

Princípios para a formação do ator: animado / animador

Principles for training: actor-animated / actor-animator

*Liliana Pérez Recio*¹

*José Ronaldo Faleiro*²

Resumo

O artigo analisa, mediante um levantamento documental, experiências, posicionamentos, questionamentos de pessoas de teatro - tais como Heinrich von Kleist (1777-1811), Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Etienne Decroux (1898-1991) - cujas pesquisas teatrais procuraram suscitar inquietações relativas à proposta de uma linguagem expressiva do Teatro de Animação como meio para uma nova concepção do papel e da técnica do ator. O presente escrito procura também interrogar o modo como tais práticas afetaram os programas de formação do ator contemporâneo, especificamente os do ator animador, trazendo como princípio a ideia de marionetização. Neste sentido, animar se compreende como um princípio para as relações que estabelece o ator ao se expressar teatralmente por meio do corpo-animado, afetando o espaço, o tempo e o público.

Palavras-chave: Formação do ator; corpo; marionetização; Teatro de Animação; Século XX ocidental

Abstract

This article analyzes the experiences, positioning and questioning of theater people such as Heinrich von Kleist (1777-1811), Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Etienne Decroux (1898-1991) whose theatrical researches have sought to raise concerns about the proposal of an expressive language of the Theater of Animation as a means for a new conception of the role and technique of the actor. The present paper also seeks to question how such practices affected contemporary actor training programs, especially those of the entertainer actor, bringing the idea of Marionetization as a principle. In this sense, to animate is understood as a principle for the relations that establishes the actor when expressing through the body-animating, affecting the space, the time and the public.

Keywords: Actor training; body; marionetization; animation; Puppet Theater; 20th century western

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Diretora Teatral, atriz, licenciada em Teatro pelo Instituto Superior de Arte (2000) de Havana, Cuba. Mestranda em Teatro no Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). bastianybastiane@gmail.com

² Prof. Dr. Titular Curso de Graduação e Mestrado e Doutorado em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Centro de Artes (UDESC). jrfalei@gmail.com

[...] a marionete não quer se identificar completamente com o homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção.
(Meyerhold, 1986)

No passado “recente” europeu – digamos... depois da Roma Antiga até meados do século XIX –, o Teatro de Animação foi uma expressão popular à margem das regras da cultura dominante: às vezes marginalizado por ela, às vezes censurado, geralmente ignorado.

Aos poucos, o pensamento europeu do século XIX, a partir de observadores isolados, começou a perceber o corpo do boneco e seu modelo operacional como vetor de análise para uma nova noção de trabalho interpretativo na cena do ator humano. Tal proceder pode ser rastreado pelo menos desde Heinrich von Kleist (1777-1811) em seu artigo *Über das Marionettentheater*³ (1810), até os albores do século XX, com a publicação de Edward Gordon Craig (1872-1966) de “The Actor and the Ubermarionette”⁴ (1908). Note-se que não se tratava de marionetistas, e sim de atores, diretores, dramaturgos que, ao considerar o teatro de figuras animadas com fascínio, de longe, iriam encontrar nele, em sua natureza, em sua sintaxe, uma noção de teatralidade reclamada por um novo tempo para uma nova cena.

Mas a que teatro de marionetes estariam eles assistindo? Às expressões tradicionais, populares, de rua, que gradualmente inspirariam interesse em vários salões intelectuais, como *Le théâtre des amis*, em Nohant, no qual, a partir de 1847, Maurice Sand (1823-1889) desenvolveria um repertório para o teatro de figuras animadas⁵, assim como as suas pesquisas sobre as marionetes, sobre as máscaras e sobre a *Comedia dell’Arte*. Citemos também o mito de *Fausto*, a que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) viu ser apresentado no teatro popular de marionetes de Estrasburgo e que posteriormente desenvolveu em obra escrita ao longo dos anos (1808-1832); lembremos também o extraordinário trabalho do artista visual Henri Rivière (1864-1951) no *Chat Noir* (1886, ou o nascimento de *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jarry (1873-1907). Tais espetáculos sobre uma nova postura do ator no panorama teatral. Paralelamente, outros estímulos radicalizariam o papel do corpo do ator como protagonista “redescoberto” na cena do novo século⁶.

Em relação ao desenvolvimento dessas investigações e de suas aplicações tanto na prática artística como pedagógica, no artigo intitulado *A marionetização do ator* o Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame aponta, segundo o título indica, para o crescente interesse de dramaturgos e encenadores pela marionete como linguagem artística,

³ Sobre o teatro de marionetes.

⁴ O ator e a supermarionete.

