicos, principalmente relacionados às várias trocas de cenário, e às muitas entradas e saídas de objetos entre uma cena e outra, o que tornava o trabalho de contraregragem extremamente complexo. O próprio elenco era responsável por esse trabalho. Tudo deveria ser feito em um curto espaço de tempo, com agilidade, sincronia e precisão, e quase sempre na total escuridão. Qualquer falha, por menor que fosse, poderia comprometer o ritmo do espetáculo. Além disso, as cenas tinham duração precisa, determinada pela trilha sonora.

Portanto, todos os movimentos deveriam ocorrer no ritmo correto, dentro daquele tempo específico, nem mais, nem menos. Enquanto uma cena estava acontecendo, a seguinte

já estava sendo preparada nos bastidores. A pausa entre uma cena e outra era de apenas alguns segundos, o tempo de um *black out*.

Estas características exigiam total concentração por parte dos atores, além de muita agilidade e prontidão. Interessante observar que as cenas em si eram muito breves, densas, sintéticas, e quase sempre muito lentas, delicadas; em contraste com o ritmo frenético das tarefas executadas atrás dos bastidores, estas, obviamente, não presenciadas pelo público.

Entrar e sair de cena, alternando entre o ritmo acelerado exigido pela contra-regragem atrás do palco, e o ritmo ralentado das cenas, sem perder o que havia sido trabalhado nos ensaios, era um desafio a mais para o elenco.

Dos três trabalhos comentados aqui, este foi o mais diversificado, quanto aos recursos de animação empregados. A peça inicia-se como teatro de sombras; nas cenas seguintes são utilizados, entre outros meios:

- Uma enorme máscara, que envolve todo o corpo do ator (o “Cabeção”, como ficou sendo chamado pelo elenco).

- Máscaras expressivas e abstratas. “As máscaras expressivas representam tipos, são personagens que pedem um gestual próprio e inspiram situações determinadas. [...] Máscaras abstratas levam o personagem para algo além das qualidades sociais, enfatizam o movimento e a forma, são metafísicas.” (AMARAL, 2002, p. 44). Um exemplo de máscara expressiva presente no espetáculo é a do personagem *Torto*, o qual, como o próprio nome já diz, tem como principal característica a deformidade física.

Já a personagem *Mulher sem rosto*, cuja máscara côncava e pintada de negro sugere exatamente essa imagem, é uma figura mais abstrata, evocando um quadro surrealista.

- Objetos inusitados. Na cena *Tango* os personagens são um pé masculino e um sapato feminino. Há ainda um “olho” que aparece em alguns intervalos entre uma cena e outra; além de objetos do cotidiano, deslocados de seus contextos originais: uma bota, um moedor de carne, uma batedeira de bolo, um espelho estilhaçado, etc.

- Próteses. Na cena *Enquadramento* os atores surgem com bustos emoldurados, presos ao tronco.

- Bonecos. Uma boneca de aproximadamente 1,80 metros de altura (Lucrécia) e outra de cerca de 1,50 metros (Ismália), ambas manipuladas por uma dupla de atores; e mais alguns pequenos bonecos, de luva ou haste.

Para “funcionarem”, as diversas cenas dependiam, tanto de uma boa execução técnica, quanto de diferentes recursos de atuação do elenco. Na cena *Enquadramento*, por exemplo, o mais importante era passar lenta e calmamente pelo palco, sempre de frente para o público, de modo que este pudesse ver a imagem dos bustos postiços iluminados se destacando contra o fundo negro da cena. Era como uma pintura em movimento, uma imagem que falava por si mesma.

Já na cena *Tango*, o que contava era a manipulação dos objetos “Pé” e “Sapato”. Mesmo caso da cena *Quando Ismália Enlouqueceu*, que também exigia uma boa manipulação e entrosamento da dupla de atores. Em outras cenas, como em alguns momentos do teatro de sombras, o encontro do “Torto” com “Lucrécia” e a mulher diante do espelho, a ênfase recaía sobre o ator, em sua capacidade de evocar emoções, sentimentos e sensações por meio do gesto.

Como se vê, o espetáculo exigia dos atores grande versatilidade, tanto no palco quanto nos bastidores.

1.7.4. Zé da Vaca

Espetáculo infantil, com bonecos e atores. Neste trabalho voltamos ao texto falado. Desta vez, o texto, de autoria de Ana Maria, seguia a estrutura tradicional: havia uma história a ser contada, com começo, meio e fim, conflitos e personagens bem definidos. Em termos dramaturgicos, *Zé da Vaca* é o oposto de *Dicotomias*.

Alguns bonecos (Zé, Mãe e Pai) são manipulados de uma forma ainda pouco conhecida em nosso meio: o ator permanece sentado em um carrinho com rodinhas, enquanto segura a cabeça do boneco com uma das mãos e um dos braços dele com a outra mão. Ao mesmo tempo, os pés do ator movimentam os pés do boneco. O carrinho permite a movimentação do ator e seu boneco pelo palco. Trata-se do mesmo princípio utilizado no *Kuruma Ningyo*, uma forma tradicional de teatro de bonecos japonês, tão importante quanto o *Bunraku*, porém, menos conhecida no ocidente.

Zé da Vaca

A primeira fase dos ensaios, ainda sem os bonecos, consistiu em leituras de mesa, nas quais íamos estudando as personagens e as situações; e ao mesmo tempo memorizando as falas. Essa estratégia foi intencional. Ana Maria preferia que tivéssemos, primeiro, um bom conhecimento do texto e dos papéis, antes de iniciarmos o trabalho de manipulação. Portanto,

nessa fase de mesa, era como se estivéssemos nos preparando para encenar uma peça de modo convencional, como atores.

Em seguida, já com os bonecos, nossa principal tarefa era canalizar o que havíamos trabalhado na mesa para os bonecos, fazê-los atuar. Naturalmente isso não poderia ser feito de forma mecânica. Antes dos ensaios propriamente ditos, sempre havia um breve período dedicado a uma pesquisa individual, em que cada ator procurava conhecer os bonecos que iria manipular, explorar suas possibilidades de movimento e expressão. Ana Maria considerava essencial esse momento, até porque o grupo de atores não tivera a oportunidade de participar do processo de construção dos bonecos, o que, segundo ela, favorece uma maior integração entre o boneco e seu manipulador.

Nessa passagem da mesa para o palco, com a chegada dos bonecos, naturalmente alguns ajustes tiveram de ser feitos, tanto na forma de emitir o texto, quanto na concepção geral que cada ator tinha das personagens, em função das novas informações que os bonecos traziam. Iniciou-se assim um processo de “diálogo” e de adaptação entre atores e bonecos.

A partir daí, passamos a trabalhar com um princípio que em *A Benfazeja* e *Dicotomias* não era tão evidente: a presença neutra do ator, esse estar e não estar em cena, ao mesmo tempo.

Havia também a questão da voz. Em *A Benfazeja*, todos os atores que falavam em cena, o faziam como se fossem narradores da história. Em *Dicotomias* não havia texto falado. Já em *Zé da Vaca*, pela primeira vez, nos deparamos com o problema de encontrar uma voz adequada para o boneco. Era difícil, pois tínhamos que emitir o texto, com a “voz do boneco”, e sem perder a neutralidade do corpo, sem anular a presença do boneco. No meu caso, tive que descobrir dois registros vocais, um para o Zé, outro para o macaco em que ele é transformado em certo momento da história.

Como se vê, cada um desses três trabalhos propõe diferentes problemas no que diz respeito ao trabalho do ator. Resumindo: em *A Benfazeja* temos a construção de personagens a partir de máscaras expressivas, o ator como um narrador ou comentarista de seu próprio boneco e um texto literário como base.

Em *Dicotomias*, cuja linguagem se aproxima do chamado “teatro de imagens”, não há texto falado, as cenas são breves, densas, sintéticas; o ator quase não aparece e se expressa por meio de máscaras, bonecos e objetos os mais variados, o que exige dele grande flexibilidade.

Em *Zé da Vaca* temos a questão da neutralidade do ator. Este, por vezes, é uma espécie de “alter ego” do boneco: coloca-se por trás deste, sendo responsável por seus movimentos e sua voz.

Zé da Vaca

Estes três espetáculos são, portanto, minha principal referência no campo da prática.

Como já mencionei, foi a partir do fazer, de minha participação como ator nesses processos que iniciei uma reflexão em torno das questões desta pesquisa. Foi observando a mim mesmo e aos meus colegas, analisando tentativas, erros, acertos e dificuldades que vislumbrei a hipótese de que um trabalho de conscientização corporal poderia ser de grande utilidade ao ator do teatro de formas animadas.

2. O ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

2.1. Ator e ator-bonequeiro

A expressão “teatro de animação” refere-se a um gênero teatral que elege máscaras, bonecos, sombras e objetos como seus principais meios de expressão. O desenvolvimento dessa forma teatral é um fato relativamente recente no panorama contemporâneo das artes cênicas, embora uma de suas matrizes básicas, o teatro de bonecos, tenha origens ligadas aos primórdios da civilização.

O moderno teatro de formas animadas é fruto do processo de experimentação e de quebra das barreiras entre as diversas linguagens artísticas iniciado pelas chamadas vanguardas do início do século XX, processo esse que ganhou novo impulso a partir dos anos sessenta daquele mesmo século. Assim, o teatro passou a incorporar elementos da dança, das artes plásticas, do circo, da mímica, do teatro oriental, de formas teatrais do passado como a *Commedia dell'arte* e do tradicional teatro de bonecos.

Ballet Triádico – Direção de Oskar Schlemmer (Bauhaus, 1922)

Praticamente todos os principais reformadores do teatro buscaram inspiração neste último. A imagem da marionete surge com frequência no discurso de inúmeros teóricos e encenadores como metáfora do ator ideal. Também as máscaras e os objetos passaram a ser

explorados e utilizados das mais variadas formas. Atualmente, todos esses elementos podem surgir reunidos em um único espetáculo de formas animadas.

O ator desse teatro, conhecido como ator-animador, ator-manipulador ou ator-bonequeiro, tem como principal diferencial a expressão por meio de elementos materiais. É a presença do objeto interposto entre ator e expectador que determina a especificidade do teatro de animação. Diferentemente do ator cujo corpo é o principal veículo expressivo e suporte da personagem, o ator-animador, por meio de um complexo processo de desdobramento ou projeção, redireciona suas energias físicas e psíquicas, canalizando-as para a máscara, boneco ou objeto, dessa forma gerando a impressão de que estes possuem “vida” própria, animando-os.

“Nisto consiste a essência do seu trabalho [do ator bonequeiro]: animar a forma inanimada. Destituído da ação, da interferência do ator-bonequeiro sobre o boneco, ele é escultura, é objeto decorativo. Esse é o fundamento do trabalho do ator-bonequeiro. Sozinho, o boneco é um objeto inerte; manipulado, dá início ao teatro de animação.” (BELTRAME, 2001, p. 229).

Bambalina Títeres (Espanha)

2.2. Técnica

The Huber Marionettes
(EUA)

A animação pode se dar de diferentes maneiras, já que existem diversas possibilidades de ligação entre o ator e o objeto a ser animado. Tais ligações correspondem às diferentes técnicas (luvas, fios, varas, manipulação direta, etc.), cada qual exigindo procedimentos corporais próprios e extremamente especializados. Naturalmente é importante que o ator-bonequeiro domine algumas dessas técnicas. Contudo, entre os pesquisadores existe praticamente um consenso em torno da idéia de que a técnica manipulatória, por si só, por mais apurada que seja, não garante a qualidade da animação, e, conseqüentemente, não garante a qualidade do espetáculo como um todo.

Quando a técnica é encarada não como um meio, mas como um fim em si mesma, quando a busca da precisão dos movimentos dos bonecos se torna obsessiva, perde-se o real sentido da animação. Em conseqüência, o espetáculo pode se tornar uma mera exibição de virtuosismos, destinados unicamente a provocar o espanto do público.

Percorrendo publicações, pesquisas e depoimentos sobre essa questão da técnica, com freqüência nos deparamos com analogias entre o trabalho do ator-bonequeiro e o trabalho do músico instrumentista, como a que segue:

É possível dizer que a marionete é um instrumento; a animação, uma técnica instrumental e o marionetista, um instrumentista. Para isso deve dominar sua técnica, trabalhá-la. A relação que o marionetista estabelece com o objeto marionete é comparável à relação músico-instrumento: disciplina corporal adaptada às suas possibilidades e às exigências do instrumento, importância de uma dinâmica corporal,

respiração, mobilidade dos dedos, são processos que ele precisa dominar em seus detalhes. Assim, os termos “técnica” e “instrumento” não são redutores. Como na música, eles dão lugar à sensibilidade e a intuição criativa. (BOURDEL, citado por BELTRAME, 2001, p. 228).

A comparação é, sem dúvida, apropriada; no entanto, é preciso observar que ela se refere mais especificamente a um certo tipo de ator-bonequeiro (o ator-marionetista), aquele que trabalha sobretudo com as mãos, daí a importância de se adquirir “mobilidade dos dedos”. Embora essa forma de animar, a partir do uso das mãos (daí o termo “manipulação”) seja predominante, ela não é a única, pois existem outras possibilidades de interação com os objetos que, eventualmente, colocam em operação outras partes do corpo.

Por outro lado, a analogia bonequeiro/músico, boneco/instrumento sugere que, assim como o músico em seu aprendizado se dedica muitas horas por dia, durante anos, a exercitar-se com seu instrumento, também o ator-bonequeiro deve fazer o mesmo em relação ao seu boneco, até dominar a técnica correspondente, o que, evidentemente, está correto. No entanto, estamos falando, nesse caso, em especialização, em escolher uma técnica, um estilo ou um “boneco-instrumento” e fixar-se nele. De novo, essa não é a única possibilidade, pois, como se sabe, não são poucos os artistas que optam justamente pela não-especialização, pela fusão de técnicas e pela pesquisa constante de diferentes formas de animação a cada espetáculo.

Sim, existem paralelos entre o músico instrumentista e o ator-bonequeiro; mas, em termos corporais, a especificidade deste último, a animação de objetos, requer mais que simplesmente o adestramento das mãos. O domínio técnico é importante, mas por si só não é suficiente, pois “é a manipulação, a atuação do ator-bonequeiro com a forma criada ou selecionada que dará sentido às escolhas. E aí se coloca um desafio ao seu trabalho: superar a tentação de reduzir o boneco a um simples instrumento de exibição plástica e perceber que a vida do boneco se baseia no animado/inanimado.” (BELTRAME, 2001, p. 219).

Animar significa, literalmente, prover de alma, vida, ou princípio vital. Conforme Malkin (citado por TILLIS, 1992, p. 24), um objeto não se torna um “boneco” quando o manipulador assume completo controle sobre ele e sim quando o objeto parece emanar vida de si próprio. Beltrame (2001, p. 227) acrescenta que o público não estabelece relação de empatia com o manipulador e sim com a personagem-boneco. Portanto, o desafio consiste em fazer a personagem-boneco viver, atuar, em tornar orgânica essa relação.

Grupo Anima Sonho (Brasil)

2.3. Movimento

Essa ilusão de vida está intimamente ligada ao movimento, cuja importância para a linguagem do teatro de animação tem sido frequentemente observada. Segundo Obraztsov (citado por TILLIS, 1992, p. 133), todo boneco é criado para ser móvel, e, somente ao mover-se ele se torna “vivo”. “A verdadeira vida do boneco está no movimento”, dizem Amorós e Parício (2005, p. 68). Ana Maria Amaral, por sua vez, afirma que o movimento é a própria essência dessa forma teatral (AMARAL, 1991, p. 213).

No entanto, há que se distinguir entre o movimento “vivo” de um boneco e o automatismo de um objeto mecânico. Um boneco ou um objeto que atravessa a cena ou que se move continuamente graças a algum tipo de dispositivo mecânico não caracteriza a animação

de que estamos tratando. Refletindo sobre essa diferença, Tillis (1992, p. 17) define um boneco como sendo uma figura inanimada movida por esforço humano diante de uma platéia. E Ana Maria Amaral faz a seguinte colocação: “sendo o movimento causado por impulsos vitais do ator, e sendo o ator aquele que cria no palco a vida de um personagem, essa mesma vida pode também desaparecer instantaneamente, se o ator se descuidar, um segundo que seja, dos seus movimentos e, nesse caso, o personagem volta a ser um simples objeto ou coisa.” (AMARAL, 1991, p. 252).

Ou seja, para que o teatro de animação aconteça, é indispensável a atuação do ator-bonequeiro. Independentemente do estilo ou da técnica escolhida, totalmente oculto atrás de um biombo ou na presença do público, com ou sem capuz, sozinho ou em grupo, é ele quem dá sentido a essa linguagem. Mas atenção: “valorizar o movimento da personagem no teatro de animação não significa dizer que a interpretação é o simples ato de fazer com que o objeto se mova.” (BELTRAME, 2001, p. 221). A dificuldade está em que os movimentos (ou os “não-movimentos”) devem ser intencionais, motivados, carregados de energia, verdade, emoção. Exatamente como em outras linguagens, como a dança e o teatro de atores. (Lembrando que existem também as pausas, os silêncios e a imobilidade, que de certa forma são o contraponto do movimento e tão importantes quanto este).

Mas enquanto bailarinos e atores expressam-se por meio de seus corpos, o ator bonequeiro, ao incorporar um objeto à sua performance, de certa forma dá um passo além, expandindo os limites de atuação do seu próprio corpo.

Animar é mais que transferir movimentos a um objeto. É também estar aberto, interagir com ele, deixar-se contaminar, perceber que o objeto tem forma, cor, peso, espessura; e que esses elementos são estímulos que geram respostas corporais, que, por sua vez, retornam ao objeto. “Os materiais com os quais os bonecos são confeccionados, sua feitura, e aí estão incluídos o material, o formato e as suas articulações, vão ‘dialogando’ com

o bonequeiro, vão reforçando, complementando os gestos e ações a serem realizados pelo boneco”. (BELTRAME, 2001, p. 213).

Durante a animação o objeto não apenas executa os movimentos propostos pela manipulação, mas também envia estímulos ao manipulador. “O boneco influencia o ator-manipulador, e, a partir da impressão que o boneco desperta no ator, este lhe imprime impulsos que lhe conferem ilusão de vida, sempre com a aquiescência e a emoção do público.” (AMARAL, 2002, p. 81).

