

O pensamento de Klauss Vianna aplicado à preparação corporal de manipuladores e à confecção de bonecos articulados.

Klauss Vianna's thoughts applied to the confection of articulated muppets and to the body preparation of artists who work with articulated muppets.

Jaime Ferreira Holanda¹

Robson Lourenço²

Resumo

Este trabalho discute uma alternativa para a preparação do artista manipulador de bonecos dentro de seu ofício no teatro de animação. A presente pesquisa investiga as possíveis relações que o pensamento do artista e educador corporal brasileiro Klauss Vianna possa oferecer à arte de manipulação de bonecos. Para efetivar este estudo foram analisados autores das artes cênicas das áreas de expressão corporal e teatro de animação. Apresenta o procedimento de preparação corporal realizado em laboratórios experimentais com manipuladores da área do teatro de animação na cidade de São Paulo, utilizando a percepção da estrutura óssea do corpo humano ao longo do processo de pesquisa. Neste processo foi confeccionado um boneco contendo as principais articulações do corpo humano. O presente artigo discorre sobre o processo de confecção do boneco articulado a partir do pensamento de Klauss Vianna. Este procedimento demonstrou ser um importante instrumento no desenvolvimento no trabalho de manipulação de bonecos.

Palavras-Chave: Teatro, Teatro de Animação, Klauss Vianna, Expressão Corporal, Confeção de bonecos.

Abstract

This article discusses an alternative to the preparation of the artist behind the puppets in the puppet theater. This research digs all possible connections the thoughts and study of the Brazilian artist and body educator Klauss Vianna can offer to the manipulation of this type of doll. To make this study effective, performing artists specialized in body language carried out in experimental laboratories with a puppeteer in São Paulo, using the perception of the human's body bone structure throughout the process. This present article is all about the confection process of articulated puppets inspired by Klauss Vianna's thoughts. This procedure has proved to be an important instrument to the development of the work with puppets.

Keywords: Theater; Puppet Theater; Klauss Vianna; Body Expression; Puppet Confection.

ISSN: 1808.3129

1 holandafjaim@gmail.com

2 lourencorobson@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute uma proposta para a preparação de artistas manipuladores de bonecos, dentro de seu ofício no teatro de animação. Reflete sobre possíveis relações que o pensamento do artista e educador corporal brasileiro Klauss Vianna (1928-1992) possa oferecer à arte de manipulação de bonecos, a partir da análise das obras de autores das artes cênicas nas áreas de expressão corporal e teatro de animação. Apresenta ao longo do texto os procedimentos de preparação corporal realizados em laboratórios experimentais com manipuladores da área do teatro de animação na cidade de São Paulo, ao utilizar a percepção da estrutura óssea do corpo humano como caminho de investigação artística. Neste processo também foi confeccionado um boneco contendo as principais articulações do corpo humano e como tal confecção influenciou o processo de pesquisa artística. Por último, o presente artigo desenvolve considerações de como o processo de consciência corporal poderia trazer contribuições tanto para a preparação corporal de manipuladores, como para a confecção de bonecos articulados.

Esta investigação desenvolveu-se no biênio 2015/2016 através do Programa de Iniciação Científica da Universidade Anhembi-Morumbi (SP), motivada pelo desejo de contribuir com a área de manipulação de bonecos e desenvolver possíveis relações com o pensamento do artista brasileiro Klauss Vianna. O interesse por esta integração entre o pensamento de Vianna e a manipulação de bonecos surgiu ao longo do ano de 2014, quando o autor principal entrou em contato com o pensamento de Vianna durante o curso de graduação em Teatro da Universidade Anhembi-Morumbi, dentro da disciplina Consciência Corporal.

Antes da entrada na Universidade, o primeiro autor deste artigo tinha dez anos de experiência como manipulador de bonecos e o contato com a consciência do corpo começou a desenvolver uma inquietação: seria possível experienciar em seu próprio corpo as possibilidades de integrar o pensamento de percepção óssea à preparação corporal voltada para manipuladores de bonecos?

A partir desta questão, algumas referências foram levantadas, cujos temas integrassem o campo de conhecimento da manipulação de bonecos e o pensamento de Vianna. É importante mencionar que existe um estudo semelhante sobre o mesmo tema, que é a dissertação de autoria do pesquisador José Oliveira Parente¹ (2007) intitulada "A preparação corporal do ator para o teatro de animação – Uma experiência" que foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Parente analisa o uso da chamada Técnica Klauss Vianna na preparação corporal de atores no teatro de animação. A abordagem da pesquisa de Parente é ampla e envolve, além de bonecos, outras vertentes do teatro de animação como máscaras e objetos. O autor fundamenta sua investigação em um estudo interdisciplinar de autores das áreas das artes cênicas, expressão corporal e neurociência, além de realizar laboratórios cênicos com diversos tipos de bonecos e objetos.

