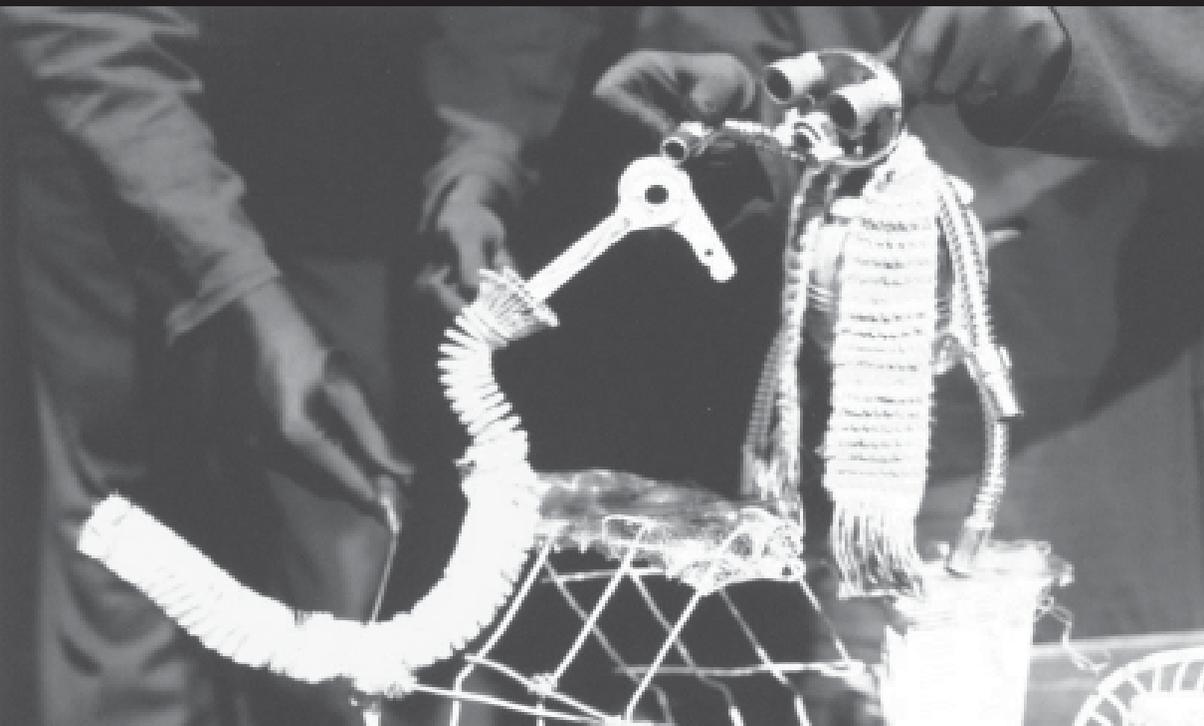




O papel do ator no teatro de animação

José Parente

Universidade de São Paulo





Página 105 superior: “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)

Página 105 inferior: “Livres e Iguais” espetáculo do Grupo Teatro Sim...Por que não?!!! de Florianópolis (SC)

Página 106: “Minimal Circus” espetáculo da Cia. Gente Falante de Porto Alegre (RS)



O interesse humano por máscaras, bonecos e formas inanimadas, de modo geral, é tão antigo quanto o próprio homem.

Desde o início da civilização, estas formas foram utilizadas em rituais sagrados, como representações dos deuses, das forças da natureza e do ser humano. O teatro, que segundo vários pesquisadores, teria surgido a partir destes rituais, sempre empregou elementos materiais como veículos importantes de expressão. Basta lembrarmos as máscaras do teatro grego e da *Comédia dell'Arte*, dois pontos altos neste aspecto.

Com o desenvolvimento da estética realista, as máscaras e os bonecos tendem a cair em desuso no teatro europeu. O Naturalismo havia surgido como reação às fórmulas gastas do Romantismo, do Classicismo e do Melodrama e fora exaltado por Zola (1878) como a única solução para a decadência do teatro da época; exerceu e segue exercendo enorme influência sobre as artes contemporâneas.

Ao mesmo tempo em que o naturalismo se impõe, não cessam de surgir movimentos contrários a ele, entre os quais os diversos “ismos”. Alfred Jarry, Adolphe Appia, Lugné-Poe,

Gordon Craig, William Butler-Yeats e vários outros teóricos e encenadores, têm em comum o interesse por um teatro mais visual, poético e evocativo, em contraposição ao discurso objetivo, racional, científico do naturalismo.