Assim, uma boa animação depende não só da qualidade dos movimentos fornecidos pelo ator-bonequeiro, mas também da capacidade deste de “ouvir” a matéria, de captar aqueles estímulos, processá-los e devolvê-los ao objeto, numa troca permanente, num contínuo ir-e-vir de impulsos.

Fica claro que a animação é resultado de uma complexa interação entre o corpo, o movimento e a materialidade singular do objeto, formando uma espécie de “simbiose”, na qual tanto o animado quanto o inanimado são ativos e se influenciam mutuamente o tempo todo.

Dondoro Theatre (Japão)

2.4. Excurso: o vivo e o não-vivo

Pra ser um bonequeiro tem que gostar do boneco. Tem que ver o boneco, conversar com ele, saber fazer o boneco, na minha opinião. A pessoa pode até comprar dos outros e manipular; agora, pra mim, o verdadeiro bonequeiro é aquele que vê o boneco nascer na sua mão. Seja no isopor, no papel machê, na madeira, na sucata. Pra mim, é como um filho.²

Quando um artista bonequeiro afirma “conversar” com seus bonecos, tratá-los como filhos, ter afeto por eles, como se fossem seres viventes, é como se estivesse, à sua maneira, questionando a concepção tão fortemente arraigada no senso comum que estabelece uma rígida distinção entre o vivo e o não-vivo.

Afirmações como aquelas não são apenas metáforas poéticas integrantes de uma linguagem bonequeira de trabalho, porque encontram correspondência na ciência. As atuais teorias científicas nos dizem que a origem da vida na terra está relacionada a um conjunto de fatores naturais favoráveis, tais como a combinação de determinados elementos químicos, em proporções adequadas, mais a ação da energia solar sobre estes elementos, na quantidade certa, e durante muitos milhões de anos. Ocorre então que, em um dado momento, algumas moléculas muito simples adquirem a capacidade de se auto-replicar. Tornam-se vivas.

Portanto, a idéia generalizada, segundo a qual o animado e o inanimado não têm absolutamente nada em comum, não corresponde à realidade da natureza. Segundo Paul Churchland, não existe uma descontinuidade bem definida entre o vivo e o não-vivo. Diz ele: “Os sistemas vivos se distinguem dos não-vivos apenas por graus. Não há um abismo metafísico a ser transposto, apenas uma encosta suave a ser escalada, uma encosta medida em graus de ordem e graus de auto-regulação.” (CHURCHLAND, 2004, p. 268).

² Valdek de Garanhuns – entrevista concedida ao autor do trabalho.

A menor unidade viva, a célula, é definida como sendo um minúsculo sistema semifechado, através do qual a energia flui constantemente. (Idem, p. 268). Esse fluxo ininterrupto de energia, vindo do ambiente externo, é fundamental para a manutenção da vida da célula. Esta absorve a energia de que necessita a fim de manter a ordem interna. Assim, “a vida inteligente é apenas vida, com uma alta intensidade termodinâmica e uma aliança especialmente estreita entre a ordem interna e as condições externas.” (Id. Ibid. p. 270).

2.5. Pré-expressividade

Sendo a animação a essência do trabalho do ator-bonequeiro, e uma vez que, como vimos, o ato de animar objetos está intimamente relacionado à ação corporal, fica evidente a necessidade de uma preparação do corpo.

Não se pode esquecer que o ator-bonequeiro é, antes de tudo, um ator, um intérprete, e que, assim como o dançarino, tem o movimento como sua matéria-prima. O corpo assume uma importância ainda maior quando o movimento deve estabelecer interações com um objeto, como acontece no teatro de animação.

Minha proposta é que seja feito um trabalho prévio de conscientização e de sensibilização corporal, anterior ao treinamento mais técnico de manipulação. Ou seja, um trabalho que permita ao ator-bonequeiro primeiramente entender, de modo mais amplo e genérico, qual a origem e a natureza dos movimentos resultantes da conjunção animado/inanimado.

Minha hipótese é que esse trabalho preliminar possa capacitar o ator-bonequeiro a tornar mais orgânica sua interação com máscaras, bonecos ou objetos, independentemente da técnica, do gênero ou do estilo de animação escolhidos.

Aqui caberia indagar: o que pode haver de comum entre vestir uma pequena máscara e vestir outra, de mais de um metro? Entre a manipulação de um boneco de luva e a manipulação de um boneco movido por fios? Entre animar uma folha de papel e animar um aspirador de pó? Inicialmente, salta aos olhos o fato de que elementos tão diversos certamente exigirão procedimentos corporais igualmente diferenciados, o que é verdade. No entanto, o sistema básico permanece o mesmo: sempre há um corpo que interage com um elemento externo a ele.

A idéia da existência de um alicerce, de uma base comum a todas as formas de animação, pode ser relacionada à pré-expressividade, um conceito-chave na pesquisa de Eugênio Barba. Segundo ele, o trabalho de qualquer ator se subdivide em três aspectos: A) sua personalidade, sensibilidade, inteligência artística e individualidade social, que o torna único. B) a particularidade da tradição cênica à qual pertence o ator. C) o trabalho segundo técnicas baseadas em princípios transculturais (“princípios-que-retornam”). Os dois primeiros aspectos estão relacionados com a representação. Já o terceiro é o que não varia, e é definido por Barba como o campo da pré-expressividade. (BARBA, 1994, p. 24/25).

Pré-expressivo, como o próprio nome já diz, “é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena.” (FERRACINI, 2001, p. 99).

O pré-expressivo não está ligado a nenhuma estética especificamente. É o território do ator, seja ele oriental ou ocidental, vinculado a uma tradição milenar ou integrante de um grupo de pesquisa. É o nível “biológico” do teatro (BARBA, 1994, p. 25), a base comum na qual se fundem as diferentes técnicas. “A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.” (Idem, p. 151).

Raciocínio semelhante pode ser aplicado ao teatro de animação, pois, a essência desse gênero teatral, o fundo comum a todas as formas de animação é a relação corpo-matéria, e é esse nível básico que me interessa investigar nesse momento.

Trabalhar corporalmente os fundamentos dessa relação animado-inanimado, antes de tentar aprender uma técnica específica, de especializar-se, poderá auxiliar o ator-bonequeiro a desenvolver uma atitude mais livre e criativa, um olhar não viciado que enxergue além da superfície, propiciando a descoberta de novas possibilidades, evitando assim a mecanização, a mera reprodução daquilo que já se conhece. Esse trabalho poderá ajudá-lo, ainda, a transitar por diferentes técnicas, a reagir aos mais diversos estímulos, adaptando-se conforme a necessidade.

Odin Teatret

2.6. O organismo e o objeto

Para entender melhor a relação corpo-objeto, me parece particularmente valiosa a abordagem de António Damásio, neurocientista e pesquisador dos fenômenos relacionados à consciência. Não é minha intenção apresentar um resumo completo de sua teoria da mente, mas apenas trabalhar com alguns dados que, a meu ver, interessam mais de perto, por estarem mais diretamente relacionados ao assunto deste trabalho. Conforme veremos, tais informações, fruto de longos anos de pesquisas e experimentações científicas parecem

respaldar as intuições de muitos artistas, em especial daqueles que valorizam em seus trabalhos o diálogo com a matéria, como fazem os que lidam com máscaras, bonecos e objetos.

Damásio situa o problema da consciência em função de dois “atores” principais: o organismo e o objeto; e em função das relações que ambos mantém durante suas interações naturais. (DAMÁSIO, 2000, p. 38). Objeto, aqui, tem um sentido amplo: tanto pode ser um elemento externo ao organismo (uma cadeira, uma paisagem, o rosto de alguém), quanto um elemento interno (uma lembrança, a memória de um acontecimento). No caso de um objeto real, situado fora das fronteiras do corpo, o organismo executa um complexo processo de mapeamento do objeto, a partir dos sinais provenientes dos vários canais sensoriais – visão, audição, tato – os quais reúnem todas as informações sobre o objeto, tais como movimento, frequências auditivas, etc.

Tais sinais provocam no organismo duas respostas simultâneas; uma consistente em uma série de ajustes motores; outra em forma de reações emocionais a vários aspectos do objeto. Convém notar que estas respostas muitas vezes acontecem automaticamente, independentemente da vontade do agente. Por exemplo: uma pessoa está atravessando a rua quando, de repente, avista um carro vindo rapidamente em sua direção. Quer essa pessoa queira, ou não, ao avistar o carro, uma série de ajustes são feitos rapidamente: os olhos movem-se em sincronia a fim de focalizar a rápida sucessão dos movimentos do carro, o sistema vestibular (localizado no ouvido interno e relacionado ao equilíbrio e posição do corpo no espaço) é ativado, além de muitas outras alterações. Ao mesmo tempo, surge a emoção chamada medo, e então, vários órgãos, entre eles o intestino, o coração e a pele reagem imediatamente. Damásio observa que, dependendo do objeto, pode haver proporções diferentes de acompanhamentos músculo-esqueléticos e emocionais, porém, ambos estão sempre presentes. (DAMÁSIO, 2000, p. 191).

Além disso, não existe percepção pura de um objeto em um canal sensorial isolado, como, por exemplo, a visão. Para perceber um objeto, visualmente ou de qualquer outro modo, o organismo requer tanto os sinais sensoriais especializados quanto os sinais provenientes do ajustamento do corpo. (Idem, p. 193).

Essas reações físicas e emocionais estão presentes, mesmo quando simplesmente pensamos em um objeto, não o percebendo de fato no mundo exterior. Isso porque a memória registra não apenas a forma e a cor de um objeto, mas inclui também os ajustes motores e as reações emocionais que tivemos quando interagimos com o objeto pela primeira vez. Segundo Damásio, não há como evitar que isso ocorra, desde que possuímos uma mente. (Id. Ibid. p. 194).

A expressão “imagem mental” é empregada por ele para designar a estrutura construída pelo cérebro a partir dos sinais provenientes das várias modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. (Id. Ibid. p. 402). Uma imagem, portanto, não é só visual, mas pode ser também sonora e até muscular. A produção de imagens pelo cérebro não cessa nunca enquanto estamos despertos, e continua mesmo durante o sono, quando sonhamos.

As imagens podem ser conscientes ou inconscientes. Como o número de imagens geradas é sempre muito grande e a “janela” da mente consciente é relativamente pequena (ou seja, a janela na qual temos consciência que estamos apreendendo algo), um grande número de imagens formadas passa despercebido por nós. Nem por isso deixam de afetar o organismo. “Representações do exterior ou do interior, podem ocorrer independentemente de um exame consciente e ainda assim induzir reações emocionais. Emoções podem ser induzidas de maneira inconsciente e, assim, afigurar-se ao self consciente como aparentemente imotivadas.” (DAMÁSIO, 2000, p. 71). É o que acontece quando nos sentimos ansiosos, tristes ou alegres, sem que saibamos bem porquê. A causa pode ter sido uma

imagem à qual não prestamos atenção e que por isso permaneceu inconsciente; ou mesmo alguma alteração transitória na composição química do organismo, que não chegou a ser representada por uma imagem, mas que foi suficiente para gerar mudanças no estado físico.

Em todo caso, independentemente do mecanismo pelo qual as emoções são induzidas, seja por meio de estímulos externos (de fora para dentro), ou internos (de dentro para fora), sempre existe uma relação obrigatória dos sentimentos com o corpo. (Idem, p. 363). No entanto, isto não significa que o corpo seja a única origem dos sentimentos. Damásio observa que esta idéia deriva de uma concepção um tanto equivocada, predominante nas ciências cognitivas, que sempre viu o cérebro como um órgão separado do corpo, e não como parte integrante de um organismo vivo e complexo (Id. Ibid. p. 61). Para ele, o cérebro desempenha um papel fundamental na produção de qualquer sentimento, por mais simples que seja.

Quando pegamos um objeto, várias mudanças corporais ocorrem ao mesmo tempo. Os sistemas sômato-sensitivos sinalizam ao cérebro tantos os sinais provenientes dos sensores táteis quanto as reações humorais e viscerais correspondentes. Entretanto, o estado de sentir não implica, necessariamente, que o organismo que sente tenha plena consciência da emoção e do sentimento que estão acontecendo. No caso dos objetos do cotidiano, quase nunca temos essa consciência. Isto se deve, em grande parte, ao fato de nossa relação com tais objetos ser, na maioria das vezes, dominada pelo automatismo.

Para Damásio, o fato de habilidades sensitivo-motoras poderem ser mobilizadas com pouca ou nenhuma busca consciente é uma grande vantagem na execução de diversas tarefas, secundárias ou não, de nossa vida cotidiana. “Essa não dependência de uma busca consciente automatiza parte substancial de nosso comportamento e disponibiliza atenção e tempo – dois bens escassos em nossas vidas – para o planejamento e a execução de outras tarefas e para a criação de soluções para novos problemas.” (DAMÁSIO, 2000, p. 378/379).

De fato, é essencial no nosso dia-a-dia manipular objetos (copos, talheres, teclados, canetas, veículos, etc.) sem precisar se concentrar muito na sequência de movimentos necessária para cada um deles. Além disso, se, de uma hora para outra, passássemos a ter plena consciência de todas as alterações motoras e emocionais ocorridas em nosso corpo a cada vez que tocamos um objeto, provavelmente enlouqueceríamos.

Já no contexto artístico do teatro de animação, acredito eu que a chave para uma manipulação de alto nível, corporalmente falando, esteja justamente no resgate dessas sensações, na consciência desses estados orgânicos modificados pela interação com os objetos. Conseqüentemente, um treinamento corporal para atores bonequeiros deverá percorrer exatamente o caminho inverso ao das técnicas cotidianas de manipulação de objetos. Ou seja, desfazer condicionamentos, desautomatizar reações, trazer à tona emoções e sentimentos sutis resultantes do contato com a matéria. Isso tudo só pode ser feito se o corpo estiver “acordado”, vivo, presente, pronto a reagir, e se a atenção estiver altamente concentrada.

Conforme veremos em detalhes mais adiante, na técnica Klauss Vianna o que se busca é precisamente atingir esse estado de presença, e para isso a concentração é uma das ferramentas mais importantes da técnica. Essa é uma das razões pelas quais acredito que essa técnica seja perfeitamente adequada ao treinamento do ator-bonequeiro. E também, na medida que propõe a sensibilização, o desbloqueio, a conscientização dos movimentos, o aumento da percepção (pela atenção), tanto interna quanto externa; fatores que, na minha opinião, são fundamentais para uma interação viva, integrada, não estereotipada, entre ator e bonecos/objetos.

2.7. Sensações virtuais

O corpo não é a única fonte de emoções, sensações e sentimentos. Estes podem se originar inteiramente no cérebro, baseados na representação “virtual” do corpo, e não no corpo “real”. (DAMÁSIO, 2000, p. 364). Um bom exemplo disso é o fenômeno conhecido como “membro fantasma”, estudado pelo também neurocientista V.S. Ramaschandran. Esse estranho distúrbio, segundo ele, está intimamente relacionado à representação do corpo formada no cérebro, a chamada imagem corporal.

A expressão, explica Ramaschandran (2004, p. 75), refere-se ao conjunto de experiências e sensações corporais que todos nós construímos internamente. Assim, quando fechamos os olhos e gesticulamos, temos uma nítida sensação do nosso corpo, da posição dos membros e dos movimentos. Gestos intencionais, como um aceno de mão, por exemplo, tem origem principalmente na região do cérebro chamada córtex motor primário. Nessa área existe um “mapa” do corpo (existem inúmeros mapas corporais no cérebro) relacionado com o envio de sinais aos músculos. Esse córtex primário estaria envolvido com movimentos mais simples, como agitar um dedo ou estalar os lábios, e seria “comandado” por outra área, chamada área motora suplementar.

Quando a pessoa decide acenar com a mão, a área motora suplementar envia um “comando” ao córtex primário, instruindo-o sobre a seqüência adequada de movimentos a ser realizada. Então, impulsos nervosos partem do córtex motor, descem pela medula espinhal e chegam aos músculos, permitindo que o movimento ocorra. Ao mesmo tempo, sinais são enviados das células musculares e das articulações em sentido inverso, sobem pela medula e informam ao cérebro que o comando está sendo corretamente executado.

Pessoas que tiveram um braço ou uma perna amputados freqüentemente permanecem com as sensações do membro perdido, inclusive com dores e coceiras, por muito tempo após a cirurgia ou o acidente causadores daquela perda. Alguns pacientes tem a nítida impressão de que seu braço fantasma pode fazer tudo que o braço real fazia, como mover os “dedos” ou “pegar” objetos. Outros experimentam dores terríveis no braço, mão ou dedo fantasma. (RAMASCHANDRAN, 2004, p. 48).

Em épocas passadas o fenômeno foi visto por alguns como uma prova direta da existência da alma, pois, se um braço pode continuar a existir depois de retirado, evidentemente o espírito da pessoa inteira poderia sobreviver, mesmo depois da morte do corpo.

As atuais pesquisas, no entanto, indicam que a presença destas sensações fantasmas está ligada aos processos cerebrais, mais precisamente aos mapas corporais. Dessa forma, quando a pessoa decide mover seu braço fantasma, seu cérebro continua a enviar sinais de comando. De acordo com Ramaschandran, isto acontece porque o cérebro não “sabe” que o braço não existe mais, embora a pessoa esteja plenamente ciente disto. Os comandos continuam a ser enviados, tanto ao braço desaparecido quanto à região que contém os mapas do corpo, o que induziria o cérebro a pensar que o membro está se movendo.

Já outros pacientes, cujos membros ficaram imobilizados durante meses antes da amputação, afirmam não conseguir mover seus fantasmas, os quais permanecem bloqueados naquelas mesmas posições de antes. Ramaschandran sugere que isto se dá porque o cérebro desses pacientes pode ter “assimilado” a paralisia, transferindo-a aos membros fantasmas.

Quanto à sensação de dor, há várias possibilidades. Uma delas estaria relacionada ao processo de remapeamento. Quando a pessoa perde um braço, a área do mapa cerebral correspondente àquele braço pode ser “invadida” por áreas vizinhas, como a do rosto, por exemplo. Além disso, enquanto o cérebro tenta remodelar a imagem do corpo, podem ocorrer

pequenos defeitos entre as várias conexões nervosas, de forma que algum centro relacionado à dor seja ativado incorretamente. O resultado é que a pessoa passa a sentir dores agudas no membro fantasma, toda vez que regiões da face são tocadas, mesmo levemente. (RAMASCHANDRAN, 2004, p. 82). As dores podem vir associadas aos mecanismos da memória. Soldados em cujas mãos explodiram granadas afirmam que sua mão fantasma está numa posição fixa, segurando a granada, pronta para lançá-la (Idem, p. 83). A dor é a mesma que sentiam no momento da explosão da granada, aparentemente gravada no cérebro.