A metodologia de pesquisa partiu de um levantamento bibliográfico de autores

¹ José Luiz Parente é ator e manipulador de bonecos, pós-graduado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)..

para uma análise teórico-conceitual de temas relacionados à manipulação de bonecos e também aqueles que refletissem sobre consciência ou expressividade corporal, a partir do pensamento de Klaus Vianna. Ainda foram realizados oito encontros laboratoriais de investigação cênica e durante este processo foi produzido um boneco em borracha de EVA (Etil Vinil Acetato) e elásticos que contém as principais articulações do esqueleto do corpo humano.

A arte de manipulação de bonecos é milenar e está presente na cultura de diversos povos, como China, Índia, Japão e Grécia. Com origem em rituais religiosos, a manipulação de bonecos espalhou-se pelo globo e continua a ser uma forma poderosa de representação, tanto no Oriente como no Ocidente. Segundo Ana Maria Amaral² inicialmente:

O teatro de bonecos do Oriente está ligado ao divino, expresso, quase sempre, através do misticismo, do inconsciente ou se apresenta ligado ao transe. Já o teatro de bonecos do Ocidente se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, nas suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. (AMARAL, 1996, p.101).

A pesquisa aqui apresentada está focada na arte de manipulação de bonecos articulados, executada com manipulação direta e é inspirada no tradicional teatro de bonecos japonês, chamado de Teatro Bunraku³.

Para desenvolver a reflexão sobre o outro campo de estudos desta pesquisa, apresentaremos primeiramente Klaus Vianna, que foi um bailarino, professor, coreógrafo, diretor e educador corporal brasileiro. O pensamento de Vianna sobre a relação entre o ser humano e seu corpo pressupõe “que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades” (MILLER, 2007, p.51).

Vianna não sistematizou seu trabalho e isto foi tarefa de seus seguidores, entre eles seu filho Rainer Vianna⁴ e sua nora Neide Neves⁵. Ao lado destes dois seguidores de Vianna, a artista e pesquisadora Jussara Miller⁶ (2007) propõe uma organização do seu sistema de consciência corporal. Miller desenvolve uma extensa reflexão e divide o processo de consciência corporal proposto por Vianna em três etapas, que a autora nomeia como Processo Lúdico, Processo de Vetores e Processo Criativo e/ou Didático.

A pesquisa aqui desenvolvida se ateuve à primeira etapa do processo de sistematização do método nomeado por Jussara Miller como Processo Lúdico. Nesta etapa o indivíduo é convidado a conhecer seu corpo e nesse momento há a busca por despertar as articulações e partes do corpo pela sensibilização através dos sentidos. Neste momento o indivíduo é convidado a conhecer, a perceber e a explorar o corpo,

2 Ana Maria Amaral é autora, diretora de teatro e professora na Universidade de São Paulo. Como diretora fundou e trabalhou com o grupo teatral O Casulo onde produziu os premiados espetáculos teatrais: Palomares (1978), Zé da Vaca (1985) e A Coisa (1991). Escreveu o livro: Teatro de formas animadas (1991).

3 Teatro Bunraku é uma arte japonesa de teatro de animação. O boneco é manipulado por três pessoas ao mesmo tempo, e a manipulação se dá pelo contato direto das mãos dos manipuladores com o boneco. Além disto, existe ainda um narrador, acompanhado por um instrumentista que executa o shamisen (instrumento musical).

4 Rainer Vianna (1958 – 1995) – Filho de Klaus Vianna e Angel Vianna, nascido em Belo Horizonte – MG, começou a fazer aulas com a mãe aos 15 anos quando morava no Rio de Janeiro no ano de 1973. Seguindo os passos da família, Rainer dedicou-se as artes cênicas e no desenvolvimento da técnica Klaus Vianna.

5 Neide Neves é Graduada em Letras pela Pontífice Universidade Católica (PUC–RJ), Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontífice Universidade Católica (PUC-SP), foi aluna da família Vianna, e esposa de Rainer Vianna. Publicou o livro “Klaus Vianna, Estudo para uma dramaturgia corporal” (2008).

6 Jussara Miller é uma bailarina, coreógrafa, diretora, educadora e pesquisadora do movimento. Aluna de Klaus e Rainer Vianna, se formou em dança pela Universidade de Campinas, e posteriormente fez mestrado e doutorado na mesma instituição, local onde também lecionou no curso de graduação.

dentro seus limites e possibilidades. No Processo Lúdico abordam-se sete tópicos corporais: Presença, Articulações, Peso, Apoios, Resistência, Oposições e Eixo Global. Para Miller, no processo lúdico, "o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento [...] O processo lúdico é a introdução à técnica Klaus Vianna que é denominada de "o acordar"" (MILLER, 2007, p.52,53).