Em termos gerais, a crítica que todos fazem é a mesma: o naturalismo tende a simplesmente reproduzir a vida exterior comum, banal e limitada; deixando de lado parcelas importantes da experiência humana: o sonho, a imaginação, a fantasia, a vivência interior.

Na tentativa de dar conta dessa outra realidade, inúmeros artistas recorrem à máscara, ao boneco e aos objetos, tornados poéticos no palco. A imagem da marionete é evocada com frequência, seja como metáfora do ator ideal, seja literalmente como integrante da cena.

Ainda em 1810, Heinrich Von Kleist produziu um pequeno texto que se tornaria famoso: *Sobre o Teatro de Marionetes*, no qual antecipa em um século o interesse que essa forma de teatro despertaria nos meios teatrais (apud Carlson, 1997, p.182). Nele, um bailarino informa ao narrador que uma marionete é capaz de dançar com uma graça impossível ao ser humano, exatamente por não possuir a autoconsciência deste, que o impede de se concentrar apenas no centro de gravidade do movimento.

No início do século XX, o simbolismo busca um teatro capaz de captar os movimentos interiores da alma. Para Mauclair (id.ibid., p. 283), co-fundador do *Théâtre de l'Ouvre*, juntamente com Lugné-Poe, tanto o cenário quanto os figurinos devem ser depurados de todo traço individual, de tudo que remeta a um tempo e lugar específicos. Uma simples sombra de verde, por exemplo, pode sugerir melhor uma floresta do que um cenário de papelão. Os atores serão figuras

estáticas, praticamente imóveis, representando idéias; ou, conforme Lugné-Poe (id.ibid., p. 284) “figuras-sombras, talvez maiores que o natural, marionetes (...)”

Para Jarry (apud Carlson, 1997, p.285), cuja encenação de *Ubu-Rei* (1898) constituiu-se num marco do teatro contemporâneo, o ator poderia tornar-se abstrato e evocativo inspirando-se nos gestos da marionete e, também, utilizando máscaras.

Para Maeterlinck (id. Ibid., p.288), obras primas como *Lear*, *Hamlet*, *Otelo* ou *Macbeth* são simbólicas, e o símbolo não tolera a presença humana em cena. Para solucionar este problema, Maeterlinck propõe o uso de máscaras, esculturas, marionetes ou sombras em lugar de atores vivos.

Na mesma linha seguem Arthur Simons, Gordon Craig e William Butler-Yeats. Os três concordam quanto à idéia de que a marionete leva vantagem sobre o ator vivo porque este está sempre à mercê de seus impulsos pessoais, ao passo que a marionete, exatamente por não ser humana, está mais apta a retratar idéias gerais e universais e, portanto, mais poéticas (apud Carlson, 1997, p. 295).

Em *O Ator e a Supermarionete* (1908), Craig recomenda aos atores que abandonem a interpretação tradicional, dependente da emoção pessoal, e busquem uma outra, baseada no gesto simbólico. Para ele, o teatro não deveria tentar reproduzir a natureza e, sim, criar formas novas, nunca vistas (id.ibid. p. 297). A supermarionete pode ser entendida como metáfora do ator ideal: um intérprete dotado de técnica apurada, completamente isento de glorificação pessoal, cuja atuação transcenderia o realismo em direção à espiritualidade (Aslan, 1994). Também, a máscara pode ser utilizada pelo ator como meio para superar os clichês realistas.

A referência aos manequins é uma constante nos escritos teóricos de Antonin Artaud, em seus manifestos e projetos de encenação. Ele os utiliza concretamente em praticamente todos os seus trabalhos como diretor. Segundo Virmaux (1978, p. 54), o procedimento está relacionado ao conceito artaudiano de “duplo”, conforme sugerido no projeto de encenação para *Sonata dos Espectros*, de Strindberg, no qual Artaud propõe a substituição dos personagens por “duplos inertes, sob forma, por exemplo, de manequins que vem, de repente, tomar seus lugares”. Esses duplos, vestidos como os personagens, caracterizados “por uma mobilidade inquietante e representados por manequins, desaparecerão lentamente, mancando, enquanto que todos os personagens se agitam, como que despertados de um sono profundo”, (Apud Virmaux, 1978, p.54). Os trabalhos da Bauhaus buscam unir movimento, corpos orgânicos e mecânicos, forma, luz, cor, som verbal e musical. Para Gropius, o ator será um “artífice inspirado” e encarnará uma idéia imaterial, por meio de seu domínio das leis do “movimento e do repouso, da ótica e da acústica”.(Apud Carlson, 1997, p.341).