A imagem corporal, apesar de aparentemente estável (estamos acostumados a pensar no “eu” firmemente ancorado em um só corpo), pode ser facilmente alterada. A fim de demonstrar a maleabilidade da imagem corporal, Ramaschandran propõe ao leitor alguns experimentos simples. Em um deles, que exige a colaboração de duas pessoas, o leitor se senta, de olhos vendados, em frente à primeira pessoa. A segunda pessoa pega a mão direita do leitor e dirige seu dedo indicador (dele, leitor) para o nariz da primeira pessoa, tocando-o várias vezes, numa seqüência aleatória. Ao mesmo tempo, essa mesma segunda pessoa, com sua mão livre, toca o nariz do leitor. As duas seqüências de toques devem ser idênticas. Depois de alguns momentos, o leitor poderá desenvolver a ilusão de que está tocando o próprio nariz, ou de que seu nariz foi deslocado e esticado cerca de um metro em frente ao seu rosto.

Ramaschandran sugere que isso acontece porque os toques do seu indicador estão em perfeita sincronia com os toques sentidos em seu nariz. Então o cérebro pensa:

A batidinha no meu nariz é idêntica às sensações no meu dedo indicador direito; por que as duas seqüências são idênticas? A probabilidade de que isto seja uma coincidência é zero, e portanto a explicação mais provável é que meu dedo deve estar tocando meu próprio nariz. Mas eu também sei que minha mão está a 60 cm de

distância do meu rosto. Assim, conclui-se que meu nariz também deve estar ali, a 60 cm de distância. (RAMASCHANDRAN, 2004, p. 92).

Essa experiência simples mostra como o conhecimento seguro que uma pessoa tem de seu próprio corpo, de sua imagem corporal construída durante uma vida inteira, pode ser negada em alguns segundos por meio de certo tipo de estímulo sensorial.

Outras experiências indicam que sensações corporais podem ser projetadas em objetos materiais:

A segunda ilusão exige um ajudante e é até mais fantasmagórica. Você terá de ir a uma loja de novidades ou de artigos para o Halloween e comprar uma mão de manequim, de borracha. Depois, construa uma parede de papelão de 60 cm x 60 cm e coloque-a numa mesa à sua frente. Ponha sua mão direita atrás do papelão de forma que não possa vê-la e ponha a mão de borracha em frente ao papelão, de modo a poder vê-la claramente. Em seguida, faça seu amigo alisar sincronizadamente locais idênticos na sua mão e na de manequim, enquanto você olha para a mão de borracha. Dentro de alguns segundos, você experimentará a sensação de afago como nascendo da mão de borracha. A experiência é fantasmagórica, pois você sabe perfeitamente bem que está olhando para uma mão de borracha, sem corpo, mas isso não impede seu cérebro de atribuir sensação a ela. (Idem, p. 92/93).

O simples fato de ver uma seqüência de toques e afagos na mão de borracha e ao mesmo tempo sentir uma seqüência idêntica de toques e afagos na mão real, induz o cérebro a concluir que a mão de borracha agora é parte do corpo. O mesmo pode acontecer em relação a objetos que não tem nenhuma semelhança com partes do corpo humano. O cérebro tem a capacidade de atribuir sensações e acoplar à imagem corporal objetos como mesas e cadeiras, por exemplo.

Sente-se junto à escrivaninha e esconda sua mão esquerda por baixo da mesa. Peça ao amigo para bater de leve e alisar a superfície da mesa com sua (dele) mão direita (enquanto você observa) e então use a mão dele simultaneamente para bater de leve e alisar sua mão esquerda, que está escondida. É absolutamente crucial que você não veja os movimentos da mão esquerda dele, pois isto estragaria o efeito. (Use uma divisória de papelão ou uma cortina, se necessário). Depois de mais ou menos um minuto, você começará a sentir batidinhas e alisados como se surgissem da superfície da mesa, embora sua mente consciente saiba perfeitamente bem que isso é logicamente absurdo. (RAMASCHANDRAN, 2004, p. 93).

A idéia de que é possível projetar sensações em objetos materiais nos remete de imediato ao universo do teatro de animação. Estas experiências nos dão algumas pistas para começar a entender aspectos importantes da relação ator-boneco. Durante uma bem sucedida animação é muito provável que o ator-bonequeiro tenha estendido sua imagem corporal, que o boneco tenha, de fato, se tornado parte do corpo do ator por alguns momentos. O mesmo princípio pode estar em jogo em outras situações, como por exemplo, quando dois ou mais atores manipulam um único boneco, em perfeito entrosamento, como se, juntos, formassem um só corpo.

Se isto estiver correto, pela consciência corporal o ator poderá, de início, começar a perceber a projeção de sua imagem corpórea ao relacionar-se com bonecos e objetos. O passo seguinte seria gradualmente dominar o mecanismo, utilizando-o com propósito, e não apenas acidentalmente.

2.8. A técnica do movimento consciente

Um dos pontos essenciais do trabalho desenvolvido por Klauss consiste na conscientização, por parte do intérprete, de suas próprias estruturas corporais, seus movimentos e sua relação com o ambiente externo. Gradualmente o aluno é levado a perceber suas limitações físicas, seu repertório reduzido de movimentos e seus gestos estereotipados, inconscientemente adquiridos ao longo dos anos. Tal percepção é o primeiro passo para a superação dos limites, propiciando a redescoberta do corpo e de suas possibilidades adormecidas.

Os exercícios incluem o trabalho com as articulações, os direcionamentos ósseos, estudo de princípios como peso, apoio, equilíbrio e impulso. Paralelamente o aluno é estimulado a explorar o corpo em movimento e a descobrir novas possibilidades de deslocamentos e interações com o espaço, a desenvolver concentração, prontidão, limpeza gestual, clareza e objetividade das ações.

Vale destacar que, ao contrário de outras abordagens corporais, o aprendizado da *técnica* não exige nenhum pré-requisito ou habilidade específica. Também não há modelos a serem reproduzidos, respeitando-se a individualidade, o caráter singular de cada organismo, estimulando-se as descobertas pessoais. Trata-se, em resumo, de um processo de autoconhecimento, no qual está implícita a superação das dicotomias corpo-mente, pensamento-ação, impulso interior-gesto exterior.

O trabalho de Klauss tem sido empregado com êxito nas áreas da dança e do teatro. Ele próprio tornou-se conhecido e respeitado como preparador corporal, tendo colaborado em importantes montagens do teatro brasileiro, como *O arquiteto e o imperador da Assíria*, *Hoje é dia de rock*, ambas produzidas pelo Teatro Ipanema em 1971; e *Mão na luva* (1984), direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha.

Outros nomes importantes, responsáveis pela elaboração e transmissão da *técnica* após a morte de Klauss são: Angel Vianna e Rainer Vianna, respectivamente sua esposa e seu filho; e também Neide Neves.

A exemplo de outros criadores, Klauss era avesso à sistematização de seus princípios. Não queria, de forma alguma, que seu trabalho resultasse em uma técnica rígida, imutável. Porém, compreendia a necessidade da fixação de conceitos e da reflexão teórica para a continuidade e a evolução da *técnica*, não seu engessamento. Deixou essa tarefa a cargo de seus discípulos e assim vem sendo feito. Neide Neves destaca que não existe um “modelo Klauss Vianna” e sim “corpos pensantes em permanente descoberta”, a partir do caminho aberto por Klauss. (NEVES, 2004, p. 4).

Dessa forma, princípios da técnica têm sido assimilados e retrabalhados por inúmeros artistas de teatro e da dança. Klauss afirmava que cada uma dessas pessoas transformaria o trabalho de acordo com sua experiência, colocando sua individualidade em prática. É nesse mesmo sentido que me posiciono em relação à *técnica*.

Minha contribuição será no sentido de procurar demonstrar a validade de alguns desses princípios também em relação ao ator-bonequeiro. O conceito de corpo defendido por Klauss, um corpo sensibilizado, atento, concentrado, conectado ao ambiente e preparado para reagir aos mais diferentes estímulos internos e externos parece vir de encontro às necessidades do teatro de formas animadas. Outras qualidades estimuladas pela *técnica*, tais como limpeza, precisão e organicidade dos gestos, o conhecimento e o controle consciente da energia, a sintonia com outros corpos e o ambiente são também indispensáveis ao ator daquela forma de teatro.

Dada a importância da técnica do movimento consciente para este trabalho, justifica-se uma apresentação mais detalhada da mesma. É o que faremos no próximo capítulo. Após,

estaremos em condições de discorrer sobre minha proposta de aplicação da técnica ao treinamento corporal do ator-bonequeiro.

Klauss Vianna com a atriz Renata Sorrah (anos 70)

3. A TÉCNICA DO MOVIMENTO CONSCIENTE

3.1. O corpo-máquina

Atualmente, quando o assunto é o problema da relação corpo-mente, a grande maioria das pessoas costuma adotar, conscientemente ou não, algum tipo de visão dualista a respeito. O dualismo filosófico é composto por várias teorias diferentes, mas todas concordam quanto à existência de duas realidades distintas, uma física e outra não-física. Assim, segundo uma idéia muito comum, uma pessoa é “um fantasma dentro de uma máquina”, ou seja, compõe-se de uma parte física, material (o corpo), e outra parte não-física (a alma consciente, o espírito). A isto se chama “dualismo psicofísico”, significando a dupla realidade da consciência separada do corpo (ARANHA & MARTINS, 1986, p. 342).

Na tradição do pensamento ocidental, a origem dessa dicotomia remonta à antiga Grécia. Segundo Platão (séc. V A.C.) o corpo nada mais é que uma prisão para a alma. Esta representa a verdadeira natureza humana. Tendo vivido a contemplação do “mundo das idéias”, a alma se degrada ao encarnar. O corpo também tem uma alma, porém, de natureza inferior, voltada aos apetites e prazeres materiais. A tarefa da alma superior consiste em dominar a inferior (representada pelo corpo), já que esta se constitui num obstáculo ao conhecimento verdadeiro.

Na idade média, o pensamento religioso cristão buscou interpretar os ensinamentos platônicos, adaptando-os à sua doutrina. Também aí o corpo é encarado como fonte de pecado e decadência. Para muitos monges, a fim de alcançar a virtude, é necessário controlar os próprios impulsos e desejos, e para isso é preciso mortificar o corpo. Nisso se baseiam as práticas ascéticas como o jejum, a abstinência e a autoflagelação.

Durante toda a idade média a proibição da dissecação de cadáveres representou um obstáculo ao avanço da medicina. Mesmo carregado de valores negativos, o corpo é considerado criação divina, o que impede considerá-lo objetivamente.

Abrir o corpo de um morto para estudar sua constituição íntima é um crime capital, não somente porque jamais se sabe se um morto está verdadeiramente morto, mas sobretudo porque tal empreitada tem um caráter sacrílego. O olhar humano não deve se fixar em regiões que Deus nos ocultou, e não deve violar uma realidade sobrenatural, um dos aspectos do destino eterno do homem. (GUSDORF, 1982, p. 125).

Ignorando tais proibições, o médico belga Vesálio publica, em 1543, o primeiro atlas da anatomia humana, resultado de suas experiências com cadáveres, incorrendo em severas punições. O procedimento revolucionário de Vesálio, ilustrado por Rembrandt no célebre quadro *Lição de anatomia*, insere-se no contexto geral do avanço científico levado adiante por Kepler, Bacon, Descartes, Galileu.

Lição de anatomia

A partir desse momento, o corpo perde a antiga sacralidade, torna-se mais um objeto entre outros objetos, a ser estudado pela ciência. Esse novo olhar sobre o homem parece aprofundar ainda mais a dissociação:

Meu corpo não sou eu; é outro que não eu, um corpo num mundo de corpos e não o lugar de minha presença em mim mesmo, de minha presença no mundo e nos outros. A ciência toma posse desse domínio do qual faz um departamento da natureza, submetido ao direito comum da ciência natural. (GUSDORF, 1982, p. 126).

A filosofia cartesiana exerceu importante papel na afirmação dessa nova abordagem do corpo. O homem, segundo Descartes, é constituído por duas substâncias distintas: a substância pensante, não material (o espírito, o pensamento), e a substância extensa, material (o corpo). Tais substâncias não têm entre si absolutamente nada em comum:

O espírito humano, sem consistência, sem espessura, é senhor da razão; ele se eleva até Deus. Não possui, entretanto, nenhuma comunicação direta, ao nível do pensamento, com esse corpo no qual se encontra provisoriamente alojado; a alma imortal prossegue um destino que lhe é próprio, mesmo quando o corpo perecível se extingue sob o efeito da morte. (Idem, p. 126)

Daí em diante, as duas instâncias, o corpo e a alma, passarão a ter, cada uma, um caminho independente. A religião se ocupará da alma, enquanto o corpo será estudado segundo os princípios da física e da química. Surge a noção do corpo-objeto, associada à idéia mecanicista do homem máquina. Segundo Descartes, “Deus fabricou nosso corpo como máquina e quis que ele funcionasse como instrumento universal, operando sempre da mesma maneira, segundo suas próprias leis.” (DESCARTES, apud ARANHA & MARTINS, 1986, p. 345).

As descobertas científicas que se seguiram ao longo dos séculos XVII e XVIII pareciam reforçar a hipótese do homem-máquina. O organismo passou a ser visto como um conjunto de peças mecânicas bem ajustadas. O coração foi comparado a uma bomba, os

pulmões a foles, os músculos a um sistema de cordas fazendo funcionar os ossos/alavancas e assim por diante. (GUSDORF, 1982, p. 127). Ensaaiou-se a criação de autômatos, bem como de órgãos artificiais, os precursores dos atuais aparelhos utilizados em hospitais do mundo todo para a manutenção artificial da vida de pacientes em estado grave.

Voltando aos dias atuais, a dissociação mente-corpo e a noção do homem-máquina são ideologias mais que nunca presentes, com desdobramentos complexos, tanto no cotidiano comum quanto no terreno artístico.

No primeiro caso, conforme observou Klauss Vianna, o alheamento em relação ao próprio corpo produz tensões crônicas (que ele chamou de “couraças”), estereótipos corporais, gestual pobre, limitado e repetitivo. A pessoa alienada de si mesma só se lembra de seu corpo quando tem algum problema, quando sente alguma dor ou febre. Quanto à atividade física, é inegável que a cada dia mais e mais pessoas buscam o exercício como forma de reabilitar o corpo massacrado pelo gênero de vida dominante, sobretudo nas grandes cidades, caracterizado pelo stress e pelo sedentarismo.

Entretanto, é preciso observar que a maior parte dessas pessoas cuida do corpo como um mecânico cuida de um automóvel, no qual é necessário intervir, a fim de que volte a apresentar um desempenho satisfatório. “Não o seu próprio corpo, ligado à sua vida, mas um corpo neutralizado, ao qual se trata de dar atenção, atenção de uma fração de minutos no conjunto da existência.” (GUSDORF, 1982, p. 135). Depois da ginástica, o homem urbano retorna ao seu trabalho e não mais se lembra do corpo: “Sobrecarrega-o, esgota-o, segundo os ritmos de um mau gênero de vida, alimenta-se mal e demasiado, sem qualquer respeito pelas suas mais naturais exigências (Idem, p. 135).

A atividade física alienada pode também tornar-se uma forma de fuga, semelhante a uma droga, observou Klauss Vianna. (2005, p. 74). Em vez de álcool, maconha ou cocaína, algumas pessoas se drogam fazendo aulas. Ainda conforme Gusdorf (1982, p. 135), “não se

pode abandonar o corpo ao seu lugar, seu pequeno lugar na existência. É necessário que esteja presente em todo tempo, ou jamais.” A afirmação está de pleno acordo com as asserções da consciência corporal.

A dicotomia mente-corpo e a noção do corpo-máquina ainda estão impregnadas em muitos processos artísticos. Klauss Vianna observou-as tanto na formação quanto no treinamento de bailarinos, sobretudo de bailarinos clássicos. Em ambos os casos, quase sempre impunham-se métodos extremamente rígidos, baseados na cópia de modelos, na padronização dos movimentos e no condicionamento do corpo. A técnica, encarada como um fim em si mesma, se transformava em uma autêntica camisa-de-força. A violência dos treinamentos, aplicados em função de resultados a serem alcançados, poderia levar ao acúmulo de tensões, além de inibir cada vez mais o potencial criativo. Daí a importância de uma preparação prévia: “Antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas.” (VIANNA, 2005, p. 124).

Nesse trabalho é muito evidente a intenção de superar as dicotomias mente-corpo, cotidiano-extracotidiano, arte-vida; assim como é muito clara a rejeição à idéia do corpo-objeto. Trabalhando na direção oposta às noções de dissociação e mecanização, Klauss defendia o autoconhecimento, aliado ao auto-aprendizado, como única forma de se alcançar resultados verdadeiramente artísticos, seja na dança ou no teatro. Por meio do autoconhecimento o aluno pode vir a descobrir possibilidades corporais até então desconhecidas. O objetivo é instrumentalizar o aluno a fim de que ele próprio conduza o seu processo de forma autônoma, independente, a partir dos exercícios propostos em sala de aula. “Proponho a meus alunos que cada um encontra a própria forma de dançar, que cada um incorpore meus ensinamentos e os expresse como quiser, como puder. Cada um deve usar sua

musculatura dentro de um processo próprio, seguindo uma estrutura de movimentos proposta por mim, mas cuja utilização é pessoal.” (VIANNA, 2005, p. 81/82).

Valoriza-se assim a liberdade, a autonomia e a expressão individual de cada um (cada indivíduo é único no universo). Essa é uma das razões pelas quais Klauss não queria criar uma técnica fechada. Na consciência corporal não existem fórmulas específicas, modelos ideais, ou seqüências de movimentos prefixadas, porque Klauss acreditava que tais coisas matavam a individualidade. Pelo mesmo motivo, a relação professor-aluno não deveria jamais ser do tipo “guru onipotente x aprendiz subserviente.” O auto-aprendizado se opõe ao ensino por transferência de conhecimentos. Ao invés de orientar-se por modelos impostos mecanicamente por alguém de fora, o aluno deveria buscar em si próprio e no ambiente à sua volta os estímulos para a transformação.