A escolha pela etapa do Processo Lúdico dentro desta pesquisa tem o objetivo de apresentar as possibilidades de exploração do corpo e do movimento por manipuladores de bonecos. Ao recortar a pesquisa dentro do Processo Lúdico, o intuito também é pesquisar procedimentos direcionados para atores-manipuladores, estudantes de artes cênicas e demais interessados na manipulação de bonecos para que possam ter mais uma alternativa de preparação corporal para a atuação em teatro de animação. Ao entrar em contato com o corpo através do pensamento de Vianna, o artista é convidado a se reconhecer em uma nova camada de percepção, ou como reflete a pesquisadora Neide Neves (2008), há a possibilidade de "o desbloqueio das tensões musculares e articulares, que permitem colocar o corpo e mente em um estado de maior disponibilidade para uso dos recursos de cada indivíduo". (NEVES, 2008, p.39).

A partir deste pensamento de integração entre o estudo da manipulação de bonecos e estudos da consciência do corpo a partir do pensamento de Klaus Vianna, foram realizados oito encontros laboratoriais com duração de três horas cada entre um dos autores desta pesquisa (Jaime Ferreira Holanda) e o artista manipulador de bonecos Emerson Teixeira Cardoso⁷, na cidade de São Paulo. Os conceitos do Processo Lúdico foram iniciados através da análise de imagens do esqueleto humano e posterior sensibilização das estruturas ósseas por meio do toque e pesquisa de movimentos corporais. Em seguida, dentro desta pesquisa foram realizadas sessões de estudo do movimento em conjunto com a manipulação de um boneco, que foi construído ao longo do processo de investigação e utilizado nos laboratórios desta pesquisa.

Para refletir sobre os laboratórios inspirados no Processo Lúdico, serão abordadas algumas fundamentações teóricas. Posteriormente os procedimentos desenvolvidos nos laboratórios serão relatados, para refletir como as percepções, análises e resultados influenciariam a futura confecção do boneco articulado que será apresentado nesta pesquisa. E, por fim, apresentaremos as conclusões e considerações.

O teatro de bonecos situa-se dentro do campo de conhecimento do teatro de animação e o pesquisador José Oliveira Parente sobre esta questão esclarece: "a expressão "teatro de animação" refere-se a um gênero teatral que elege máscaras, bonecos, sombras e objetos como seus principais meios de expressão" (PARENTE, 2007, p. 24). A professora Ana Maria Amaral (1996) define o teatro de animação como "a arte do irreal tornado real, é o invisível tornado visível. É magia que surge da imitação e da repetição, imagem e semelhança [...], arte ambígua, entre o animado e o inanimado, espírito e matéria" (AMARAL, 1996, p. 21).

A partir das colocações de Amaral e Parente apresentadas, é possível entender o teatro de animação como a arte de dar vida a objetos inanimados, pois "movimento e imagem fazem o teatro de bonecos" (AMARAL, 1996, p.73). Esta ideia abarca os propósitos dessa pesquisa, pois o movimento é um dos fatores fundamentais na obra de Vianna e é através dele que homem e boneco se manifestariam, quando apresenta que "o movimento humano tanto é reflexo do interior do homem como do mundo exterior" (VIANNA, 2005, p.101).

Vianna atentou para o fato de que a vida condicionada e repetitiva do homem moderno leva à limitação gestual e à redução da expressividade. Este empobrecimento de repertório de movimentos é fruto da relação desatenta que o indivíduo estabelece com o seu corpo. Sobre isto, Vianna reflete que "Em nossa civilização, caracterizada pelo estresse, o indivíduo tende a manter com o próprio corpo uma relação cada vez pior" (VIANNA, 2005, p.107).

⁷ Emerson Teixeira Cardoso é ator desde 1999. Iniciou seu trabalho com manipulação de bonecos no ano de 2004 no espetáculo Pinóquio em Boneco e trabalhou na produtora Making Of Studios nos vídeos: Carinhas e Careta (2006); Turminha da Fé (2007) e o institucional Veja e Aprenda (2010). Participou em 2005 do espetáculo Play Tietê.

Além do empobrecimento do repertório de movimentos humanos, tal condicionamento do corpo resulta em tensões excessivas que criam bloqueios e geram padrões de movimentos⁸ inadequados. E Vianna aponta que “Obviamente, a todo instante somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais e culturais. De acordo com a lógica e disciplina de um mundo orientado para o trabalho, somos levados a mais completa imobilidade e a desempenhar de forma mecânica os gestos”(VIANNA, 2005, p.126).

gestos”(VIANNA, 2005, p.126).

Tudo isso resulta em redução dos espaços articulares e atrofiamento das estruturas musculares e esqueléticas, limitando as possibilidades expressivas de cada indivíduo. Os movimentos do corpo podem ficar tão “enraizados”, que uma pessoa que não entra em contato com suas musculaturas profundas e suas articulações, não percebe o que está ocorrendo com seu corpo, pois segundo Vianna “O ser humano vem perdendo o domínio de seus sentidos ao representar o gesto [...]” (VIANNA, 2005, pg. 103).