⁵ Teatro de figuras animadas: a respeito da definição de *Teatro de Animação* segundo (Balardim, 2015, p.174)

⁶ Desde a primeira metade do século XIX, diversos trabalhos haviam chamado a atenção para as imensas potencialidades expressivas do corpo humano e para a necessidade de fazer um estudo sistemático sobre elas, a fim de servirem de base para o ensino do teatro. Assim, François Delsarte (1811-1871), seguido por inúmeros discípulos na Europa e nos Estados Unidos, estabeleceu uma rede de correspondências entre os sentimentos e os movimentos, lançando, com isso, as bases de um conhecimento científico da respiração, da atividade muscular e do trajeto físico das emoções. Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), em Genebra e depois em Hellerau (perto de Dresde) desenvolveu essa primeira aquisição para integrá-la num sistema que chamou de rítmica, com a finalidade de ‘estabelecer comunicações rápidas entre o cérebro que concebe e analisa e o corpo que executa’. A partir desses estudos, voltados sobretudo para a dança e para a ópera, tornou-se fácil, como viram Appia, Claudel e Copeau, derivar aplicações práticas relativas ao espaço teatral e ao trabalho do ator. De Appia a Artaud e de Barrault a Grotowski, podemos acompanhar o desenvolvimento de tal pesquisa, que não cessou de se enriquecer e de se precisar até os nossos dias, dando ao mesmo tempo nascimento a pedagogias originais (como a de Jacques Lecoq). (Abirached, 1980, p.164)

trazendo-a como referência para o novo trabalho do ator nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do século XX. Ele assim explica a incidência do fenômeno:

A marionetização do ator, a substituição do ator por bonecos e por formas e a humanização de objetos são discussões que animam a produção teatral. Em torno dessa discussão estão os artistas que negam o teatro burguês, a estética do romantismo, do melodrama e do realismo enquanto correntes artísticas e se abrigam sob o movimento simbolista. Tal interesse aparece de forma visível em duas direções: a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e o teatro de marionetes como gênero artístico. (Beltrame, 2005, p.55)

Nesse artigo, Beltrame assinala as cogitações de Kleist, Maurice Maeterlinck (1862-1949), Craig, Jarry e Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Em suas pesquisas, pode-se detectar em primeiro lugar os elementos por meio dos quais esses artistas definiriam o que reconheceram no teatro de marionetes como “linguagem artística”. Para Jarry, o boneco é referência tanto para a construção de personagem em seus textos dramáticos como para a atuação. Apenas de passagem, depois de tecer elogios à marionete como intérprete, Kleist não consegue omitir a participação do que ele chama de “maquinista”⁷, para referir-se à pessoa que regia os bonecos, começando desse modo a trajetória das perguntas que até hoje procuram distinguir o trabalho do ator-animador e as competências que ele demanda. Já em Meyerhold aparece o trabalho da Animação como meio para a preparação de seu elenco, além do reconhecimento do teatro de títeres popular também como linguagem cênica submetida a “leis” específicas de composição, nas quais as suas sínteses de movimento e de situações dramáticas defendem a teatralidade no acoplamento de forma e conteúdo, considerando a existência do boneco como alegoria. Torna-se então evidente, para Beltrame, a importância do teatro de marionetes como referencial na formulação das propostas para um “novo teatro” no século XX ocidental, a tal ponto que, nos seus desdobramentos, as discussões ainda não foram esgotadas.

A propósito, levando em conta os aspectos aos quais se ateuve na sua busca do teatro como expressão da criatividade humana, voltemo-nos para Craig, revolucionário da cena, cujas postulações ainda não foram inteiramente satisfeitas. Didier Plassard assim o apresenta:

Independentemente de admirarmos o poder significativo dos seus projetos cenográficos ou de brincarmos com sua difícil realização, o que chegou primeiro até nós foi a imagem de um artista visionário: primeiro, a de um sonhador impregnado pelo desejo de reencontrar a grandeza monumental e a dimensão sagrada de um teatro cerimonial; em seguida, a de um profeta que condena, com uma violência semelhante à de Antonin Artaud, a submissão da cena ocidental às tradições e aos poderes da literatura dramática. (Plassard, 2014, p.426)

É útil mencionar aqui as condições de produção teatral em que teria sido formado o jovem Craig, nas quais o teatro de bonecos talvez tenha ficado à margem:

⁷ **Titereiro**, na tradução do Prof. Ianchelli Ghinzberg, em <http://pontocinza.wordpress.com/2008/03/22/sobre-o-teatro-de-marionetes/>. “Montreur qui commandait”, na versão em francês.