O fato de não existirem regras rígidas e a eliminação do autoritarismo na relação do professor com os alunos de modo algum cancelam a exigência de uma grande dose de autodisciplina e organização pessoal para que o trabalho avance. Uma vez que não existe uma forma final pré-determinada a ser atingida (ao contrário do que acontece quando alguém decide tornar-se bailarino clássico ou halterofilista, por exemplo. Nesses casos, todos os esforços são direcionados no sentido de alcançar-se aquela imagem externa idealizada, o que muitas vezes é conseguido à custa de muito sofrimento físico e psicológico) o aluno deve voltar-se a si mesmo, começar a conhecer o corpo que tem, e isso requer um grande esforço de concentração.

A intenção é tornar “inteligente” o corpo do intérprete. Corpo inteligente “é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula pré-estabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações.” (VIANNA, 2005, p. 126).

Tendo chegado a esse estágio (naturalmente não há um tempo determinado para que isso aconteça; podem ser semanas, meses ou anos; cada pessoa tem seu tempo) o aluno estará apto a conduzir o próprio treinamento, podendo, caso queira, incorporar outras técnicas, adotando-as conscientemente e de acordo com suas reais necessidades individuais, sem correr o risco de se violentar. “O que quero é fazer aqueles que participam das minhas aulas sentirem-se bem com seu corpo e em qualquer sala de aula, seja ela de técnica clássica, senegalesa, Graham, butoh, tai-chi ou num baile de debutantes. O exercício não importa, importa é como você o executa.” (VIANNA, 2005, p. 145).

Chama a atenção a frequência com que Klauss reitera o quanto é importante que o trabalho não se restrinja à sala de aula. Coerente com sua visão unitária, não fragmentada das coisas, dizia que não deveria existir um hiato entre o aprendizado e o dia-a-dia, entre fazer exercícios e observar reflexos destes no cotidiano, entre o artista e o cidadão. Para ele, a arte é inseparável da vida e vice-versa. Aprender uma técnica artística, qualquer que seja, só faz sentido se essa técnica proporcionar ao aluno a chance de evoluir, não só como artista, mas também como ser humano integral.

“Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então, não faço arte, mas apenas um arremedo de arte.” (Idem, p. 72/73).

A aplicação excessivamente formal de exercícios técnicos favorece a dissociação. Um espetáculo criado sobre essa base resultará frio, vazio e repetitivo. Uma criação realmente viva, madura e original só pode ter atrás de si uma técnica que não é um fim em si mesma, mas um meio, e intérpretes que não são apenas intérpretes, mas pessoas que buscaram se trabalhar também como seres humanos. “Minha proposta é essa: por meio do conhecimento e

do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento.” (VIANNA, 2005, p. 73).

Nos tópicos seguintes abordaremos com mais detalhes alguns importantes aspectos dessa proposta singular. São eles: o princípio das oposições, sua aplicação ao trabalho com as direções ósseas, a hipótese dos espaços internos, o papel da atenção e do estado de presença e, finalmente, a questão da liberação e utilização consciente da energia vital.

Klauss Vianna em sala de aula (1987)

3.2. O princípio das oposições

“Duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento.” (VIANNA, 2005, p. 93).

Freqüentemente nos deparamos com referências à questão dos pares de forças opostas em conflito, ou em busca do equilíbrio entre si, ou ambas as coisas ao mesmo tempo.

Na filosofia chinesa, desde épocas muito remotas, a origem de todo o movimento da matéria e de toda a força vital é atribuída à atração constante dos pólos de energia positiva (Yang – nascimento, ou dia) e negativa (Yin – morte, ou noite).

De acordo com essa concepção, a ordem e a harmonia do universo inteiro, incluindo o corpo humano, dependem da manutenção do delicado equilíbrio entre essas duas forças.

Já o filósofo grego Heráclito (séc. V A.C.) afirmava que “os opostos exigem-se mutuamente, que o mundo dos contrários é o universo verdadeiro, que a oposição é a unidade e a harmonia e que o fluxo (unidade de ser e não ser) é a verdadeira permanência.” (MONDOLFO, citado por QUEIROZ, 2000, p. 16).

No séc. XVII, o cientista Isaac Newton (1642/1727) formulou as famosas três leis, que levam seu nome, destinadas a analisar o comportamento da matéria no mundo físico. De acordo com a 3ª Lei de Newton (ou Lei da Ação e Reação) para toda força aplicada existe outra, de mesmo módulo, mesma direção e sentido oposto.

Mais recentemente, *oposição* tornou-se um conceito-chave, especialmente nos campos da dança e do teatro contemporâneos, traduzido em expressões como lento-rápido, forte-fraco, leve-pesado, reta-curva, e muitas outras, que servem para definir inúmeras possibilidades de movimentos, gestos e ações corporais.

Rudolf von Laban fala em esforço e contra-esforço; Martha Graham em contração e liberação. Eugênio Barba (1994, p. 42) diz que “o corpo do ator revela a sua vida ao expectador em uma miríade de forças contrapostas. É o princípio da oposição.” Princípio esse que, segundo ele, é usado por todos os atores, ainda que, às vezes, de forma inconsciente. Ainda conforme Barba, várias tradições teatrais elaboraram sistemas de composição corporal em torno desse princípio.

Na Ópera de Pequim, o sistema codificado dos movimentos do ator rege-se por este princípio: cada ação deve ser iniciada na direção oposta à qual se dirige. Todas as formas do teatro tradicional balinês estão construídas estruturando uma série de oposições entre *Keras* e *Manis*. *Keras* significa forte, duro, vigoroso; *Manis*, delicado, suave, terno. Os termos *Manis* e *Keras* podem ser aplicados a vários movimentos, às posições das diferentes partes do corpo em uma dança, às diferentes seqüências de uma mesma dança. (BARBA, 1994, p. 42/43).

Também nos teatros Nô e Kabuki observa-se a presença dos mesmos conceitos. Para compreender a natureza da energia (koshi), um ator nô exercita-se caminhando para frente, enquanto outro o puxa para trás, pelos quadris. Nessa situação,

para vencer a resistência, o torso é obrigado a dobrar-se ligeiramente para frente, os joelhos se flexionam, os pés pressionam o chão e se arrastam, mais do que se levantam em um passo normal: um modo antinatural para obter o andar de base do Nô. A energia koshi não é o resultado de uma simples e mecânica alteração de equilíbrio, mas de uma tensão de forças contrapostas. (BARBA, 1994, p. 42).

Em Klauss Vianna, o jogo de forças opostas ocupa posição central, sendo a chave que permite compreender diversos procedimentos de sua técnica corporal.

Todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é sempre par, ainda que essa ligação se faça por meio de um aparente distanciamento. É a lei da harmônica incoerência da vida: todo trabalho corporal, se analisado sob um só ângulo, é incoerente. Mas, unido ao todo, surge a harmonia. (VIANNA, 2005, p. 93).

O corpo vivo, como qualquer outro objeto material, está sujeito às leis físicas do universo. O peso do corpo sofre a ação da lei da gravidade. Os movimentos corporais percorrem um determinado espaço, e para isso levam um certo tempo, que por sua vez é proporcional à velocidade empreendida. Porém, ao contrário dos objetos materiais, o corpo vivo dispõe da capacidade de resistência às leis mecânicas:

O movimento de uma pedra que cai é interrompido quando esta atinge o solo ou outro ponto de apoio. São constantes tanto a aceleração de sua velocidade de queda como seu trajeto no espaço, e ambos podem ser medidos exatamente. O movimento de um braço caindo, porém, pode ser detido a qualquer instante pelo mecanismo do controle da máquina corporal. (LABAN, 1971, p. 49/50).

É próprio dos corpos vivos cair/levantar, descer/subir, recuar/avançar, encolher/esticar, andar lento/rápido, caminhar em linha reta/curva, etc. De fato, a todo momento o corpo vivo parece jogar, ainda que inconscientemente às vezes, o jogo das oposições.

Para Klauss Vianna, trata-se de compreender que cada um daqueles pares opostos contém em si, simultaneamente, a essência do outro, e também que uma força se torna mais clara e evidente na presença da força contrária:

Uma idéia de elevação não é transmitida somente, por exemplo, pela elevação contínua dos braços. Essa idéia pode conter um jogo de opostos – posso conduzir meus braços (assim como as pernas, o tronco) também para baixo, sem deixar de transmitir a idéia de elevação (porque a queda também faz parte da elevação, uma não existe sem a outra). Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular. (VIANNA, 2005, p. 81).

O trabalho com as oposições começa logo no primeiro contato do corpo com o chão. Ao empurrar o chão, o aluno imediatamente sente o reflexo da força contrária agindo em todo o corpo. Na posição sentada, por exemplo, a coluna tende a alongar-se. Em muitos dos exercícios o aluno é estimulado a descobrir o poder da força que vem do solo, utilizando-o a seu favor. “Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento

crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo.” (VIANNA, 2005, p. 93).

As oposições também estão presentes quando se trabalha com as direções ósseas. Um dos exercícios envolvendo os pés, por exemplo, consiste em pressionar o chão com o calcanhar e a base do dedão ao mesmo tempo, enquanto força-se o maléolo interno para cima. Cria-se assim uma oposição de forças entre o maléolo (para cima) e o dedão/calcanhar (para baixo). Disso resulta uma estimulação e um alongamento das articulações dos pés, com reflexos na postura geral do corpo.

Outro exemplo: na maioria das pessoas os ombros são focos de tensões acumuladas. Isso ocorre porque, ao fazermos qualquer movimento com os braços, por mais simples que seja, como pegar um pedaço de papel no chão, utilizamos a força dos ombros, e não a dos braços. Em algumas pessoas, devido a esse mau hábito, os ombros estão permanentemente tensos, erguidos. Determinados exercícios visam despertar a musculatura dos braços, torná-los independentes dos ombros, equilibrando melhor as forças. Em um desses exercícios, o aluno, de pé, com os braços erguidos e estendidos lateralmente na altura dos ombros, concentra-se nas omoplatas, procurando direcioná-las para baixo. Ao mesmo tempo, os antebraços fazem um movimento de rotação em sentido contrário, para cima. Pode-se também focalizar a atenção nos cotovelos, erguendo-os em sentido contrário ao do movimento das omoplatas; o resultado é o mesmo. Em todo caso, o exercício só terá sentido se houver uma oposição entre ombros e braços.

Aplica-se ainda o princípio das oposições em vários exercícios envolvendo o corpo imóvel ou em movimento. A idéia é sempre realizar uma ação tendo em mente a ação contrária: levantar-se pensando em permanecer deitado, deitar-se pensando em permanecer em pé, andar com a intenção de continuar parado, parar como se ainda se estivesse andando.

3.3. Espaços internos

O princípio das oposições é aplicado ao trabalho com as direções ósseas, constituindo-se em uma estratégia da técnica corporal de Klauss Vianna, visando à recuperação dos *espaços internos*. “Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e no qual se inserem os vários grupos musculares.” (VIANNA, 2005, p. 70). Essas articulações são as “dobradiças” presentes em todo o corpo, desde os pés (tarso, metatarso, dedos), passando pelos tornozelos, joelhos, coxofemoral, bacia, coluna, esterno e pescoço, até a cabeça.

Associados aos músculos, tais pontos, segundo Klauss, são também centros irradiadores de energia e estão diretamente relacionados às emoções. Porém, na maior parte das pessoas, esses espaços articulares encontram-se prejudicados por má utilização, sobrecarga, posturas incorretas e tensões crônicas de toda espécie, decorrentes da própria ação do dia-a-dia. “Esses pontos, quando bloqueados, acumulam tensão, e em torno deles vai se formando uma verdadeira couraça muscular.” (Idem, p. 110). Couraças, portanto, são pontos entorpecidos do corpo, nos quais a energia vital do organismo não flui como deveria. Esse processo de entorpecimento, segundo Klauss, pode iniciar-se muito cedo: “Desde o

nascimento somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais, antes mesmo de vivermos os processos de educação formal, o que acaba resultando em procedimentos mecânicos e repetitivos, dos quais não temos percepção ou consciência.” (VIANNA, 2005, p. 112).

Com o passar do tempo as couraças tendem a cristalizar-se, a ponto de tornarem-se uma segunda natureza, parte integrante da personalidade do indivíduo. Daí a dificuldade que muitos sentem ao iniciar um trabalho corporal como este proposto por Klauss, já que um dos seus objetivos é justamente desfazer as couraças, o que equivale a mexer com toda a estrutura física e emocional do indivíduo. “Não é à toa que certas pessoas são tomadas de grande ansiedade ou acabam abandonando as aulas quando se vêem diante de uma imagem que não corresponde mais ao que elas são, diante de novas possibilidades e potencialidades até então completamente desconhecidas ou esquecidas.” (VIANNA, 2005, p. 124)

A idéia é que, não havendo obstáculos (couraças) nos espaços articulares, estes ganhariam maior amplitude, proporcionando o livre fluxo da energia orgânica, o que resultaria em maior equilíbrio, mais saúde, favorecendo a possibilidade de superação dos estereótipos corporais.

Ligamentos do ombro

Dentro da perspectiva de Klauss Vianna, recuperar os espaços internos é condição fundamental ao trabalho de corpo. Para tanto as estratégias adotadas apóiam-se na convicção

de que é possível reverter o processo de enrijecimento nocivo das articulações. Uma dessas estratégias consiste no realinhamento dos ossos, cujas direções naturais foram detalhadamente analisadas por Klauss em seus estudos de anatomia, e tomadas como base para os exercícios.

Entre os diversos segmentos ósseos são propostos movimentos de rotação e contra-rotação, extensão, aproximação e afastamento, sempre de acordo com o princípio das oposições. Tais práticas, somadas a outros procedimentos como a resistência à gravidade, o trabalho com as alavancas e a transferência de apoios, visam à reorganização da musculatura, em um processo que é, ao mesmo tempo, uma desestruturação e uma reestruturação do corpo.³

Especial atenção é dada aos pés, considerados por Klauss os pontos mais importantes do corpo: “Pára-raios de energia acumulada, os pés facilitam a distribuição dessa energia pelas diversas partes do corpo, quando bem utilizados. Porém, andamos em cima dos ombros, corremos com a língua: a força está sempre concentrada nas partes erradas.” (VIANNA, 2005, p. 94).

Assim, gradualmente, o trabalho começa com uma longa, minuciosa e detalhada massagem nos pés. Depois, com o tempo, o aluno é levado a explorar cada articulação, cada encaixe do esqueleto, variando as direções, os planos no espaço, a resistência, imprimindo maior ou menor impulso, jogando com a força da gravidade, etc. Cada ponto sensibilizado

³ “Pela direção do osso você pega o músculo”, dizia Rainer Vianna em suas aulas. Pessoalmente, considero esse procedimento muito adequado, principalmente para quem está começando. É muito mais simples concentrar-se nos ossos do que perceber as inúmeras cadeias musculares mais profundas. Os ossos são muito mais acessíveis, é mais fácil pegá-los, senti-los, movê-los, do que fazer tudo isso em relação aos músculos.

isoladamente afeta o conjunto, pois, para Klauss, todas as partes do corpo estão interligadas e influenciam-se mutuamente. A segmentação, no final do processo, conduz à percepção da unidade.

Quando trabalhamos uma determinada articulação, ampliamos sua mobilidade, e o esforço realizado repercute sobre todo o corpo, uma vez que essa articulação é parte de um todo. Ao trabalhar isoladamente uma articulação, ao dissociar as partes do corpo, recupero a percepção da totalidade – a dissociação torna-se útil à associação. (VIANNA, 2005, p. 99).

A musculatura é tão complexa e articulada que é possível partir de qualquer parte do corpo e mexer com a totalidade: se mexo um dedo da mão, mexo também com todos os ossos do corpo. As articulações estão interligadas e qualquer movimento em um determinado osso ou músculo leva informações para o resto do corpo. Às vezes dou aulas apenas sobre as mãos e, ainda assim, é possível descobrir como todo o corpo reage. (IDEM, p. 140).

A expressão “espaço interno”, no vocabulário de trabalho de Klauss, refere-se não só ao intervalo entre as articulações ósseas, mas tem a ver também com aspectos mentais, emocionais e psicológicos do indivíduo. Isso porque, para Klauss, corpo e mente constituem uma unidade, estão de tal modo integrados que qualquer ação sobre um dos lados ecoará também sobre o outro.

Além do trabalho sobre as articulações é possível ainda “ganhar espaços” por meio da busca consciente de novos estímulos, geradores de novas percepções: “Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que geram conflitos e novas

musculaturas em nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova.” (VIANNA, 2005, p. 96).

Sob a ação contínua de condicionamentos sociais e culturais de toda espécie, nosso repertório gestual tende a se tornar extremamente limitado, mecânico e previsível. A repetição, aliada à ausência de consciência das ações, favorece a mecanização:

Se vou todos os dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro numa rua desconhecida, começo a perceber as janelas, os buracos no chão, despertando para as pessoas que passam, os odores os sons. Se o corpo não estiver acordado, é impossível aprender seja o que for. (Idem, p. 77).

3.4. Atenção

Na consciência corporal, o estado de atenção permanente se revela como fator essencial e indispensável a todos os procedimentos. Para Klauss Vianna, estar atento, desperto, presente, de algum modo favorece o movimento espontâneo, vivo, não mecânico. Já o contrário, ou seja, o estado de dispersão e alheamento está ligado ao domínio do estereótipo, da movimentação mecânica, limitada e previsível. Klauss propunha que o aluno prestasse atenção simultaneamente:

- A si mesmo, durante os exercícios, registrando mentalmente tudo o que se passava com o corpo no decorrer das práticas. Perceber encurtamentos e alongamentos, pontos de maior ou menor tensão, alterações no equilíbrio, diferentes sensações e estados antes e depois de um exercício, etc.

- Ao ambiente ao redor, incorporando o espaço a ser utilizado durante a aula: “O espaço é limitante e é necessário conviver com ele, aprender a olhar os limites da sala e além da sala. Essas diferentes intenções geram diferentes reações musculares, e é isso que me interessa mostrar.” (VIANNA, 2005, p. 141).