Klauss Vianna desenvolveu ao longo de sua vida um modo de conduzir suas aulas de maneira que o indivíduo percebesse o próprio corpo por meio do movimento, através da relação entre estratégias de percepção aliadas às possibilidades de despertar o estado de alerta e prontidão do corpo. Vianna propunha o estudo das estruturas esqueléticas e musculares como um caminho para o autoconhecimento, como uma jornada para a descoberta de possibilidades e também para os limites do corpo, “despertando” as partes “adormecidas”, desconstruindo padrões de postura e liberando as articulações para movimentos mais livres. O homem registra e manifesta no corpo todas as emoções e, da mesma forma, através do movimento seria capaz de ativar memórias, sensações e sentimentos profundos. Os meios para construir a expressividade podem ser encontrados no próprio corpo através do reconhecimento dos possíveis movimentos das articulações. Para Vianna (2005):

Esses pontos ou articulações não atuam apenas como dobradiças do corpo, mas também como marcos divisores das mais diferentes emoções. De certa forma, a cada grupo muscular e articular corresponde uma determinada emoção, e, dependendo da emoção que se queira transmitir, deve se privilegiar o trabalho com esse ou aquele grupo muscular, essa ou aquela articulação. (VIANNA, 2005, p. 110)

O modo de perceber o corpo no pensamento de Vianna não buscava a codificação de movimentos, mas objetivava desenvolver a disponibilidade do corpo para possíveis explorações. Segundo Neide Neves (2008), “Os recursos técnicos não estão em função de uma determinada estética, mas sim a serviço da expressão de cada corpo” (NEVES, 2008, p.40). O pensamento de Neves aprofunda a reflexão de Vianna, que propunha desenvolver com os participantes de suas aulas a disponibilidade e expressividade corporal e, também, a compreensão das relações existentes entre movimento e vida, entendendo que “a vida é a sintaxe do corpo e o corpo a sintaxe da vida” (VIANNA, 2005, p.103). Mas como poderia o trabalho desenvolvido por Vianna (e posteriormente por seus seguidores) contribuir com a arte da manipulação e o processo de confecção de bonecos? Sobre essa questão, Parente (2007) nos apresenta algumas ideias, quando reflete que o estado permanente de atenção proposto na técnica Klaus Vianna é “um fator de sensibilização aos estímulos, tanto internos quanto externos, auxiliando na percepção de cada reação do organismo”(PARENTE, 2007, p.73).

Se com a consciência corporal amplia-se a percepção do corpo e do ambiente, passa-se a compreender e perceber os estados corporais. Parente reflete que esta

8 Sobre padrões de movimento: “Quando se trabalha com a expressão do corpo humano, depara-se sempre com a dificuldade de lidar com padrões posturais e movimentos limitadores, desenvolvidos ao longo da vida. O que vemos, frequentemente, são corpos em que movimento e intenção se encontram dissociados.” (NEVES, 2008, p.44).

percepção poderia ser transferida ao boneco com um manipulador mais sensível e atento às sutilezas, quando "o autoconhecimento e o autodomínio do corpo podem, ainda, auxiliar o ator a decompor movimentos, atuar apenas com determinadas partes do corpo, ou executar movimentos diferentes e simultâneos" (PARENTE, 2007, p. 73).

A compreensão corporal é essencial ao manipulador de boneco, pois é ele quem cria, a partir dos movimentos de seu próprio corpo, os movimentos resultantes no boneco. O manipulador precisa perceber suas próprias potencialidades corporais para posteriormente realizar os movimentos exigidos pelo ato da manipulação - com precisão, fluxo técnico e construção poética que esteja de acordo com a cena elaborada. Sobre a consciência corporal de manipuladores, Parente nos apresenta que "Muitos atores manipuladores acabam colocando tensão desnecessária nas mãos ou em outras partes do corpo, emperrando a fluidez de seus movimentos, e consequentemente as do boneco". (COSTA, 2003, p. 54).

Parente também comenta que "o autoconhecimento corporal ajuda o ator-bonequeiro a decodificar a estrutura de um boneco a ser manipulado" (PARENTE, 2007, p.73). Com os conhecimentos adquiridos a partir das ideias de Vianna, o manipulador compreende que o corpo humano se movimenta a partir das possibilidades de suas estruturas corporais e percebe a relação que elas estabelecem entre si e o com o ambiente.