Inúmeros outros exemplos poderiam ser mencionados. Como se sabe, o período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX foi um dos mais férteis e criativos do teatro ocidental. A experimentação não conheceu limites: encenação, dramaturgia, interpretação e espaço cênico, “explodem”. Foram tantas e tão diversificadas as experiências que se torna difícil, para nós, hoje, descobrir algo que não tenha sido tentado ou pelo menos se esboçado naquele período. Os movimentos se sucedem, se sobrepõem e se mesclam sem cessar, os encenadores e teóricos influenciam e são influenciados reciprocamente.

A nova teatralidade

Qual a herança de toda essa gigantesca revolução artística?

Quais as conseqüências dessas experimentações no campo do teatro?

Observando o panorama atual, podemos afirmar que a principal característica presente nas artes cênicas é a diversidade. Hoje, literalmente, tudo é possível. Um único espetáculo pode reunir atores, bailarinos, bonecos, sombras, projeções, texto e música. Encenações criadas com base no texto escrito, com ênfase no sentido das palavras, convivem lado a lado com criações sem falas, de forte apelo visual, nas quais se observa a influência do cinema, da mímica, do circo, das artes plásticas, bem como, das diversas formas de dança contemporânea.

As definições tradicionais tornam-se imprecisas e insuficientes.

Os termos “teatro” ou “dança” já não mais dão conta de expressar todas as possibilidades artísticas. Criam-se novas expressões: teatro-dança, dança-teatro, teatro físico, teatro visual, performance, entre outras.

As alternativas de linguagem são tantas como o são os encenadores interessados em pesquisar: cada qual dispõe de total liberdade nesse campo, podendo desenvolver sua própria poética, pessoal e única, ainda que muitas vezes se assemelhe um pouco a tudo o que veio antes.

De fato, é muito comum identificarmos nos espetáculos atuais “ecos” das propostas de Artaud, Brecht, Meyerhold, Grotowski e outros mestres.

A questão do ator

A nova teatralidade desconstrói a narrativa e o personagem, ressalta o inconsciente e o arquétipo, recusa o espaço cênico tradicional. Máscaras, bonecos e objetos são elementos essenciais no trabalho de muitos encenadores e companhias.

O aspecto visual dos cenários, figurinos, adereços e objetos, a música e os ruídos, em muitos casos são tão ou mais importantes que a presença humana em cena.

Como situar o ator neste contexto? Qual a sua função no todo do espetáculo?

Se os diretores, a crítica especializada, os estudiosos e o público, podem perder as referências diante da atual diversidade cênica, o mesmo ocorra com o ator. Já vai longe o tempo em que encenar um espetáculo significava escolher um texto dramático já escrito, de preferência realista, com começo, meio e fim, e personagens bem definidos; estudá-lo minuciosamente por meio de inúmeras “leituras de mesa”, dividir as personagens, decorar as falas, subir ao palco (italiano, é claro) e realizar as marcações criadas pelo diretor.

Semelhante forma de trabalhar ainda permaneça, (inclusive produzindo alguns bons resultados), apesar de todas as experiências já descritas, não resta dúvida de que ela não é mais a única. Exige-se muito mais de um ator do que meramente a encarnação de um personagem criado por um dramaturgo.

O ator de hoje deve estar apto a dividir espaço com outros elementos do espetáculo, contracenar com a luz e o som, comunicar-se por trás de uma máscara, dar vida a uma

marionete. Deve dominar diferentes recursos vocais e corporais, saber improvisar e até mesmo criar seu próprio texto.

Antigos conceitos ou hábitos, tais como a identificação com o personagem, a verossimilhança psicológica, a necessidade de acreditar nas circunstâncias da peça, a busca da lógica das situações, a excessiva racionalidade tornam problemática a adaptação do ator a outros estilos.

Mais do que nunca é necessário refletir sobre as questões que envolvem a atuação, repensar técnicas e procedimentos, compreender processos criativos, estabelecer parâmetros que permitam ao ator enfrentar os novos desafios a ele propostos.

O ator no teatro de animação

Como se sabe, o que diferencia o ator do ator-manipulador ou ator-bonequeiro é que enquanto o primeiro encarna, ele mesmo, o personagem, o segundo utiliza algum elemento material externo a ele (máscara, boneco ou objeto) para se expressar. A seguir, tentarei refletir, de forma breve, acerca de alguns tópicos referentes ao trabalho do ator, de modo geral que, pode-se pensar, são igualmente relevantes para o ator no teatro de animação.