- Às pessoas em volta: “Observar a pessoa que está ao seu lado na sala, descobrir porque ela é simpática ou antipática e notar quais as musculaturas que regem essa simpatia ou antipatia.” (Idem, p. 72).

- Às reações corporais no cotidiano fora da aula. Perceber, por exemplo, que a musculatura acionada para ir à feira é diferente daquela que estará atuando no momento de visitar um amigo ou ir ao cinema. (Idem, p. 96).

O mecanismo da atenção concentrada parece ser de fundamental importância na aquisição de novas capacidades ou habilidades motoras. Qualquer aprendizagem dessa natureza, como aprender a dirigir um carro, por exemplo, exige uma grande dose desse tipo de atenção durante um razoável período de tempo, após o que, gradualmente, torna-se uma atividade não pensada. “De fato, muitas de nossas atividades impensadas, como dirigir um carro, puderam tornar-se impensadas apenas após passar por um longo período de desenvolvimento de projeto que era explicitamente autoconsciente.” (DENNET, citado por QUEIROZ, 2000, p. 126).

Segundo Klauss, se por um lado a “memória robotizada” facilita a existência cotidiana, por outro dificulta o processo de autoconhecimento, na medida em que dificilmente será capaz de criar movimentos novos e expressivos. (VIANNA, 2005, p. 112).

A capacidade que todos temos de criar padrões de movimento e automatizá-los é condição fundamental para nossa evolução e sobrevivência. É essencial, por exemplo, saber andar sem precisar pensar em como se anda. No entanto, só sobrevivemos e evoluímos porque possuímos também a capacidade de, conscientemente, alterar esses automatismos quando

necessário. “É nesse espaço aberto para a transformação que a técnica Klauss Vianna trabalha. No espaço da mudança, da instabilidade, da possibilidade de recombinação dos fatores componentes do movimento, desde sua criação, no cérebro.” (NEVES, 2004, p. 46).

Na consciência corporal a atenção é empregada em sentido oposto ao das técnicas cotidianas. Ao invés de aprender destrezas e habilidades, transformando-as em ações condicionadas, o aluno é levado, por meio da atenção, a desautomatizar gestos já cristalizados. O trabalho prevê, inclusive, que o processo se amplie para fora dos limites da sala de aula, colocando sob investigação gestos, posturas e atitudes cotidianas.

3.5. Energia

Este talvez seja um dos temas mais importantes e discutidos quando se trata do trabalho do ator. Etimologicamente, a palavra “energia” significa estar pronto para produzir trabalho. Em termos físicos isso ocorre em um sistema quando existe uma grande diferença de potencial. Um exemplo disso é a água represada, cuja força movimenta a turbina, produzindo energia. No que concerne aos organismos vivos, a existência de um fluxo de energia vital é próprio de sua condição. A energia, nesse caso, é resultado de processos metabólicos, da própria atividade biológica de um organismo.

Para Eugênio Barba, o que é importante ao ator não é simplesmente constatar a existência dessa força vital, nem tampouco o fato de que ela pode ser modelada ou variada, já que todos nós, conscientemente ou não, modelamos e variamos nossa energia a cada instante de nossas vidas. Para ele, a questão central consiste em descobrir formas de remodelar a energia em uma situação de representação. “O que nos deve interessar é o modo no qual esse

processo biológico da matéria vivente converte-se em pensamento, é remodelado em mise-in-vision para o espectador.” (BARBA, 1994, p. 105).

Desse ponto de vista, segundo Ferracini, a questão torna-se objetiva: “Descobrir trabalhos e exercícios que auxiliem essa manipulação da energia e o domínio desse fluxo vital deve ser objeto incansável da pesquisa prática cotidiana dos atores.” (FERRACINI, 2001, p. 110). No mesmo sentido, também para Klauss Vianna, “como potencializar e canalizar essa energia em um sentido criativo é o que nos interessa mais de perto, tanto no domínio da arte quanto da própria vida.” (VIANNA, 2005, p. 116).

No oriente, as várias formas teatrais codificadas (Nô e Kabuki no Japão, Kathakali e Odissi na Índia, Ópera de Pequim, teatro balinês, entre outros) elaboraram, ao longo de centenas de anos, treinamentos específicos por meio dos quais os atores pertencentes àquelas tradições podem vir a desenvolver o controle consciente da energia, objetivando sua utilização em cena. Também no Ocidente, pesquisadores como Grotowski, Eugênio Barba, Luiz Otávio Burnier, Klauss Vianna, entre outros, se empenharam na descoberta de parâmetros que auxiliassem o ator nesse mesmo sentido.

Teatro Kabuki

O pensamento de Klauss Vianna, no que se refere a essa questão da energia parece muito próximo de uma certa visão oriental sobre o tema. Uma idéia muito comum, presente nas várias religiões e filosofias do oriente, é a de que o corpo humano é um microcosmo, uma síntese do universo, não existindo separação entre ambos. De acordo com essa visão, a energia vital de uma pessoa, de qualquer pessoa, é a mesma energia presente em toda parte,

nos animais, nas plantas, na água dos rios, nas rochas, nas galáxias. De algum modo, todas essas coisas se acham ligadas, assim como também o homem é parte essencialmente integrante de tudo que o cerca.

Do mesmo modo, também para Klauss Vianna, “o homem se insere no universo e atua como síntese desse universo, de tal maneira que, ao me conhecer e conhecer a humanidade, estou desvendando o próprio universo.” (VIANNA, 2005, p. 117).

O movimento humano tanto é reflexo do interior do homem quanto tradução do mundo exterior. Tudo que acontece no universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo. A espiral crescente, o universo, tem um ponto de partida em cada um de nós, e é do nosso interior, da nossa concepção de tempo e espaço, que estabelecemos uma troca com o exterior, uma relação com a vida. (VIANNA, 2005, p. 101).

Uma das principais metas desse trabalho corporal proposto por Klauss é proporcionar ao aluno o conhecimento e o controle consciente de sua própria energia vital. Conforme já mencionado, todo o esforço no sentido de liberar os espaços internos, geralmente bloqueados por tensões de toda ordem, tem por objetivo desimpedir o fluxo dessa energia, fazendo com que esta flua livremente pelo corpo. Tal energia apresenta duplo aspecto, no sentido de que tanto é uma expressão única, pessoal e individual, como também, ao mesmo tempo, vibra em sintonia com todo o universo. Por isso, “se você chega ao ponto de integrar-se ao ritmo do universo, seu mundo e seus limites também vão se alargando e sua musculatura se alongando, ao contrário do que acontece no cotidiano comum, em que as pessoas, pela repetição do dia-a-dia, reduzem gradativamente sua vida, atrofiando os músculos.” (VIANNA, 2005, p. 103).

Entretanto, se as afirmações de Klauss Vianna, filosoficamente falando, se aproximam da visão oriental, no que diz respeito a essa questão do fluxo da energia vital, por outro lado existem grandes diferenças, em termos práticos, entre os meios empregados na consciência corporal e os meios adotados por várias metodologias orientais, ou de inspiração oriental, para trabalhar com a energia.

Uma característica muito comum na maioria dos teatros orientais é a extrema codificação da arte do ator/bailarino (lembrando que naquelas manifestações cênicas, dança e atuação teatral são, conceitualmente, a mesma coisa). Existe todo um repertório de gestos, maneiras de andar, posturas e movimentos, fixados pela tradição, cujo aprendizado exige do intérprete muitos anos de dedicação integral. Tomemos como exemplo o modo de caminhar no Teatro Nô japonês, chamado *suriashi* (“pés que lambem”).

O ator não tira jamais os calcanhares do chão, avança em giro sobre si mesmo levantando somente os dedos dos pés. Um pé desliza para frente, a perna anterior está ligeiramente dobrada, a postura está estendida, o corpo, ao contrário do que faria normalmente, se apóia sobre a perna posterior. O estômago e os glúteos estão contraídos, a pélvis, inclinada para a frente, está deslocada como se um fio puxasse para baixo a parte anterior e um outro fio puxasse a parte posterior para cima. A coluna vertebral está tensa como se houvesse engolido uma espada. As omoplatas tendem a aproximar-se o mais possível e conseqüentemente os ombros se abaixam. Pescoço, nuca e cabeça estão retos sobre a linha do tronco. (BARBA, 1994, p. 33/34).

Toda essa complexa combinação de alterações de equilíbrio, jogo de tensões e oposições corporais favorece a dilatação da energia, gerando a presença cênica sugestiva dos atores Nô. Estes, em seu treinamento, devem aprender não só a executar os gestos e movimentos como previstos nas regras, como também a adequar a quantidade e a qualidade da energia utilizada conforme as necessidades da cena. O mesmo se dá em relação aos atores/bailarinos pertencentes a outras tradições, como os já mencionados teatros Kabuki, Kathakali, Ópera Chinesa e Bali.

A codificação é muito mais freqüente no oriente que no ocidente. Existem relativamente poucas manifestações cênicas ocidentais codificadas, entre as quais a mais conhecida talvez seja o balé clássico. Nele também encontramos um complexo conjunto de posições, passos e movimentos, que demandam um longo e árduo aprendizado.

Já na consciência corporal não existem modelos pré-fixados. Embora tomando como referência justamente o balé clássico, Klauss procurava desvincular os procedimentos técnicos da estética do clássico, utilizando-os com outros objetivos. (QUEIROZ, 2000, p. 97). Acreditava que idéias corporais pré-fabricadas forçavam e deturpavam a individualidade do aluno. No lugar de padrões rigidamente impostos de fora, ele propunha dinâmicas que privilegiavam o processo em detrimento do resultado, valorizando as descobertas individuais, bem como o aspecto lúdico da aprendizagem.

Durante a aula, localizava-se um ponto inicial e brincava-se com o movimento, com maior ou menor impulso, maior ou menor resistência, mudança de planos pró e contra a gravidade, alternando-se as direções no espaço, etc. Cada oposição era experimentada nas aulas por um procedimento empírico semelhante à tentativa e erro (...) Como parte da brincadeira, devia-se buscar experimentar diferentes ênfases nas oposições para reconhecer as diversas possibilidades de movimento. Como uma criança quando brinca. (QUEIROZ, 2000, p. 32).

Procedimentos como esse, levados a efeito sob constante monitoração consciente, gradualmente levariam à desobstrução dos espaços internos, possibilitando o livre fluxo da energia. “Quanto mais presente em mim mesmo eu estiver, quanto mais atento a cada gesto ou deslocamento, maior poderá ser a minha produção e concentração de energia vital.” (VIANNA, 2005, p. 116).

Na consciência corporal, diferentemente do que acontece em outras metodologias, a energia não é diretamente “provocada” ou “despertada” por meio de posturas padronizadas ou treinamentos específicos para esse fim. Antes, poderíamos dizer que, na proposta de Klauss Vianna, a energia vem a fluir como consequência de um minucioso trabalho de desbloqueio, realizado conscientemente pelo aluno.

Klauss Vianna em sala de aula
Espaço Steps – São Paulo-SP (anos 80)

4. PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO – UMA EXPERIÊNCIA

Minha intenção, neste capítulo, é retomar a reflexão sobre a preparação corporal do ator-bonequeiro e aprofundar algumas questões que foram apenas indicadas no final do capítulo 02; isso porque, antes de prosseguir, considereei necessária uma apresentação da técnica do movimento consciente e um exame de seus aspectos principais, o que procurei fazer no capítulo anterior.

O objetivo, agora, é expor meu ponto de vista sobre a utilidade da técnica para o ator-bonequeiro, tentar explicar em que exatamente ela pode auxiliá-lo, e principalmente, definir o seu papel dentro da minha proposta de preparação corporal.

Conforme já mencionado, não existe uma “receita Klauss Vianna”, um conjunto de fórmulas prontas para uso rápido, e sim, princípios gerais que podem (e devem) ser adaptados de acordo com as necessidades de cada um. Nada mais contrário a Klauss Vianna do que a aplicação mecânica de sua técnica. Uma vez compreendidos seus pontos essenciais, pode-se mesmo criar novos exercícios para solucionar problemas específicos.

Inicialmente, não creio que um trabalho de sensibilização corporal possa, por si só, solucionar todos os problemas da interpretação bonequeira. Muitas vezes, o que impede a realização de uma boa cena no teatro de animação é somente um problema técnico. Por exemplo: o braço do boneco não funciona, não se move direito, porque suas articulações foram mal construídas. Ou, essa máscara é grande demais para o meu rosto, ela não se encaixa, não me dá segurança. Ou ainda, o que pode estar faltando é apenas um maior treino de manipulação mesmo, de domínio da técnica de movimentar um determinado boneco.

Entretanto, conforme vimos no capítulo 02, é um erro acreditar que basta ter em mãos um boneco perfeitamente bem construído e ensaiar exaustivamente todos os seus movimentos.

Portanto, uma atuação verdadeiramente artística é resultado de uma soma de fatores: bonecos, máscaras ou objetos adequadamente confeccionados, domínio da técnica correspondente e mais a capacidade do ator de animar a forma inanimada, de criar gestos e movimentos expressivos, transmitindo energia, sentimentos e emoções como resultado de sua interação com a matéria. É precisamente nestes aspectos, relacionados ao ator, que na minha opinião um bom trabalho de corpo pode ajudar.

Naturalmente outras metodologias corporais poderiam ser testadas e se mostrarem igualmente válidas (ou não). Se estou propondo a técnica do movimento consciente, isto se deve apenas ao fato de que minha experiência em trabalho de corpo foi sendo construída ao longo dos anos em torno dessa técnica específica, conforme mostrei no capítulo 01. Quando passei a trabalhar também com teatro de animação (já possuindo uma boa experiência como ator em outros gêneros de teatro), pude perceber em mim mesmo o quanto a consciência corporal me auxiliava. Portanto, minha própria experiência prática, primeiro como ator, depois também como ator-bonequeiro, é a principal fonte das idéias aqui apresentadas.

Tomemos um dos princípios básicos da técnica Klauss Vianna, o autoconhecimento.

O conhecimento das próprias estruturas corporais pode auxiliar o ator-bonequeiro em vários aspectos. Um deles, talvez o mais evidente, diz respeito aos cuidados necessários a fim de se evitar lesões causadas por má postura, esforços repetitivos, excesso de tensão e força associados à manipulação. É muito comum o ator manipular vários bonecos ou objetos diferentes ao longo de um mesmo espetáculo, cada um deles exigindo uma postura específica, com o emprego de diferentes grupos musculares. Se isto for feito sem um preparo adequado, podem ocorrer problemas.

Por isso é importante distinguir as articulações, apoios, alavancas, aprender a distribuir as forças, não tensionar, não travar, não sobrecarregar uma determinada região do corpo.

Quanto mais consciente o ator-bonequeiro estiver de seu próprio corpo e seus limites, menos riscos correrá ele de se machucar.

Por outro lado, o autoconhecimento corporal ajuda também o ator-bonequeiro a decodificar a estrutura de um boneco a ser manipulado, conforme observou Ana Maria Amaral:

Todo movimento acontece a partir de um eixo. Todo corpo tem um ponto central que impulsiona os seus movimentos, assim com tem partes, ou membros. Também no objeto existe sempre um eixo, que é o seu ponto de equilíbrio, de onde emana sua expressão principal, assim como existem partes que o conectam com o exterior. Por isso ao se manipular um objeto é preciso perceber e distinguir a sua parte central das suas partes laterais ou externas. Assim também o ator, antes de animar um objeto, deve primeiro perceber em si mesmo a sua parte central, racional e emotiva, e distingui-la de seus membros: pernas, braços, mãos, dedos, criando um paralelo entre seu próprio eixo e o eixo do objeto, ou entre os seus membros e as partes do objeto a ser animado. (AMARAL, 1997, p. 85/86).

A partir daí o ator poderá encontrar mais facilmente os melhores ajustamentos corporais a fim de atuar através do objeto, ao mesmo tempo em que permite ao objeto atuar através dele.

O autoconhecimento e o autodomínio corporal podem, ainda, auxiliar o ator a decompor movimentos, atuar apenas com determinadas partes do corpo, ou executar movimentos diferentes e simultâneos, procedimentos muito comuns no teatro de animação.

O estado de atenção permanente proposto na técnica Klauss Vianna como um fator de sensibilização aos estímulos, tanto internos quanto externos, auxiliando na percepção de cada reação do organismo, parece-me igualmente importante.

Vale lembrar aqui a importância atribuída por Klauss à relação do corpo com o ambiente. Conforme vimos, uma das estratégias da técnica consiste precisamente na busca de novos estímulos provenientes do meio externo, capazes de gerar novas percepções internas.

Um exemplo de utilização criativa desse princípio, para Klauss, é o trabalho da bailarina Isadora Duncan: “Se tenho consciência de que as folhas, quando se movem com o vento, têm uma relação com minha musculatura e minha respiração, conduzo cada movimento para minha memória muscular mais profunda, que, por sua vez, vai me ajudar a gerar gestos mais puros, nascidos da sua ligação com a minha emoção. Isadora ouvia os elementos, sentia-os, e conseguia codificá-los e mantê-los presentes em seu gestual e em seu corpo.” (VIANNA, 2005, p. 103/104).

Isadora Duncan

Ou seja, trata-se de perceber que existe uma ligação entre o corpo, as sensações e os sentimentos e o ambiente à volta desse corpo.

Aos alunos, Klauss recomendava que buscassem conscientemente alterar os esquematismos do dia-a-dia, com a finalidade de atingir essa percepção. Por exemplo, mudar de lugar de dormir dentro de casa, percorrer um caminho diferente em direção ao trabalho, observar as pessoas, procurando sempre perceber as respostas corporais a cada situação. Para tanto é essencial manter concentrada a atenção.

Proponho a aplicação deste mesmo princípio em diversos exercícios envolvendo interações entre o corpo do ator e objetos de variadas formas e texturas. O objetivo é levar o

ator a perceber que a cada contato com um objeto corresponde uma reação corporal diferente, uma mudança de estado.

Nesses exercícios, o ator não impõe movimentos aos objetos, aleatoriamente, e sim, procura estabelecer uma relação de troca ou “diálogo”. O objeto fornece o estímulo inicial, o qual entra em negociação com a energia viva do corpo do ator. Esta retorna, transformada, ao objeto, e assim sucessivamente, numa interação contínua.