O corpo de um boneco também tem a sua estrutura, sua lógica e suas relações, mas as suas possibilidades de movimentos são diferentes das humanas. Porém, não se pode esquecer que o homem e o personagem boneco guardam correlações, por isso o espectador consegue se identificar e reconhecer a si junto ao boneco manipulado através das eventuais ações do personagem, seja por fatores psicológicos ou por suas características físicas. Então se existe uma relação de semelhança entre a figura do boneco e a do ser humano, logo, o estudo do corpo humano por meios das ideias de Vianna nutriria de informações relevantes o processo criativo do manipulador de bonecos. Sobre a relação entre o boneco e manipulador, Parente opina que:

Todo movimento acontece a partir de um eixo. Todo corpo tem um ponto central que impulsiona seus movimentos, assim como têm 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. Assim, ao se manipular um objeto é preciso distinguir sua parte central das suas partes laterais e 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 seus membros e as partes do objeto a ser manipulado. (AMARAL, 1997, p. 85-6)

Referindo-se especificamente a bonecos articulados, esta proximidade com o ser humano se amplia, pois, o boneco articulado guarda em seu corpo estruturas semelhantes às humanas, pois possui grande parte das articulações que o homem também possui. Então, a decodificação da estrutura deste boneco pode se tornar uma grande ferramenta ao manipulador, pois como disse Vianna, em citação já mencionada neste artigo, as articulações são marcos divisores de emoções. Para melhor explicar este assunto, será relatado a seguir como se desenvolveram os laboratórios cênicos investigados nesta pesquisa.

Como mencionado anteriormente, houve oito encontros laboratoriais de investigação cênicos com duração de três horas cada, com a participação de um dos autores desta pesquisa e o manipulador de bonecos Emerson Teixeira Cardoso. Nos encontros laboratoriais abordou-se o pensamento de Vianna por meio do Processo Lúdico e foi a partir deste processo que se desenvolveu a confecção do boneco articulado.

Todos os encontros foram iniciados com uma conversa sobre um ou mais conceitos do Processo Lúdico programado para aquele dia. A separação dos conceitos é apresentada por razão meramente didática, para que se possa compreender melhor sua função, porém tais fundamentos estão presentes no movimento de forma simultânea.

Em cada encontro realizava-se a análise de imagens das estruturas ósseas programada para serem estudadas naquele dia, o que possibilitava aos participantes entenderem de forma visual como os ossos se articulam entre si. Em seguida, para aprofundar esta percepção, fazia-se em duas etapas a sensibilização do seguimento ósseo: primeiro um participante efetuava o toque com as mãos na estrutura no corpo do outro indivíduo integrante do laboratório de pesquisa, atentando para o formato, tamanho, peso e como tal estrutura óssea se moveria dentro do corpo. Posteriormente, invertiam-se as posições e o participante que ministrou o toque passava a receber a sensibilização da sua estrutura óssea.

Imagem 01



Fonte: Imagem de Jaime Ferreira Holanda. Acervo Pessoal⁹

Desta forma, constituía-se a construção da imagem dos ossos do corpo através do estudo de ilustrações em conjunto com o ato de receber e efetuar o toque. Assim foi possível criar uma percepção de como é constituída a forma daquela estrutura, ao mesmo tempo que se desenvolvia um estado e apreensão de como tal seguimento ósseo se moveria através do corpo.

O procedimento seguinte era a livre movimentação. Antes de começar esta etapa, um dos participantes deitava-se com as costas no chão e, a partir das instruções dadas pelo outro, era direcionado o ato de concentrar-se no seu corpo como: perceber a respiração, eventuais desconfortos ou dores, distinguir a diferença de peso das partes que tocavam o chão, seus apoios e as relações que estas partes estabelecem entre si. Aguçavam-se os sentidos ao pedir que prestassem atenção ao ambiente, aos diferentes sons que conseguia ouvir, perceber os cheiros e temperaturas. Desta forma os participantes percebiam seus corpos no espaço e também desenvolviam a atenção ao que acontecia ao redor. Este processo é semelhante ao conceito que Jussara Miller em sua sistematização chamou de Presença, quando a autora desenvolve um despertar que coloca mente e corpo em sintonia.

Na continuação do encontro partia-se para o estudo do movimento. Por meio de instruções, os participantes eram levados a estabelecerem como foco de atenção o seguimento ósseo estudado, assim a parte sensibilizada anteriormente liderava o movimento do corpo como um todo. Os participantes ficavam livres para escolherem o como se movimentar: agachar, arrastar, girar, torcer, pular, sentar, deitar, ajoelhar,

⁹ Imagem da sensibilização de estrutura óssea por meio do toque, retirada da gravação em vídeo do encontro laboratorial sobre cintura escapular (2015).

rolar e etc. A velocidade imprimida, o tempo de duração e a intenção colocada em cada gesto também era livre, quando investigavam movimentos súbitos, sustentados, fortes, fracos, retos ou sinuosos. O objetivo era experimentar a estrutura sensibilizada das mais variadas formas para compreender como ela se relacionaria com o restante do corpo e com espaço, para descobrir novas possibilidades de movimento e maneiras diferentes de executá-las. Os movimentos eram realizados num fluxo contínuo, investigando articulações e despertando novas variações de estudos corporais.