[...] o desenvolvimento da civilização industrial e urbana, a expansão — à margem da nação trabalhadora — de uma vida de sociedade cada vez mais aberta, e, em breve, o acesso da burguesia ao poder transformam profundamente a composição do público. Escapando ao mecenato oficial ou privado, o teatro torna-se uma empresa submetida às leis do mercado, dócil para com os desejos e apetites de sua clientela, consagrada à rentabilidade ou, pelo menos, a um conformismo cada vez mais acentuado. Embora tenha rumado para a direção prevista por Diderot, a arte dramática nova desprezou muitos dos seus preceitos essenciais: o amor da verdade, a ambição de encontrar um estilo moderno, a necessidade de submeter os diversos elementos da representação a uma organização concertada, e a preocupação de instruir o público para mudar o mundo. Doravante subordinado às vontades dos espectadores, o teatro vai esclerosar-se gradualmente: isolando-se do movimento das ideias e das artes, não preenche outra função que não seja a de divertir. Para garantir seu sucesso, conta com a rede de informação e de publicidade a ele fornecida por uma imprensa em constante desenvolvimento: já é ela quem faz e desfaz as celebridades, entretém a curiosidade em torno dos bastidores, cuida da conformidade das obras com o gosto dominante”. (Abirached, 1980, p.162)

Em 1905, Craig publica *A arte do teatro*, com o que ganha acusações de ressentido, louco e egoísta. Algumas de suas afirmações mais radicais (como as que consistem em declarar que as obras de Shakespeare foram feitas para ser lidas e não para ser representadas) devem ser entendidas em sua capacidade de indignação, em sua atitude de se revelar desesperado e irritado com o crescente convencionalismo da cena inglesa do início do século XX. Ainda hoje “O Ator e a supermarionete” (1908) se presta a discussões apaixonadas. Como editor da revista *The Mask* (1918-1919), Craig traria a público textos de Jonathan Swift (1667-1745), George Sand (1804-1876), Charles Dickens (1812-1870), Anatole France (1844-1924), Théophile Gautier (1811-1872), Edmondo De Amicis (1846-1908) e a primeira tradução inglesa do ensaio de Henri von Kleist sobre o teatro de marionetes. Também apresentaria documentos e ilustrações sobre marionetes romanas, indonésias e japonesas.

Que condição intrínseca da marionete poderia dar as chaves do teatro renovado de que precisava Craig? O que seria um “teatro vivo”? Em “O Ator e a supermarionete” (1908), o desempenho do ator-animador — no exercício do teatro de bonecos como linguagem cênica que exigisse conhecimento técnico e compromisso estético — também seria interrogado quanto aos desejos prementes do seu “teatro total”. Portanto, a longa citação abaixo transcrita parece apoiar o questionamento acima exposto:

A marionete me parece o último eco de alguma arte nobre e bela de uma civilização antiga. Mas, como todas as artes, acabou caindo em mãos grosseiras ou incultas e o boneco, a marionete, se tornou uma vergonha. Todos os bonecos atualmente não passam de comediantes vulgares.

Eles imitam a pior e mais genuína raça de atores do teatro. Entram em cena apenas para cair de traseiro no chão. Bebem apenas para cambalear e fazem amor somente para arrancar risadas. Esqueceu-se completamente dos conselhos de sua mãe, a esfinge. Seus corpos perderam a graça e se tornaram rijos. Seus olhos perderam aquela sutileza infinita de parecer realmente enxergar. Agora, apenas olham fixamente o vazio. Eles exibem e balançam seus fios e se movem arrogantes em sua sabedoria de madeira. Erram ao se esquecerem que sua arte deve trazer em si o selo da discrição que vemos por vezes no trabalho de outros artistas, e que a arte mais elevada é aquela que oculta o ofício e faz esquecer o artifício. (Craig, 2012, p.106)

Até hoje, nos desejos de Craig em ressonância com o Teatro de Animação, são detectáveis alguns dispositivos de composição cênica, tais como: a ação tem prevalência sobre a palavra; o objeto animado, como um corpo, é em si uma síntese metafórica na ordem das artes visuais que excede a morfologia e a κίνησις (*kínēsis*, movimento) antropomórfica; as relações de escala que ocorrem no espaço de representação da figura animada, no qual a escala da cena e sua relação com o corpo que age vai gerar um espaço poético em que o drama é sublimado; o gesto é necessariamente uma construção consciente, como pontuação para a interpretação com o instrumento / personagem. De fato,

[...] parece ser possível afirmar que o trabalho de ator amplia a sua dimensão no contato com o trabalho da marionete. Os princípios assinalados por Beltrame (economia de meios, foco, olhar como indicador da ação, triangulação, partitura de gestos e ações, subtexto, eixo e sua manutenção, relação frontal, movimento como frase, respiração, neutralidade) podem nortear não somente a prática do ator titeriteiro, mas também a de todo e qualquer ator ou aprendiz de ator. Eles são fundamentais para o aprimoramento da atuação teatral e se situam na esteira do movimento de renovação séria e profunda inaugurada há cerca de um século e que se aperfeiçoa por meio de criadores, atores, diretores-pedagogos, nos mais diversos países. (Faleiro, 2007, p.60)

Então, o teatro de figuras animadas parece ter revelado a Craig a possibilidade de uma teatralidade em que o corpo como protagonista seria capaz de portar e desenvolver a ação, modificar o espaço escrevendo na cena com o corpo. Desse modo, atingiria a condição de linguagem incorporada na encenação. Tal desejo parece ter-se sublimado nesta frase: “A Supermarionete não competirá com a vida, ela irá além dela. Seu ideal não será o carne e osso, mas o corpo em êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo” (Craig, 2012, p.118).