Conforme vimos quanto abordamos a pesquisa de António Damásio, essas interações já acontecem a cada instante das nossas vidas; porém, temos pouca percepção consciente de seus efeitos. Os exercícios com objetos têm por finalidade despertar a consciência desses processos, visando sua transformação para fins artísticos.

Vejamos mais uma vez o conceito de “corpo inteligente”, segundo a definição de Klauss Vianna: “[Corpo inteligente] é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula pré-estabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações.” (VIANNA, 2005, p. 126). É o oposto do corpo mecanizado pelo cotidiano, abandonado aos seus próprios automatismos.

O “corpo inteligente” no teatro de animação, segundo penso, seria um corpo capaz de transitar livremente pelas mais diferentes técnicas de animação, interagindo com máscaras, bonecos ou objetos, buscando sempre uma relação viva, orgânica, a partir da percepção das emoções e sensações decorrentes dessas interações.

Estar orgânico significa estar pleno, vivo, integrado, física e psiquicamente. Um movimento é orgânico quando vem carregado de energia, conferindo-lhe significados. No teatro de animação parte-se do princípio que cada entrada, movimento ou gesto de um boneco, por mínimo que seja, deve possuir essa qualidade energética.

Enquanto o ator busca atingir o estado orgânico em si próprio, o bonequeiro deve fazê-lo tendo em vista as características específicas do boneco, objeto ou máscara, pois, é do encontro entre duas energias, a humana e a não-humana que emerge a organicidade no teatro de animação.

Energia e presença cênica estão intimamente relacionadas. No caso do ator bonequeiro, ele deve aprender a canalizar sua energia, direcionando-a para a máscara, o boneco ou o objeto. Deve também saber como anular-se, o que seria o oposto da presença, a fim de que o boneco se destaque. À primeira vista parece paradoxal ter que trabalhar intensamente o corpo para fazê-lo “desaparecer” em cena; porém, é exatamente assim.

No teatro tradicional japonês existe a figura de uma espécie de contra-regra (conhecido como *kokken*) especializado nessa habilidade, extremamente complexa, a tal ponto que os peritos consideram mais difícil ser *kokken* que ator (BARBA, 1994, p.32). É provável que esse *kokken* tenha desenvolvido um alto grau de conhecimento e controle de sua energia corpórea a ponto de conseguir representar a própria ausência.

É muitíssimo comum, em espetáculos de teatro de animação, o ator chamar mais a atenção do que o boneco que está manipulando, mesmo estando ele, ator, vestido totalmente de preto e com o rosto coberto. É que os movimentos corporais são pesados, bruscos, desajeitados; falta leveza, elegância, e principalmente, um melhor controle da própria energia.

Como vimos, um dos objetivos da técnica Klauss Vianna é, precisamente, levar o aluno a conhecer seu próprio corpo e manipular conscientemente sua energia vital.

Em síntese: minha idéia básica é que, por meio do autoconhecimento corporal, o ator poderá interagir melhor com máscaras, bonecos, objetos ou quaisquer outros artefatos materiais. Principalmente, o corpo sensibilizado, autoconsciente, estará mais apto a perceber as sutis relações entre o animado (o próprio corpo) e o inanimado (o universo material),

favorecendo a superação de estereótipos e arranjos padronizados e a descoberta de possibilidades inusitadas, surpreendentes, de relações entre corpo e matéria.

4.1. Oficina experimental

O principal objetivo, nessa fase da pesquisa, foi testar, na prática, a validade das idéias desenvolvidas até aqui, na formulação de um treinamento corporal voltado para atores-bonequeiros.

Para isso, organizei uma pequena oficina, estruturada em um total de oito encontros (duas vezes por semana), de duas horas de duração cada um. Os quatro primeiros encontros foram dedicados exclusivamente à prática de técnica corporal: exercícios de relaxamento, sensibilização e percepção das articulações, músculos e ossos, exercícios a partir da relação do corpo em movimento, utilização dos apoios, dos impulsos e do peso do corpo como ponto de partida para o movimento, estudos de princípios como impulso e contra-impulso, prontidão, concentração e foco.

Nos últimos quatro encontros prosseguiu-se com esses exercícios, acrescentando outros, envolvendo objetos de diferentes formas, tamanhos e texturas. Interessava-me sobretudo investigar as conjunções entre corpo e objeto, movimento e materialidade, orgânico e inorgânico, ambos interagindo e se influenciando reciprocamente.

Apenas por uma questão de manter o foco nesses aspectos mais essenciais, elementares, do teatro de animação, nessa primeira experiência optei por não incluir exercícios com máscaras ou bonecos, pois, caso o fizesse, provavelmente tocaríamos em outros problemas como técnica de manipulação, criação de cenas e personagens. A intenção

foi recortar e investigar esse campo pré-expressivo (Barba), enfatizar o treinamento, o trabalho que precede a atuação e a encenação propriamente ditas.

A oficina realizou-se entre setembro e outubro de 2006, na sede do grupo O Casulo. Participaram: Maira Fanton, Susan Gray, Vera Luz e Vitor Borysov, atores integrantes do grupo, todos com alguma experiência em teatro de animação.

Naturalmente é impossível aprofundar qualquer trabalho que envolva o corpo em uma oficina de curta duração. Ainda assim, acredito que essa primeira experiência, na forma como foi realizada, tenha sido extremamente valiosa para a pesquisa, fornecendo vários indícios e elementos úteis para reflexão, e que certamente contribuirão para a continuidade e o aperfeiçoamento dessa proposta de trabalho.

4.1.1. Oficina experimental – descrição e comentários

1º encontro (15/09/06)

Autopercepção.

Deitados de costas, sentir o próprio corpo (pés, pernas, tronco, braços, cabeça), perceber o peso, as áreas mais tensas, os ossos, a musculatura, o contato do corpo com o chão, o contato da pele com a roupa, identificar as partes do corpo que tocam o chão e as partes que não tocam. Sentir os órgãos internos, concentrar-se nos batimentos cardíacos e no ritmo da respiração. Verificar se existe tensão nos maxilares. Não fazer nenhum tipo de movimento; apenas constatar o estado corporal em geral.

Esse primeiro exercício equivale a dar um “bom dia” ao corpo. Direcionar a ele o foco da atenção, habitualmente voltada para o exterior. O estado físico é diferente a cada dia, e mesmo a cada período do dia. Podemos nos sentir mais ou menos tensos, cansados ou dispostos agora, em relação a outros momentos, ou em relação a ontem ou semana passada, por exemplo. Concentrar-se no “aqui e agora” do corpo.

Feita essa constatação inicial, o passo seguinte é um enorme espreguiçar-se, movimentando todo o corpo, em todas as direções. Bocejar, respirar profundamente, renovando o ar dos pulmões.

Da ação de espreguiçar-se, passar, sem interrupção, a movimentar as articulações: pés, joelhos, bacia, coluna, cotovelos, pescoço, etc. Imaginar que a pele é uma roupa muito justa, que precisa ser alargada. Buscar um movimento contínuo. Sair da posição inicial, indo em

direção ao plano médio, e daí para o plano alto, sempre movimentando as articulações. Voltar à posição inicial (deitados de costas) e perceber o que mudou, as diferenças em relação ao início do exercício.

Este exercício será retomado, com variações, em todos os encontros.

Exercícios iniciais

Massagem dos pés.

Sentados, utilizando as mãos, mexer nas articulações dos dedos, no calcanhar e planta do pé. Massagear firmemente, sem pressa. Percorrer todo o pé. Feito isso em um dos pés, levantar-se e notar a diferença em relação ao pé que ainda não foi trabalhado. Percebe-se muito claramente tal diferença da seguinte forma: na posição em pé, com os pés paralelos, apoiar o peso do corpo sobre uma das pernas e em seguida sobre a outra. Voltar à posição inicial (sentados) e fazer toda a sequência da massagem no outro pé.

A essa altura, os corpos dos atores já estavam bem aquecidos, e os pés, sensibilizados devido à massagem realizada, estavam preparados para o exercício seguinte.

Oposição dedão-calcanhar.

De pé, pés paralelos, ligeiramente afastados. Os calcanhares e as bases dos dedões “empurram” o chão. Ao mesmo tempo, os calcanhares fazem uma pequena força para o lado

externo dos pés. A oposição é dada pelos maléolos internos, que devem ser direcionados no sentido para cima. Manter essa oposição durante algum tempo. Relaxar e reiniciar o exercício.

Essas direções são muito sutis, e os movimentos descritos são muito pequenos, quase imperceptíveis. No entanto, é impressionante verificar a mudança na postura corporal. Os corpos tornam-se imediatamente mais eretos, apesar de estarmos trabalhando apenas com os pés. Estes, sendo a base do corpo, ao serem exercitados dessa forma, produzem reflexos em todas as partes do corpo, sobretudo no eixo da coluna.

Caminhada.

Percorrer o espaço da sala. Caminhar, concentrando o foco da atenção nos pés, e procurando, dentro do possível, manter aquelas direções: calcanhares para baixo e para os lados, base dos dedos empurrando o chão, maléolos para cima. Concentrar-se na sequência de movimentos realizada pelos pés ao longo da caminhada: primeiro, os calcanhares tocam o chão; em seguida, os metatarsos; e finalmente os dedos. Perceber a transferência de peso de uma perna à outra. Sentir as mudanças de equilíbrio, principalmente quando um dos pés perde o contato com o solo.

A massagem dos pés e o exercício seguinte (oposição dedão-calcanhar) foram realizados minuciosamente. Praticamente todo o tempo desse 1º encontro foi dedicado apenas a esses dois exercícios. Para finalizar, propus que os atores, individualmente, improvisassem uma pequena sequência de movimentos, tomando os pés como ponto de partida, como se deles brotasse a iniciativa para a movimentação pelo espaço. Deixar os pés conduzirem o corpo.

Embora este tenha sido apenas o primeiro encontro, foi possível observar que houve uma boa compreensão, por parte do grupo, dos princípios mais essenciais do trabalho proposto. É o que se vê nos depoimentos a seguir:

Vitor: Achei interessantes essas posturas que pra nós não são comuns. Quando a gente faz um movimento consciente dessas posturas, dessas indicações que você dá, a gente começa a decompor o movimento. A gente começa a pensar: como é que eu ando, o que é que me impulsiona para a frente, que função é essa. Primeiro, o calcanhar, depois o metatarso, depois os dedos... o que é apoio, o que é relaxamento, o que é tensão... e o que é mais importante é que os exercícios preliminares preparam o corpo para isso. Se a gente chegasse aqui e você dissesse: “vamos trabalhar tal oposição”, ia sair, mas não ia sair com a mesma qualidade.

Susan: É legal sentir também o que acontece nas outras partes do corpo. Pra mim ficou bem claro o abdômen. Pode parecer que não tem nada a ver, e isso quer dizer, o corpo todo está ligado.

Maira: Quando a gente começa a trabalhar nessas pesquisas de direções, que são direções naturais, ou, pelo menos, deveriam ser saudáveis, o corpo inteiro começa a ter outra organização. Então, essa coisa do abdômen, muitas vezes a gente sente porque não é saudável, não é natural a gente abandonar o abdômen. Então, a partir do pé, a gente consegue reorganizar o corpo inteiro, pra ter o encaixe do quadril, pra segurar o abdômen. Então, acho isso muito importante, não só pro trabalho mas... se tivesse oportunidade de fazer isso quando acorda... pra andar, pra pegar um ônibus, sempre pensando nisso. E a gente percebe também as nossas falhas, tanto físicas quanto de vícios de postura. Tem coisas que são físicas, são genéticas: você tem um pé torto, um joelho torto, aí você aprende a lidar com isso. De qualquer forma, isso faz

parte do dia-a-dia, do que serve pra nós individualmente. Acho que, pro trabalho, essa coisa de que esses exercícios fazem o corpo ter mais volume, crescer, a concentração mesmo, de você estar, internamente, prestando atenção no seu corpo, quando a gente parou pra ver o outro, fica algo muito bonito de se ver. É uma concentração, um andar diferente, então acho que isso, pro teatro, já muda muito.

Como se vê, houve uma rápida compreensão, pelos participantes, de alguns elementos importantes do trabalho corporal, tais como a importância da auto-observação, que por sua vez conduz à descoberta da origem dos movimentos e à percepção mais clara de diferentes estados corporais como tensão e relaxamento. Ficou clara, também, a interligação entre as várias partes do corpo. Ou seja, ainda que o foco desse encontro tenham sido os pés, que foram intensamente trabalhados, indiretamente todo o corpo foi afetado.

2º encontro (19/09/06)

Retomamos a sequência autopercepção, espreguiçar-se, mover as articulações nos planos baixo, médio e alto, tal como no 1º encontro, com um dado a mais: a movimentação nos planos foi feita dentro de tempos determinados, marcados por mim. Por exemplo: os atores tinham oito tempos para realizar movimentos no plano baixo, oito tempos no plano médio, oito tempos no plano alto, oito tempos de novo nos planos médio e baixo, e assim sucessivamente. Após algumas repetições, os tempos foram reduzidos à metade (quatro tempos para cada plano) e finalmente a um quarto do tempo inicial (dois tempos para cada plano).

Impulsos.

A) Deitados, costas ao chão. Ao sinal de uma batida de palmas, fazer um movimento em direção ao plano médio e “congelar”. Esse movimento é um gesto brusco, um impulso, uma pequena “explosão” corporal. Pode partir dos membros, do pescoço, da coluna, etc. Deixar o impulso acontecer, sem muita racionalização. Sustentar o gesto por alguns momentos. Voltar lentamente à posição inicial. Repetir várias vezes, explorando diferentes possibilidades de impulsos.

B) Escolher uma posição no plano médio. O impulso agora é feito em direção ao plano alto.

C) De pé. O exercício agora é feito todo no plano alto. Variação: ao invés de um impulso de cada vez, fazer uma seqüência de três impulsos (três palmas), “congelando” em seguida.

Impulsos.

Obs.: sustentar o gesto, permanecer imóvel, não significa tornar o corpo uma estátua sem vida. Há uma diferença sutil, mas claramente perceptível, na prática, entre esse exercício e a tradicional “brincadeira de estátua”. Por exemplo: o impulso parte de um braço. Este se estende bruscamente para a frente. O corpo acompanha esse movimento. O ator parece indicar um ponto qualquer do espaço, ou então, parece querer apanhar alguma coisa à sua frente. Enquanto estiver imóvel, deve sustentar não só o gesto (brincar de estátua), mas também

sustentar a intenção de indicar, apanhar algo, ou o que quer que seja. É como se a estátua “respirasse”. Manter a intenção do movimento, na imobilidade, torna a estátua “viva”, como se o movimento continuasse, se propagando pelo espaço, enquanto o corpo permanece imóvel.

Movimento parcial/total.

Considero esse exercício especialmente útil para o ator de teatro de animação, já que trabalha a decupagem dos movimentos, estimulando a conscientização das diversas partes do corpo. Essa consciência é importante para o ator em geral, e mais ainda para o ator-bonequeiro, o qual, muito frequentemente, deve concentrar-se separadamente nas mãos, no rosto, nos pés, etc.

É um exercício para ser feito individualmente, porém, todos fazem ao mesmo tempo. De pé, corpo imóvel, braços ao longo do corpo. O coordenador diz: “movimento parcial.” A esse comando, o ator diz, em voz alta, o nome de uma parte qualquer do corpo, “braço esquerdo”, por exemplo. O coordenador bate uma palma e, só então, o ator movimenta o braço esquerdo, “congelando” em seguida. O coordenador repete o comando “movimento parcial” diversas vezes. A cada vez o ator diz em voz alta o nome de alguma parte do corpo, movendo-a, sempre depois da batida de palmas. Se o comando for “movimento total”, o ator diz: “corpo” e, na batida de palmas, faz um movimento com todo o corpo, congelando em seguida.

Obs.: sempre esperar a batida de palmas para executar o movimento. A tendência é dizer o nome da parte do corpo e movimentá-la em seguida. Se o ator levanta um braço, esse deve permanecer erguido, a menos que o ator o “chame” novamente, ocasião em que poderá fazer outro movimento. O mesmo vale para todas as outras partes.

Este exercício trabalha também com o princípio da prontidão. Estar atento, acordado, todos os sentidos em alerta, pronto para agir no momento certo. “Chamar” uma parte do corpo estimula a concentração naquela parte, tornando-a mais presente, estabelecendo uma conexão consciente entre ela e o cérebro.

Os depoimentos apontaram para uma melhora geral do desempenho do grupo em relação ao primeiro encontro:

Vitor: Achei que naquele exercício do movimento no plano alto, médio e baixo, a gente começa a fazer como se tivesse mais repertório pra fazer. O corpo não vai tão desajeitado, a gente começa a fazer um trajeto... às vezes até sem pensar muito. Senti mais facilidade hoje. Agora dá pra pensar melhor, o movimento não é tão automático. Ele parece espontâneo, mas dá tempo de pensar antes.

Maira: Começa a descondicionar o repertório individual de movimentos de cada um.

Susan: Mas também treinar, criar o hábito de sempre estar consciente de tudo que faz.

Maira (sobre o movimento parcial/total): Acho que ele treina a prontidão. O seu corpo estar preparado para executar o movimento.

Susan: É o lance do cérebro, mesmo. Porque o corpo até cria, talvez, mas você falar...

Vitor: Tem duas coisas, que é pensar a parte que vai mexer e estar pronto pra mexer no exato momento.

3º encontro (22/09/06)

Seqüência inicial, como nos encontros anteriores.

Retomamos o exercício do movimento parcial/total, dedicando-lhe um tempo maior em relação ao encontro passado, a fim de explorá-lo mais profundamente.

Toques.

Duplas. Um ator dá leves toques no corpo do outro. O ator que recebe os toques, utiliza-os como estímulo para realizar movimentos. Exemplo: toque no cotovelo. O movimento, então, inicia-se no cotovelo, propaga-se pelo braço, atinge a coluna, etc. Toque no joelho. O movimento começa no joelho, expandindo-se por toda a perna, quadril, etc.

Obs.: quem toca deve perceber, no corpo do colega, o momento em que o movimento se esgota, para só então dar outro toque. Se os toques forem dados muito rapidamente não há tempo suficiente para o movimento se desenvolver.

Assim como o exercício do movimento parcial/total, também este estimula a percepção das partes do corpo. Porém, aqui, o estímulo para o movimento vem de fora. O movimento produzido pelo exercício dos toques é sempre fluente, arredondado, ao passo que no movimento parcial/total, os movimentos tendem a ser mais definidos, bruscos, precisos.