Imagem 02



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo pessoal.¹⁰

Foi possível observar ao longo do processo de estudo do movimento como gestos surgiam e fluíam nos participantes. Os participantes por vezes investigavam mais a fundo um determinado movimento, outras vezes passavam rapidamente para outra ação. Por vezes pedia-se para que o fluxo de movimento fosse interrompido para que os participantes percebessem onde estavam os apoios, as partes que tocavam o chão e quais não. A percepção de ambos os participantes dos laboratórios era direcionada também para que compreendessem a origem de determinados movimentos e quais eram forças de oposição que o direcionamento de um gesto gerou.

Após os processos de sensibilização e experimentação de movimento, ocorria uma conversa sobre eventuais reflexões e elaborações dos participantes provenientes das pesquisas corporais. No encontro em que foi estudada a cintura escapular, Cardoso relatou:

Foi muito produtivo, foi uma série difícil de trabalhar porque eu não conseguia vislumbrar dois movimentos com esta região do corpo (aponta para os ombros), exclusivamente a região do ombro, escápula, clavícula, úmero, isso para mim era mais junto..., sabe, além de ator eu sou artista marcial, estou acostumado a fazer força com os braços, tríplice, então para mim não é algo que seja tão móvel (faz um movimento com o braço para trás). Estou acostumado a trabalhar com o corpo inteiro muito mais do que partes fracionadas... isso é meio incomodo, mas é interessante..." (Informação verbal)¹¹

É possível perceber na fala de Cardoso que mesmo se tratando de um artista acostumado a trabalhar o corpo, havia limitações de seu conhecimento sobre suas estruturas. Gradualmente, o conhecimento sobre clavículas, sobre as escápulas e ossos do úmero gerariam possibilidades de movimento das articulações que, para Cardoso, eram ao mesmo tempo incômodas e interessantes. A partir deste relato,

10 Imagem retirada da gravação em vídeo de encontro laboratorial (2015).

11 Depoimento colhido durante o laboratório de investigação (2015).

uma questão começou a instigar a pesquisa: as percepções das estruturas do corpo reverberariam futuramente na manipulação de bonecos por parte dos integrantes dos laboratórios desta pesquisa?

A percepção óssea e o movimento das articulações era o primeiro passo dos laboratórios e a etapa seguinte consistia em uma livre movimentação do manipulador com o boneco. O participante ficava à vontade para buscar movimentos com o boneco, porém mantinha-se o foco de atenção sobre a estrutura estudada anteriormente e tal parcela do corpo seria pesquisada em conjunto com a manipulação do boneco. Pedia-se ao participante que tentasse reter em sua memória os movimentos mais interessantes que surgissem. Na parte final do laboratório, os participantes passariam a investigar apenas o que selecionaram e criariam um pequeno roteiro para finalizar com uma demonstração.

Imagem 03



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo pessoal.¹²

À medida que os laboratórios se desenvolviam foi possível perceber que o corpo dos participantes foi ganhando mais liberdade e confiança para integrar a consciência das estruturas corporais do manipulador em conjunto com o ato de manipular os bonecos. Os movimentos tornaram-se mais livres e consequentemente a manipulação também. A improvisação com o boneco foi ficando menos “presa” e o manipulador foi adquirindo repertórios corporais que podiam ser utilizados e reelaborados.

A fundamentação teórica e a prática vivenciada nos laboratórios apontaram que seria possível aplicar as ideias de Klauss Vianna na preparação corporal de manipuladores de bonecos articulados. O processo de sensibilização aprimorou a consciência corporal dos manipuladores e ampliou o repertório de movimentos através dos exercícios executados. Tais habilidades foram desenvolvidas durante a etapa de manipulação do boneco, que também ganhou mais expressividade.

A qualidade da manipulação também foi ficando mais “limpa”, o que quer dizer que o participante aprimorou progressivamente a execução do seu gesto no trabalho com o boneco, deixando de realizar movimentos desnecessários que poluíam a intenção do gesto. Este ganho se deve ao fato do manipulador estar mais consciente do corpo para executar determinado movimento. Abaixo, o pensamento de Vianna sobre movimento vai ao encontro das impressões registradas nos laboratórios:

¹² Imagem da livre movimentação com o boneco, retirada da gravação em vídeo do encontro laboratorial sobre os seguimentos ósseos: calcâneo e metatarsos (2015).

Podemos dizer que o que faz a beleza de um movimento, é a clareza e a objetividade. Quando um movimento é limpo, consegue expressar aquilo que busca expressar e, como consequência natural de sua verdade, ganha beleza e emoção. Precisamente aí reside seu valor estético. (VIANNA, 2005, p.113).