O corpo: A pesquisa da linguagem corporal iniciou-se nas primeiras décadas do século XX com Dalcroze, Delsarte, Copeau e Dullin, aprofundou-se com Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e muitos outros. Um princípio comum norteia todas essas propostas: a integração do corpo com a mente. O objetivo do ator em cena não é simplesmente dizer o texto do autor, ilustrando-o com gestos copiados de atores mais antigos ou impostos de fora pelo diretor. O ator

passa a ser encarado em sua totalidade: ele não é só uma cabeça que pensa, é também um corpo que age, dotado de impulsos próprios.

É preciso que todo o ser do ator esteja comprometido com a ação cênica. Esse é o objetivo de todos os treinamentos em teatro, da forma como entendemos hoje. A finalidade da preparação corporal não é desenvolver músculos (embora isto também possa eventualmente ocorrer), mas antes despertar no ator a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, da origem dos gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energia. Disse Antonin Artaud: “O ator é como um atleta do coração.” (1984, p.162).

Com relação ao ator-bonequeiro, o trabalho de conscientização corporal parece ser ainda mais importante e indispensável. Em primeiro lugar, porque determinados gestos ou movimentos com máscaras e bonecos exigem grande precisão, flexibilidade, destreza, prontidão e força. Mas, este é só o aspecto mais superficial da questão. Além disso, é comum o bonequeiro manipular vários bonecos de formas diversas ao longo de um mesmo espetáculo, cada um deles exigindo uma postura específica, com o emprego de diferentes grupos de musculaturas. Assim como é freqüente a manipulação simultânea de dois ou até mais bonecos que dialogam entre si, ou ainda o diálogo entre o próprio manipulador e seu boneco.

Em todas estas situações, o trabalho corporal pode ser de grande valia para o bonequeiro, capacitando-o a solucionar estes e outros problemas de atuação.

São também os exercícios corporais que possibilitam ao ator e ao bonequeiro o conhecimento, o controle e a utilização consciente da energia em cena.

Energia: esta é uma noção difícil de ser definida ou explicada por meio de palavras; entretanto é muito conhecida na prática pelos atores. Uma maneira de entender a energia é pensar num fluxo, em uma espécie de irradiação que, originando-se no corpo, expande-se e se propaga pelo espaço. Os orientais têm diversas palavras para denominar essa força: os japoneses chamam-na *koshi*; os balineses *baiyu*, os chineses *kung-fu*, os hindus *prana*. Segundo Eugênio Barba:

“A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato de essa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potencia muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas” (Apud Ferracini, 2001, p. 110,111).

É a energia que gera a presença cênica. No caso do bonequeiro, deve-se aprender a canalizar essa energia, direcionando-a para a máscara, boneco ou objeto. Deve-se, também, saber como se anular, o que seria o oposto da presença, a fim de que o boneco se destaque. Processo semelhante pode ser observado no tradicional teatro japonês, na figura dos *kokken*, homens vestidos de negro, especialistas em representar a ausência. Trata-se de uma habilidade extremamente complexa, a tal ponto que os peritos consideram mais difícil ser *kokken* que ator. (Barba, 1994, p.32).

Organicidade. Estar orgânico significa estar pleno, vivo, integrado física e psicologicamente. 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. É do encontro entre duas energias, a humana e a da matéria inerte que emerge a organicidade no teatro de animação.

Conclusões

Trabalhar com a linguagem do teatro de animação requer, conforme se vê, o domínio de um conjunto de princípios que dizem respeito ao teatro de modo mais geral. Conhecer a natureza da energia cênica, saber como projetá-la e atuar organicamente são alguns desses princípios pertencentes ao chamado território pré-expressivo do teatro, conforme Eugênio Barba. Independem das opções estéticas de grupos ou diretores; constituem o domínio do ator, seja ele oriental ou ocidental, vinculado a uma tradição milenar ou integrante de um grupo de pesquisa.

Na medida em que os bonecos e objetos são extensões do corpo do ator, entram no campo de sua prática, tornando-se seus instrumentos de trabalho. Portanto, o estudo das técnicas e procedimentos do teatro de animação só faz sentido levando-se em conta, simultaneamente, as técnicas e procedimentos do teatro de ator.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos. São Paulo: Senac/Edusp, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odete. *O ator no século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.