Oposição – quadris.

O posicionamento correto dos quadris é importante no sentido de aliviar o trabalho da coluna, refletindo também nas pernas, no andar e no eixo do corpo.

Pés paralelos, calcanhares para baixo e para os lados, base dos dedões empurrando o chão, maléolos para cima. O encaixe do quadril é feito mediante um pequeno movimento do cóccix (último ossinho da parte inferior da coluna) para baixo. Outra forma de conseguir o encaixe é pensar em direcionar as cristas ilíacas para cima. Imediatamente ocorre um aumento do tônus nas pernas, e também na região do abdômen. Estas musculaturas passam a ser exigidas, o que não acontece com o quadril desencaixado.

Para finalizar, assim como quando estimulamos os pés, propus aos atores que improvisassem uma pequena seqüência de movimentos, desta vez tendo o quadril como ponto de partida.

4º encontro (26/09/06).

Seqüência inicial: autopercepção, espreguiçar-se, articulações, planos baixo, médio e alto; impulsos.

Peso/apoio.

Deitados de costas. Lentamente, iniciar o movimento de erguer-se, percebendo a cada momento o peso do corpo, os apoios e alavancas utilizados para levantar-se, e a transferência do peso. Uma vez de pé, fazer o processo inverso: voltar à posição inicial deitada, percebendo o peso, apoios e alavancas utilizados na descida. Assim como nos demais exercícios, também neste, trata-se de conscientizar-se dos mecanismos do próprio corpo, por meio da percepção do peso, dos apoios e da relação destes com o chão.

Relação braço-ombro.

Uma forma de se liberar os braços, fazendo-os trabalhar independentes dos ombros, consiste em pensar nas omoplatas (ossos largos, triangulares, localizados atrás dos ombros) direcionando-as ao mesmo tempo para baixo e para os lados. Enquanto isso, os antebraços, erguidos lateralmente, fazem um ligeiro movimento rotatório para a frente, e os braços giram em sentido oposto.

Concluída a primeira metade da oficina, pode-se dizer que o grupo havia adquirido, naquele momento, uma razoável noção dos princípios mais gerais da consciência corporal. Evidentemente não havia tempo para aprofundamento, nem era esse o objetivo. De todo modo, após esses quatro encontros, ficou claro que os atores estavam mais sensíveis, corporalmente falando, o que se reflete nos depoimentos a seguir, nos quais se nota, inclusive, a percepção da questão dos limites e de como superá-los:

Vitor: Acho que hoje foi bem diferente o exercício do plano baixo, médio e alto. Acho que os movimentos estavam com mais fluidez.

Vera: Também senti essa diferença. Parece que estava mais fluído.

Susan: Hoje eu estava com muita dor na lombar e no cóccix, e estou com muita dor na perna esquerda, também. No começo, quando a gente estava deitado, pensei: “nossa, hoje eu não vou conseguir fazer nada.” Mas daí foi esse desafio, de como fazer dentro do que o corpo permite.

Vitor: Acho que é bem a proposta. Fazer tudo dentro do limite.

Susan: Daí você descobre outras coisas. No primeiro dia, que o ritmo estava mais acelerado nesse exercício dos planos, eu dei tudo. Hoje já foi uma coisa de contenção: o que eu consigo fazer dentro desse estado em que meu corpo está.

Confesso que me surpreendi, porque achei que fosse doer muito. Mas, nada como um corpo aquecido.

Maira: é o 4º encontro, e mesmo sendo uma coisa condensada, rápida, o corpo vai assimilando. Então essa questão do ritmo era uma coisa que estava muito mais presente na memória do corpo do que na memória racional. É como se você tivesse mais liberdade, sem precisar ficar toda hora pensando no que está fazendo. Aquela que você falava enquanto a gente fazia o movimento: “olha o ombro, olha a omoplata...” isso é muito bom, porque quando você está realmente no trabalho, você consegue seguir o comando na hora em que está fazendo.

Outra constatação relevante se deu em relação à expressão do rosto durante os exercícios. No teatro de animação, quando o ator se faz presente em cena, manipulando bonecos ou objetos, quase sempre é importante manter neutra a expressão facial, a fim de não chamar tanto a atenção do público para si.

No entanto, em muitos espetáculos, com frequência os atores-bonequeiros não atentam para esse importante detalhe, gerando “ruídos” na comunicação com o público, o que acaba por prejudicar o boneco. Durante os exercícios propostos nesta oficina, percebeu-se que os rostos normalmente permaneciam neutros, relaxados, sem que isso fosse solicitado. Concluiu-se que essa neutralidade dos rostos era consequência da concentração dos atores em seus corpos. Na medida em que o foco da atenção se deslocava para os pés, quadris, coluna, etc., a expressão facial mudava, tornava-se naturalmente neutra.

Até aqui trabalhamos somente com o corpo, buscando, por meio dos exercícios descritos, torna-lo mais sensível, desperto, presente, e portanto, mais predisposto a reagir aos estímulos materiais externos. Alcançado esse objetivo, os próximos quatro encontros seriam dedicados à pesquisa do corpo em relação aos objetos.

5º encontro (29/09/06).

Autopercepção, espreguiçar-se, articular-se, movimentos nos planos baixo, médio e alto, impulsos.

Aquecimento dos braços e mãos. De pé, pés paralelos, quadris colocados, joelhos levemente flexionados, braços ao longo do corpo. Erguer as mãos até a altura dos olhos, mantendo os braços estendidos e as mãos espalmadas para a frente, deixando-as cair em seguida. Não forçar o movimento dos braços, deixando-os cair naturalmente. Aproveitar o impulso de volta e erguer novamente as mãos até a altura dos olhos. Repetir o movimento por cerca de 15 minutos. O exercício desperta a energia das mãos, cuja sensibilidade se torna muito aguçada.

Imediatamente em seguida, propus aos atores que improvisassem uma sequência de movimentos, tendo como ponto de partida as mãos e os braços. A seguir, acrescentei os pratos. Sem interromper os movimentos, cada ator recebeu um prato (desses de plástico, usado em festas) e foi orientado no sentido de prosseguir com o exercício, agora com o prato na palma da mão, procurando não deixá-lo cair. Os atores tiveram um bom tempo para explorar a relação entre seus corpos e o objeto, ambos em movimento. A certa altura, orientei-os no sentido de que explorassem duas possibilidades alternadamente: 1) Deixar-se conduzir pelo prato; ou seja, dar mais foco ao objeto, como se dele partisse o impulso do movimento. 2) Assumir o controle; ou seja, comandar o movimento do objeto.

A opção pelo prato não foi aleatória. Trata-se de um artefato até certo ponto “neutro”, sua forma circular e plana parece se adaptar facilmente aos movimentos propostos pelos atores. Diferente de uma corrente ou de um aspirador de pó, por exemplo, objetos que trazem em si uma “programação” bem mais definida. O prato pareceu-me mais adequado a esse

momento do processo. Contudo, embora “neutro”, o prato deixou muito claro aos atores algo que, a princípio parece óbvio: a diferença entre o movimento livre e o movimento com um objeto.

Cada um dos atores criou uma pequena cena como resultado de sua pesquisa individual. As três cenas mostradas eram bem diferentes uma da outra; cada uma delas apresentando detalhes e particularidades que foram detectadas na avaliação.

Cena 1 (Vitor): o ator permaneceu todo o tempo imóvel. Apenas os braços se moviam, um prato sobre cada mão. Os movimentos eram mínimos, intensos e expressivos. Os pratos davam a impressão de possuírem “vontade” própria, quer dizer, não pareciam obedecer ao controle do ator. Cada um dos pratos, aparentemente, possuía seu próprio movimento, independente do outro. Foi interessante observar o caminho percorrido pelo ator na criação dessa breve cena, muito contida, econômica, e de grande impacto. Na fase da pesquisa, ele executou movimentos vigorosos, amplos, saltando e movendo-se por todo o espaço da sala. Depois, aos poucos os movimentos foram sendo sintetizados, resumidos, guardando, no entanto, a intensidade inicial.

Maira: Quando você estava no auge da concentração, a gente via aquele prato, aquela energia, com uma potencialidade a mil.

Vitor: foi bem interessante esse jogo de você criar um movimento imaginando que o prato conduz você e depois você conduzindo o prato. Acho que essa coisa da movimentação grande, ocupando todo o espaço, foi definitivo para poder fazer aquilo assim.

Cena 2 (Maira): A particularidade que chamou a atenção nesta cena foi a metamorfose do objeto:

Vitor: Achei legal que os pratos viraram outras coisas. Quando eu fiz, eu mantive aquela coisa: são pratos. E os pratos se usam assim, virados para cima. E você contou uma história. Nossa, achei muito legal. O prato de repente era um espelho, de repente era outra coisa, uma oferenda, de repente os pratos se encontram, se olham e se unem. O que me chamou a atenção não foi nem tanto o prato guiar você, mas o prato ter vida própria. Ele estava animado.

Maira: senti um estado de concentração muito grande. Então, na verdade eu só enxergava o prato. Mesmo sem olhar para ele, eu estava sentindo ele. O que eu achei mais legal foi esse estado de concentração que permite esse trabalho.

Susan: acho muito legal você construir a imagem na frente do espectador. É um milagre.

Vitor: é legal pensar no que se passa no meu corpo pra isso acontecer.

Maira: acho que um grande passo é esse estado do corpo prontificado, de concentração. Quanto mais você vai trabalhando com isso (e cada um tem sua trajetória), mais rápido você consegue se prontificar e entrar na coisa.

Cena 3 (Susan): Aqui o objeto também se transformava (como na cena 2) e além disso, por vezes, a manipulação ressaltava o próprio material (plástico transparente) do qual era feito o prato, como no momento em que a atriz o pressionou violentamente contra o próprio rosto, construindo uma imagem de forte impacto.

Susan: Comecei a fazer mil leituras de coisas que eu nem pensei que eu estivesse fazendo. Nada a ver com o que eu fiz antes. Vendo vocês fazendo eu fico impressionada. Quanta coisa a gente tem dentro da gente.

Maira: Achei super-bacana porque foram três coisas totalmente diferentes que apareceram.

Susan: Tem várias coisas que compõem: a música, a personalidade da pessoa, a sua história. Então é muito rico isso, a gente trabalha o mesmo material, quem a gente é, e não quer imitar o outro.

Vitor (sobre os outros exercícios do dia): Acho que a gente está cada vez mais chegando mais rápido ao ponto.

Susan: A gente fica espantado de ver essas cenas porque ninguém planejou nada. Acontecem, e você vê essa mágica acontecer na hora.

6º encontro (03/10/06).

Autopercepção, espreguiçar-se, articular-se, planos, impulsos.

Sensibilização por meio de objetos. O objetivo desse exercício, assim como de outros nesta oficina, foi despertar a sensibilidade corporal, preparando o organismo para outros exercícios envolvendo a interação ator-objeto.

Deitados, braços e pernas estendidos, olhos fechados. Manter a concentração, o estado de alerta gerado pelos exercícios iniciais. Selecionei alguns objetos de diferentes formas, pesos e texturas (tecidos ásperos, macios, artefatos de plástico, espanador de pó, bolas, etc.), colocando-os em contato com partes dos corpos dos atores (rosto, tronco, braços e pernas). Estes deveriam apenas concentrar-se nas sensações proporcionadas pelos diferentes objetos, observando as reações orgânicas correspondentes. Estas sensações poderiam ser agradáveis ou desagradáveis; poderiam também despertar associações, lembranças ou emoções. Orientei os atores no sentido de se manterem atentos, registrando mentalmente todas essas ocorrências.

Feito isso, retomamos o exercício da *dança com pratos*, sendo que estes foram, posteriormente, substituídos por outros objetos (tecido, corrente, tubo plástico, etc.). A sensibilização com os diferentes materiais (exercício anterior) aparentemente trouxe uma

nova dimensão à manipulação, auxiliando os atores a interagirem mais organicamente com os objetos. Estes, por vezes, pareciam tornar-se extensões dos corpos, conforme observou uma das atrizes:

Maira: Achei que foi bem diferente o encontro de hoje, pra mim, por conta do exercício de toque, das sensações, porque sensibilizou muito o corpo com a qualidade do objeto que foi tocado. Então, na hora em que eu fui fazer o exercício foi muito diferente da outra vez porque começou a parecer que o corpo e o objeto eram um só. Tinha hora que confundia o objeto comigo. Foi uma coisa diferente que não aconteceu na primeira vez que nós fizemos o exercício do prato.

Vitor, em seu depoimento, também ressaltou a simbiose do corpo com o objeto, destacando, ainda, com muita clareza, o papel da concentração nesse processo:

Vitor: A coisa da sensibilização, do tato, já prepara para uma coisa que hoje eu senti muito, que é a concentração. Então, essa consciência do corpo torna você disponível para o estímulo e atento no que o corpo vai responder. E hoje eu entrei num nível tão grande de concentração que eu não via as outras pessoas; eu tava ali, com o prato. Acho que consegui também, nesse exercício do prato, hoje, perceber um pouco mais essa questão do olhar. Perceber que a minha intenção não está só no olhar o objeto, está no movimento, na relação desse objeto com o corpo. O olhar é só uma coisa a mais. Mas a concentração e a maneira como mais rapidamente eu “peguei”, e eu senti que todo mundo “pegou”, eu achei impressionante. Do contato com o objeto eu não percebi tanta coisa, mas o que me tocou mais foi essa coisa de interiorizar a relação do corpo com a matéria. E de como, quanto tava com o prato, ele tava integrado com meu corpo. Tanto que quando eu pegava outro objeto, eu tentava restabelecer isso.

Susan, por sua vez, apontou dificuldades na manipulação de outros objetos, depois de ter passado pela experiência com o prato. Isso porque, segundo ela, a simbiose alcançada com o prato não se repetiu com esses outros objetos. No entanto, fica claro, em seu depoimento, que houve uma conscientização, por parte dela, de outro aspecto importante na relação com a matéria:

Susan: A sensação que eu tive passando para outros objetos foi meio estranha. Parece que a energia que eu queria manipular não cabia, ou eu não conseguia passar para aquele objeto. Era muito engraçado. Quando eu peguei a corrente, eu achei que tava correndo energia ali. O primeiro momento que eu peguei e puxei, de repente eu percebi que ela tinha o movimento dela. Foi muito louco isso. A minha sensação foi: o objeto está se mexendo. Foi uma experiência diferente, a do prato e a desses objetos de hoje. Eu acho que a minha energia se identificou mais com a energia do prato. Achei estranhos esses objetos, mas também houve uma coisa assim: como é que eu posso dialogar com o que esse objeto está propondo?

Ou seja, nem sempre haverá uma completa harmonia entre o corpo e o objeto a ser manipulado. Muitas vezes, como nesse caso, acontece um embate, um confronto. No entanto, para mim, só o fato de perceber as diferenças entre os estímulos propostos pelos vários objetos (percepção essa que é aguçada pelos exercícios corporais) já auxilia o ator a descobrir formas de dialogar com o universo material. Observe-se essa mesma questão sendo discutida nos depoimentos a seguir:

Maira: Cada material que você trabalha é muito diferente. Com o véu, teve horas que deu sensações, angustias. Já com a mangueira, parecia que ela era mais viva

mesmo, mais independente. Tava no corpo, tava aqui comigo; às vezes ela me pressionava, me incomodava, mas ao mesmo tempo parecia mais presente, mais viva.

Vera: Não vi aquele objeto como uma rede, vi como uma coisa. Já aquele prato, eu me incomodei com ele. Engraçado que nem tava perto de mim, mas me incomodava o brilho dele. E eu não olhava para ele, engraçado... mas todos eles eu não via como objetos, mas como coisas.

Exercício com objeto

7º encontro (06/10/06)

Desde o 5º encontro, quando tiveram início

os experimentos com os objetos, a estrutura da sessão de trabalho ficou assim:

1ª parte: prática de técnica corporal. Sequência de exercícios exposta em detalhes na descrição do 1º encontro, com pequenas variações.

2ª parte: preparação para a manipulação de objetos. Sensibilização do organismo para o contato com a matéria por meio de algum exercício específico. No 5º encontro, experimentou-se um exercício de estimulação da energia das mãos, combinado com a *dança dos pratos*. No 6º encontro, testou-se a sensibilização por meio do contato com materiais de diferentes texturas.

3ª parte: improvisações envolvendo corpo, movimento e objetos. Apresentação dos resultados, na forma de pequenas cenas.

Neste 7º encontro, na 2ª parte da oficina, o exercício específico consistiu na estimulação corporal por meio de balões de ar (bexigas):

Inicialmente, apenas brincar com a bexiga, jogando-a para o alto, como fazem as crianças, procurando não deixá-la cair. Em seguida, continuar jogando a bexiga para cima, utilizando outras partes do corpo além das mãos e braços (cabeça, ombros, pernas, etc.).

Massagear o corpo utilizando a bexiga. Para isso, pode-se começar colocando a bexiga no chão, apoiando uma das pernas sobre ela, fazendo pequenos movimentos. Fazer o mesmo em relação às outras partes do corpo, procurando sempre não estourar a bexiga. Isto ajuda o ator a descobrir a medida certa do esforço corporal, já que a força ou o peso em excesso fazem a bexiga explodir, ao passo que esforço de menos faz com que a bexiga escape ao controle e não se consiga executar a massagem.

Em duplas, os atores ficam de costas um para o outro, com a bexiga entre eles. Prosseguir com a massagem, apoiando-se mutuamente. Deslocar a bexiga para outras partes do corpo, procurando não deixá-la cair, nem estourar. O exercício auxilia o ator a perceber os diferentes grupos musculares, além de trabalhar, simultaneamente, vários princípios como peso, apoio, esforço e as relações destes com o movimento:

Susan: Foi justamente uma busca de uma sutileza dentro de uma coisa de muito esforço. Não podia soltar o peso do corpo, senão a bexiga ia estourar. Mas ao mesmo tempo ela recebe a gente muito bem. Ela se molda um pouco. Acho que foi um diálogo mesmo, com a bexiga.

Assim como o prato, também a bexiga tem a propriedade de se adaptar aos diferentes movimentos propostos pelos atores. É como se ela desse espaço para a expressão da individualidade de cada ator, conforme observado a seguir:

Susan: Uma coisa que me chamou a atenção, já faz alguns encontros, é o fato de alguns objetos tomarem a característica energética que a pessoa dá. É muito diferente a bexiga com o Vitor, com a Maira e comigo.