Se o manipulador de boneco necessita conhecer e utilizar seu corpo, as ideias de Vianna sobre a consciência do corpo podem agregar conhecimentos à preparação de artistas manipuladores de bonecos, de modo que os manipuladores possam melhorar a percepção de seus corpos durante suas atuações. Mas seria possível integrar as percepções desenvolvidas nesta pesquisa na confecção de um boneco articulado? Como integrar procedimentos de preparação corporal voltado para artistas-manipuladores à confecção de bonecos?

O boneco desenvolvido para esta pesquisa foi confeccionado pelo primeiro autor desta investigação e que atuou como participante nos laboratórios cênicos. O objetivo da confecção era criar um boneco que reproduzisse em suas estruturas as principais articulações do corpo humano para que fossem experimentadas durante os laboratórios de manipulação¹³. À medida que os encontros foram realizados, novas informações sobre determinadas estruturas ósseas surgiam. As sensibilizações e estudos do movimento dos laboratórios permitiam realizar novas alterações no boneco, de modo processual tais modificações tinham o objetivo de desenvolver um boneco, onde a manipulação fosse mais "viva".

Para a confecção optou-se por utilizar borracha de EVA com espessura de 3 cm. A escolha por este material trazia firmeza e flexibilidade ao boneco, pois o EVA suporta grandes torções e volta ao formato anterior instantaneamente. A borracha é maleável e pode ser cortada e modelada na espessura e tamanho desejável. Estas qualidades tornam este material um grande facilitador no processo de confecção do boneco desta pesquisa.

O projeto inicial do boneco consistia em uma estrutura esquelética, que seria posteriormente revestida por algum material que imitasse o revestimento de pele e músculos humanos. Em um primeiro momento direcionou-se que este revestimento poderia ser feito com espuma, mas ao longo dos estudos a estrutura esquelética inicial apresentou um boneco tão expressivo que foi consenso entre os envolvidos na pesquisa que permanecesse a armação sem revestimento. A visualização dos ossos do boneco auxiliaria na execução de manipulação e também nos estudos de seu movimento, conforme apresentado nas três imagens a seguir:

Imagem 05



Imagem 06



Imagem 06



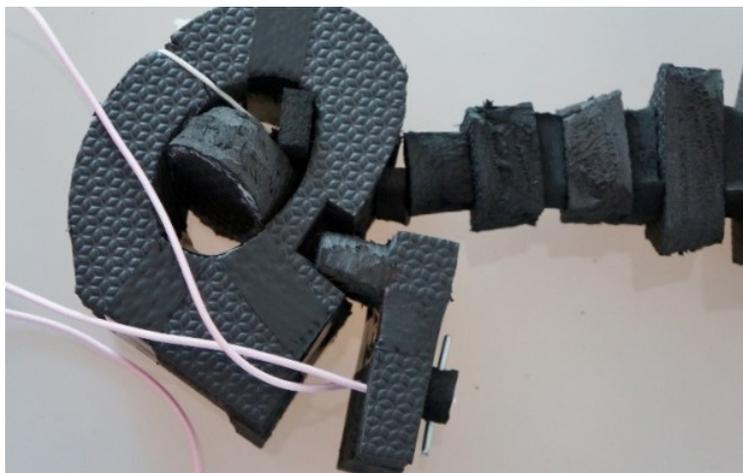
Fontes: Jaime Ferreira Holanda. Acervo Pessoal.¹⁴

13 O Boneco foi inspirado no Teatro Bunrako, embora, diferente deste, foi projetado para ser manipulado por apenas uma pessoa.

14 Imagens produzidas durante o processo de confecção do boneco utilizado na pesquisa (2015).

Outro material utilizado foi o elástico em espessuras diversas, que ligava as estruturas esqueléticas do boneco. Os elásticos podem ser comparados às estruturas dos tendões, dos ligamentos e dos músculos humanos e a resistência flexível do material imprime às estruturas do boneco uma plasticidade próxima ao corpo humano. Abaixo é possível observar os elásticos em conjunto com o EVA, em uma foto aproximada da estrutura do crânio do boneco:

Imagem 08 - Uso de elástico no ligamento das estruturas do boneco.



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo Pessoal¹⁵

O trabalho de sensibilização do corpo dos participantes por meio do toque, visualização de imagens e experimentação da estrutura óssea em movimento ou em repouso, realizado nos laboratórios foi importante para o processo de confecção do boneco, pois permitiu ao autor desta pesquisa (e participante do laboratório) criar uma imagem das estruturas ósseas no seu próprio corpo.

Entretanto, essa imagem não é apenas visual, mas também uma imagem tátil e proprioceptiva, pois é pela percepção da estrutura óssea do corpo que se compreende como ela se relaciona com o movimento. A consciência corporal desenvolvida a partir da vivência dos laboratórios foi fundamental para os momentos de confecção do boneco, pois foi desenvolvido um saber sensorial a partir do formato físico dos ossos para perceber suas diferentes possibilidades de movimento. Além de auxiliar na confecção, os saberes adquiridos nas vivências corporais foram importantes no momento de colocar o boneco em ação, porque o manipulador compreendia a origem e o direcionamento do corpo do boneco através de seu próprio corpo, de modo que determinada estrutura confeccionada se comportasse de maneira mais adequada e de acordo com a intenção para determinada exploração técnica ou poética.

A cada encontro novas descobertas surgiam, o que ocasionava novas modificações no boneco articulado. As partes sensibilizadas como pés, escápulas ou braços traziam novas informações e, à medida que confecção do boneco evoluía, a pesquisa corporal aprofundava-se nos laboratórios. A confecção e as pesquisas laboratoriais nutriam-se através da busca por movimentos cada vez mais precisos do manipulador.

Um exemplo da integração das vivências corporais em conjunto com o processo de confecção de bonecos foi o acréscimo de duas manoplas que possuem um sistema de gatilhos: uma controlava a cabeça e boca; e outra regia os movimentos do braço e punho esquerdo. Estes mecanismos foram valiosos para a investigação de movimentos e direcionamentos sutis, como o ato de acenar de mão ou um leve abrir de boca, mas que comunicavam a intenção do gesto do boneco de forma clara e objetiva.

15 Imagem produzidas durante o processo de confecção do boneco utilizado na pesquisa (2015).

Imagem 09. Boneco com as manoplas, em uso durante um laboratório.



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo pessoal¹⁶

Às vezes a ação de manipulação nutria as impressões percebidas durante os laboratórios de investigação do movimento. Um exemplo foi a percepção de que antes de dar um passo é preciso compreender que empurramos o solo e esta oposição de forças entre o chão e os pés poderiam produzir uma ação ao longo dos laboratórios de movimento. Tal percepção do direcionamento da pelve e dos pés em direção ao chão poderia também ser integrada à manipulação de bonecos. O direcionamento do boneco em direção ao solo na manipulação do ato de caminhar é que torna a marcha do boneco mais verossímil e, quando o movimento é bem executado, parece que o boneco realmente faz um esforço para caminhar.

Outro ponto interessante na confecção do boneco foi a criação de sua cintura escapular, que guarda características semelhantes às estruturas humanas. A região dos ombros normalmente é tensa nas pessoas e a percepção das diferentes mobilizações da cintura escapular puderam ser transferidas para a ação do boneco confeccionado para esta pesquisa. Pequenos movimentos de manipulação na região da cintura escapular do boneco poderiam representar diferentes graus de tensão e relaxamento durante a sua manipulação. Ao direcionarmos os ombros do boneco para baixo ou para cima, ampliaram-se as possibilidades de movimento da manipulação e também a verossimilhança com uma ação humana

O boneco ainda não está finalizado e talvez nunca esteja, mas sua confecção e seu uso nos apontaram que o pensamento nutridor de Klauss Vianna experimentado dentro desta pesquisa contribuíram também com a busca de alternativas e descobertas no processo de elaboração de bonecos para artistas-manipuladores.

Este estudo é um campo amplo de pesquisa e todas as ideias aqui apresentadas podem e devem ser revistas, corrigidas e melhoradas. Aliar a prática de confecção de bonecos com os conhecimentos de consciência e expressão corporal presente no pensamento de Klauss Vianna é positivo tanto para construção de bonecos como na preparação corporal dos manipuladores. Outros estudos farão surgir novas possibilidades e estas serão ampliadas à medida que forem aprofundadas as relações entre consciência corporal, preparação corporal de manipuladores e confecção de bonecos.

Referências Bibliográficas.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas. Máscaras, Bonecos, Objetos. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Teatro de animação. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

DA COSTA, Felisberto Sabino. Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia.

16 Imagem produzida durante um laboratório de movimentos. (2015).

São Paulo Nº 3, 2003. Revista Sala Preta, Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

MILLER, Jussara Corrêa. A escuta do Corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna,

Campinas: Summus, 2007.

NEVES, Neide. Klauss, Estudos para uma dramaturgia corporal, São Paulo: Cortez, 2008

PARENTE, José Oliveira. Preparação Corporal do Ator para o teatro de Animação – Uma Experiência. São Paulo: Dissertação apresentada no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

VIANNA, Klauss. A Dança. São Paulo: Summus, 2005.

Vídeos

TRUCKS. Produção de Jorge Inácio. São Paulo: IN IMANIGINAÇÃO. 2011. 1 DVD.

Entrevista concedida ao autor.

CARDOSO, Emerson Teixeira (15/05/2015). Entrevistador: Autor, São Paulo.