Assim como nos dois últimos encontros, as improvisações com objetos realizadas em seguida, conservaram algo do exercício específico.

Vitor: Depois do exercício com a bexiga, há hora em que eu peguei o objeto, ainda mais que era uma forma parecida, remetia àquela coisa.

Maira: senti a mesma coisa que o Vitor quando fui para o objeto. Na hora em que eu peguei ele, a vontade que deu, como ele rodava, era de rodar ele pelo meu corpo. Tive a sensação da bexiga com o objeto. Depois foi para outra coisa, mas a princípio isso estava muito forte.

Exercícios com objetos

8º encontro (17/10/06)

Para esse último encontro, foi solicitado que cada participante trouxesse preparada uma pequena cena de alguns minutos, criada com base nos princípios trabalhados durante a

oficina. O objetivo era verificar até que ponto esses princípios teriam sido assimilados pelo grupo, e como cada um dos atores iria lidar com eles em uma pequena criação individual.

Três participantes apresentaram suas cenas, e nos três trabalhos, independentemente das opções estéticas individuais, percebeu-se claramente a presença de alguns elementos comuns: presença cênica adequada, concentração, gestos e movimentos precisos, econômicos, objetividade, integração corpo-objeto.

Os comentários que seguem são uma avaliação geral da oficina.

Maira: Acho que todo o processo foi super válido. Ele ofereceu algumas ferramentas. Acho que precisa trabalhar bem mais, pesquisar bem mais, não só dentro de um curso, mas também individualmente. São essas ferramentas que trazem esses estados, pra trabalhar tanto no teatro de ator quanto no teatro de bonecos. Porém, a gente conseguiu ver aqui que o [teatro] de bonecos exige até mais do que os outros essa preparação: concentração, foco, relação. Acho que foi super-importante. A gente foi descobrindo coisas, e agora no final deu pra ver bem. Na cena da Vera, por exemplo, eu vi todo esse processo lá. E durante os exercícios. Hoje mesmo, na hora de pegar os objetos, era um exercício de olhar, mas que estava presente toda aquela história do corpo, do pé, dos ombros. Aquele exercício do impulso também estava presente na hora em que você olhava. Então, eu acho que trouxe muitas ferramentas.

Vitor: achei muito legal, porque fica muito claro esse crescendo das coisas. Elas se acumulam, não são uma simples sequência de exercícios. Eles se acumulam. Assim como a gente fez hoje: do impulso virou o andar, o andar com o impulso, depois o impulso levando para um objeto e a gente sempre consciente daquilo que a gente trabalhou do pé, bacia colocada, ombro relaxado.

Vera: agora tinha que ser o começo de tudo. Daqui pra frente.

4.1.2. Reflexões sobre a oficina

Os resultados obtidos nos quatro primeiros encontros da oficina, dedicados exclusivamente aos exercícios corporais, para mim não chegaram a ser propriamente nenhuma novidade. Apesar da curta duração da oficina, o grupo de atores teve uma rápida percepção daquilo que estava sendo proposto, além de estarem realmente interessados e disponíveis, o que, sem dúvida, facilitou meu trabalho.

Assim, deparei-me com alguns resultados que já me eram familiares, e que, de certa forma, já eram esperados. Por exemplo: depois de uma seqüência de exercícios, sempre propunha a eles que fizessem uma pequena improvisação corporal individual. Nessas pequenas cenas improvisadas, sem qualquer preparação anterior, quase sempre observamos um grau muito grande de concentração, gestos limpos, definidos, não aleatórios, e principalmente uma presença corporal muito interessante de se ver, porque, mesmo o ator estando completamente imóvel, consegue prender nossa atenção.

Quando o ator atinge esse estado, dá a impressão, para quem vê de fora, de “meio caminho andado”, quer dizer, seja o que for que o ator fizer sobre essa base (pegar um objeto, andar de um ponto a outro, dançar, dizer um texto), já sairá com outra qualidade.

Nesses momentos, percebe-se muito claramente a natureza aberta da consciência corporal: não é uma técnica exclusivamente teatral ou de dança, não está ligada a essa ou aquela estética, mas pode ser acionada de diversas formas, dependendo de quem a aciona e em que contexto.

Minha expectativa era maior em relação à segunda metade da oficina, os quatro encontros seguintes, quando, então, seriam acrescentados os exercícios com objetos.

Um outro caminho seria, nessa segunda parte da oficina, ir direto para exercícios ou cenas com bonecos, por exemplo, e verificar até que ponto a manipulação seria beneficiada pelo trabalho de corpo. No entanto, essa estratégia apresentava algumas armadilhas. Por exemplo: como definir que tipo de bonecos seria utilizado? Qualquer que fosse a escolha, as conclusões seriam necessariamente incompletas. Se optássemos por bonecos de manipulação direta, por exemplo, ficaria faltando testar outros tipos de bonecos, como os de luvas ou varas, etc.

Além disso, como já mencionei, entraríamos no território das variadas técnicas de manipulação, desviando o foco da pesquisa, que é propor um treinamento básico, não vinculado a nenhum gênero específico, e que, portanto, possa vir a ser praticado por qualquer ator-bonequeiro.

Assim, optei por trabalhar com objetos, tentando cercar por aí a questão nuclear, que, para mim, é a relação organismo-matéria. Influenciado pelas pesquisas de Damásio e Ramaschandran (vide capítulo 02), minha intenção era explorar um pouco questões como a extensão da imagem corporal, as reações orgânicas e a troca de estímulos a partir da interação com os objetos.

A questão era saber se os exercícios baseados nos princípios da técnica Klauss Vianna poderiam auxiliar o ator a ter a percepção consciente daquela relação. O que interessava nos objetos era a sua materialidade: peso, temperatura, forma, sensação ao tato, etc. A aula começava com uma seção de exercícios corporais (mais ou menos os mesmos da primeira fase), em seguida, vinham os exercícios com objetos, e no final uma pequena improvisação individual ou em grupo.

Improvisação com objeto

Alguns dias após o término da oficina, ocorreram mais dois encontros extras, dos quais participaram também novos integrantes do grupo, que na ocasião iniciava os preparativos para a remontagem de *Dicotomias*.

Aproveitei a oportunidade para testar algumas variações nos exercícios com objetos. Por exemplo: explorar o objeto de olhos fechados e sem usar as mãos. Sobre isso, veja-se o comentário de uma das atrizes:

Carol: Obrigou-me a usar tudo. Você nos privou do óbvio: a visão e o tato com a mão. Então, a gente foi obrigado a usar o tato com o resto do corpo. Entrar em contato com o objeto como se ele fosse uma continuação sua, pra que você consiga interagir com ele. A obrigação de aguçar todos os outros sentidos. Realmente, você acaba usando mais o tato, ouvindo mais o objeto. Só que é muito sutil. Por exemplo, uma hora em que eu estava abraçada com o conduíte, o meu pé fez ele fazer barulho no meu ouvido. Fluiu pelo corpo inteiro. É bem delicado sentir isso.

De modo geral, quase todos os depoimentos sempre destacam duas coisas: a simbiose do corpo com o objeto, ou a surpresa diante de sensações ou percepções inusitadas, inesperadas, ou ambas as coisas ao mesmo tempo.

Tertulina: Quando eu peguei aquela mangueira, a minha coluna teve uma resposta muito rápida. Eu tinha vontade de tocar com a coluna. E quando eu coloquei

a mangueira na coluna, houve uma identificação muito rápida, como se ela (mangueira) fosse minha coluna. Quando eu peguei o outro objeto (um círculo de metal) a sensação foi ainda mais gostosa. É como se o corpo se estendesse pelo objeto. E o contato de estar com ele é um prazer, porque você começa a entrar no objeto, e o objeto começa a fazer parte de você. A cada vez as sensações iam mudando, conforme a parte do corpo, e o objeto ia se adequando a ele.

Rafael: Coloquei o pano no meu rosto e me deu a sensação de estar enforcado; alterou minha respiração, alterou meu corpo. Coloquei o pano no meu pescoço e fiquei balançando, me deu a sensação de que eu era o pano. De acordo com a posição do objeto no seu corpo, te sugere alguma coisa. Comecei a pisar no pano, deu uma sensação boa; fiquei de joelhos nele, já não deu, porque começou a machucar. São coisas que o corpo vai sugerindo.

Vitor: Meu primeiro objeto foi o véu. Foi engraçado, porque você tem todo um imaginário sobre o véu, que é uma coisa boa. Só que aí, o contato com ele foi estranho, porque ele arranha. Mesmo no contato com o chão ele escorrega, mas ele não acolhe você. Aí, você passa ele entre um pé e outro e ele incomoda. Depois eu peguei o guarda-chuva e foi legal, porque eu descobri várias coisas nele. Ele tem aquela sensação de ferro, mas ao mesmo tempo essa sensação é receptiva. Se você se joga, ele ampara você. Em vários momentos ele amparou minha cabeça e eu podia jogar todo o peso do corpo que ele segurava. Descobri as pontas dele e também os apoios que ele dava, a frieza do metal. Ao mesmo tempo que ele tinha essa frieza, eu entendi essa frieza como a estrutura que permitia a ele acolher. Eu via o guarda-chuva como algo acolhedor.

A opção pelos exercícios com objetos, tendo sempre como base prévia a consciência corporal, mostrou-se acertada. Foi possível explorar várias nuances de relações corpo-matéria, de modo amplo, pré-expressivo, exatamente como pretendido.

Outros exemplos de exercícios testados:

- Criar um paralelo entre o corpo e um objeto. O ator executa uma seqüência de movimentos, procurando mover o maior número possível de articulações e passando pelos planos alto, médio e baixo. Feito isso, “transfere” os movimentos a um objeto, ou seja, manipula o objeto como se este fizesse os movimentos de articular, movimentar as “partes do corpo”, subir e descer. Naturalmente, convém utilizar objetos que ofereçam maiores possibilidades de movimentos, tais como tecidos, cordas, mangueiras, guarda-chuva, etc.

- Durante uma “dança” improvisada com um objeto, variar o grau de presença corporal em relação a ele, ou seja, dançar “junto” com o objeto; fazer o objeto dançar, deixando o corpo em segundo plano; deixar o objeto “comandar” os movimentos, etc.

- “Incorporar” em um objeto. A referência aqui é o conceito de “individualidade corporificada, descrito pelo neurocientista V. S. Ramaschandran (2004, p. 313). Segundo ele, o cérebro dispõe da capacidade de estender a imagem do corpo, acoplando objetos externos (vide capítulo 02). A individualidade corporificada é mobilizada por nós quando, por exemplo, jogamos xadrez e assumimos ser a rainha, enquanto planejamos o próximo movimento “dela”. É como se nosso “eu” estivesse habitando a rainha, por alguns momentos.

Assim, o exercício consiste em o ator manipular um objeto como se houvesse incorporado sua individualidade a ele, como se seu “eu” agora fosse parte integrante do objeto e responsável por seus movimentos.

Neste exercício, o ator propositalmente coloca em ação o princípio descoberto nos exercícios anteriores de exploração dos objetos.

Concluindo, tive a chance de testar essa metodologia também com o elenco integrante da remontagem de *Dicotomias*, neste ano de 2007, sendo que, nesta atual versão, fiquei responsável pela preparação dos atores. Minha tarefa consistia em auxiliar o elenco a atuar de forma orgânica, viva, não mecanizada, em um espetáculo de teatro de animação caracterizado pelo extremo rigor e precisão de movimentos, marcações, entradas e saídas, e pela concisão das imagens criadas (vide capítulo 01).

Para tanto, entre outras estratégias, lancei mão dos exercícios descritos até aqui, adaptando-os às necessidades da peça, propus exercícios com os bonecos e objetos do espetáculo, deslocados de seus contextos originais, e também exercícios específicos para determinadas cenas. Em todas essas experiências, era essencial começar pela sensibilização e conscientização do corpo, para só então acrescentar objetos, máscaras e bonecos.

CONCLUSÃO

O mais recente espetáculo do Grupo Sobrevento (*O copo de leite*), uma das mais importantes companhias de teatro de animação do país, não conta com um boneco sequer em cena; trata-se de um monólogo, interpretado pela atriz Sandra Vargas.

Ao mesmo tempo assistimos, cada vez com mais frequência, a espetáculos encenados por grupos que, em princípio não são de teatro de animação, mas que incorporam máscaras, bonecos ou objetos à sua linguagem.

Existe uma tendência muito atual no sentido de se mesclar estilos, técnicas e procedimentos entre os vários gêneros cênicos. Teatro, teatro de bonecos, dança, mímica, circo, etc., não são compartimentos estanques, mas se comunicam entre si, influenciam-se mutuamente, colocam em circulação novas idéias e informações.

Máscaras e bonecos têm sido, há muito tempo, referências importantes para o teatro em geral. Também os cenários, a iluminação, os figurinos, os adereços e os objetos são cada vez mais valorizados como elementos de comunicação.

A semiótica nos ensina que tudo à nossa volta, mesmo um simples objeto, tem a capacidade de expressar idéias e conceitos.

Por isso passou a ser fundamental refletir sobre o papel do ator nesse contexto, bem como sobre as relações que se estabelecem entre ele e os elementos materiais, com os quais agora ele deve compartilhar a cena.

Este trabalho procurou dar uma pequena contribuição nesse sentido. Convém reafirmar, no entanto, que a proposta aqui apresentada não tem a menor pretensão de ser a única correta ou válida. Trata-se apenas de uma possibilidade, que naturalmente tem suas limitações e que não exclui outras abordagens. Além disso, não a considero definitiva ou concluída, muito pelo contrário.

Este trabalho limitou-se a apontar alguns aspectos da questão do corpo do ator no teatro de animação. Ainda há muito o que se pensar e pesquisar dentro desse tema. Não adentramos, por exemplo, nos problemas da voz nessa forma de teatro, porque entendemos que, embora a voz também seja uma expressão do corpo (assim como os gestos e os movimentos), sua singularidade, por si só, exigiria um estudo à parte.

Seria interessante, por exemplo, investigar mais de perto as técnicas utilizadas pelos bonequeiros para construir a “voz do boneco”, desde a tradicional lingüeta (pequena lâmina colocada dentro da boca, que produz uma distorção do som da voz, cuja forma de confecção ainda hoje é mantida em segredo por bonequeiros mais tradicionais) até o uso do microfone, muito difundido nas produções atuais.

Outro tópico que daria o que pensar seria a questão da dissociação entre a fonte da voz (o corpo do ator) e o boneco; ou as conseqüências semióticas da utilização de vozes pré-gravadas. Tais assuntos, com certeza, forneceriam material suficiente para outra dissertação.

Por ora, limitamo-nos a abordar o corpo em sentido mais estrito. Nosso objetivo foi, tomando como base os princípios gerais da técnica Klauss Vianna, formular um treinamento corporal que levasse em conta as especificidades do teatro de animação.

Não tenho dúvidas de que essa técnica, por si só, tem muito a oferecer ao ator-bonequeiro. Tomemos como exemplo um espetáculo convencional de fantoches, no qual o ator permanece o tempo todo escondido atrás da empanada, com os braços erguidos. Se ele souber posicionar corretamente o corpo, desde a base dos pés, passando pelos joelhos, quadris, coluna, pescoço, e finalmente ombros e braços, não só estará evitando possíveis lesões como também sua manipulação ganhará mais precisão e sutileza, já que os braços estarão mais relaxados, livres do excesso de tensão. Só por isso já se justificaria um trabalho de conscientização corporal. Mas este é apenas um aspecto, o mais superficial e evidente da questão.

Associado a exercícios com objetos, como vimos, o autoconhecimento corporal pode levar o ator a vivenciar níveis mais sutis de interações com a matéria, aprendendo a manipular sua energia em conjunto com a energia do objeto, atuando e deixando o objeto atuar. Poderá ainda utilizar-se de diferentes materiais, transitar livremente por variadas técnicas, uma vez que seu próprio corpo será o fio condutor, o que gera a unidade.

Nesse ponto, não estamos mais falando exclusivamente do ator-bonequeiro, mas de qualquer ator que um dia se defronte com o problema de dar vida a um pedaço de pano colorido, atuar com todo o corpo coberto por uma enorme máscara ou contracenar com uma cadeira, ou com um foco de luz.

BIBLIOGRAFIA:

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje em el teatro moderno*. Madri: Associação de Directores de Escena de Espana, 1997.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: Senac, 2002.

_____. *Teatro de animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1991.

APARÍCIO, Paco & AMOROS, Pilar. *Títeres y Titiriteros – el lenguaje de los títeres*. Zaragoza: Pirineum / Titiriteros de Binefar, 2005.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1986.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado. A formação profissional no teatro de bonecos*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2001.

BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *História social del teatro*. Madri: Guadarrama, 1974.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BONFITO JR. Matteo. *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2004.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo puppet theatre in the sócio-cultural context of twentieth century Brazil*. Tese de doutorado. Trinity Colleg Dublin, 2005.
- BUENO, Maria Lúcia & CASTRO, Ana Lúcia (Orgs.) *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CHURCHLAND, Paul M. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Unesp, 2004.
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2000.
- CRAIG, Edward Gordon. *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- CURCI, Rafael. *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridiente, 2002.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1998.

- GALÍZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GIROUX, Sakae M. & SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GREINER, Cristine. *O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTÓWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GUSDORF, Georges. *A agonia da nossa civilização*. São Paulo: Convívio, 1982.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.
- JURKOWSKI, Henrik. *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Mec, 1952.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1971.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MARIN, José Augusto Lima. *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2002.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *O teatro de Meyerhold*. (tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- NEVES, Neide. *O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – técnica Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado. PUC/SP, 2002.

- OLIVAN, Lílíana Elizabete. *O grotesco no teatro de bonecos*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- QUEIROZ, Clélia. *Cartilha desarrumada – circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado. PUC/SP, 2001.
- RAMASCHANDRAN, V.S. *Fantasmas no cérebro, uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTOS, Maria Thaís Lima. *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos (1970/1971)*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 1994.
- SEARLE, John R. *O mistério da consciência*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- SOUZA, Marco. *O Kuruma ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TENNER, Edward. *A vingança da tecnologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- TILLIS, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet*. Londres: Greenwood, 1992.
- VIANNA, Klauss & CARVALHO, Marco Antonio. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.