Baseado nessas premissas, no teatro desejado por Craig, o corpo deveria ser entendido como um instrumento e, portanto, teria que criar “os meios para o uso”. E com essa afirmação chamemos a atenção para Frederick Matthias Alexander (1869 - 1955), uma vez que as suas pesquisas — sem tentar explodir as formas teatrais em que se desenrolaram, e sim ao tentar ser eficiente dentro delas, diante dos obstáculos por ele encontrados como intérprete para o ato de fonação —, suas pesquisas readquirem grande força à luz do presente. Ao descrevê-las, tinha em mente a necessidade de observar a os mecanismos de funcionamento do corpo do ator, tais como a “utilização de si mesmo”.

Conhecer os limites e as possibilidades do corpo como um “instrumento” levou a criar e assimilar treinamentos, pesquisas e recursos de registro que foram desde a *Labanotation*⁸ — aplicação de dispositivos coreográficos utilizando as categorias de movimentos — até, por exemplo (e sem querer exaurir a questão), as experiências de análises antropológicas do Odin Theatre (1964). Paralelamente à criação de laboratórios de pesquisa, ocorre a criação de escolas, estúdios, laboratórios (Vieux Colombier de Copeau (1879-1949), Studio de Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), experimentações de Constantin Stanislavski (1863-1938) e de Aleksandr Tairov

⁸ A *Labanotation* foi sistematizada pelo húngaro Rudolf von Laban (1879-1958).

(1885-1950), Instituto Coreográfico de Zurique, Craig na Arena Goldoni) em que são pensados e ensaiados caminhos para a formação de um ator que possa atuar (jogar / agir) no “novo teatro”.

Ao longo do século XX, tais investigações suscitariam, em outros autores e artistas, reflexões teóricas sobre o boneco como um território rico, inexplorado, ainda não “colonizado”, aberto para a criação teatral. Quando, paradoxalmente, não foram encabeçadas e encaminhadas pelos marionetistas, como reflexos viriam a ser o corpo teórico que os marionetistas contemporâneos procuravam na hora de pensar-se e constituir-se uma arte apta a entrar na academia, legitimada pelo ato de questionar-se ao construir uma linguagem instrumental própria e evoluir num diálogo ativo em consonância com o ambiente sociopolítico em que se produz.

Tal fenômeno ocorreu por meio das contribuições e iniciativas interdisciplinares: o teatro com atores humanos olhou para o boneco, e, hoje, os professores do Teatro de Animação olham para os corpos teóricos e técnicos, criados por inquietos pesquisadores do teatro de atores humanos, para uma invenção contemporânea. São cantares que vão e que vêm.

Da formação ou da transmissão

Tendo em vista as considerações acima expostas, quais são as competências que se requerem dos atuais atores-animadores, e como se pensa que poderiam ser alcançadas nos espaços de formação/transmissão formais e não formais?

Quais as capacidades necessárias para qual teatro, com quais meios técnicos e pedagógicos?

Será necessário desenvolver, num texto posterior, questões especificamente relacionadas com a formação do ator-marionetista. Neste ponto, para não nos alongarmos nem perdermos a concentração, só serão anunciadas transferências entre escolas e programas de treinamento amplamente divulgados e padronizados nos espaços de transmissão do patrimônio da arte das marionetes como princípios para a formação.

Tomemos por exemplo o grande trabalho pedagógico de Claire Heggen, que declara:

[...] em 1988, recebi o convite para trabalhar na École Supérieur Nationale des Arts de la Marionnette em Charleville-Mézières. Não tive a impressão de cair num mundo totalmente desconhecido; sentia estar em “parentesco”, por várias razões [...].

Um parentesco histórico devido à formação de mimo corporal junto a Étienne Decroux. Este havia trabalhado com Copeau, Baty, Dullin, Artaud... E havia sido muitíssimo inspirado pelas teorias sobre teatro, sobre a arte do ator de E. G. Craig e particularmente pela consideração da marionete como ator ideal. Étienne Decroux estimou, pois, que para adquirir as virtudes da marionete era preciso elaborar uma ginástica adequada: tratou-se do mimo corporal — uma arte do teatro em que ‘o ator deve mostrar a sua arte sem mostrar a sua pessoa’⁹. Já não reside aí uma definição possível do bonequeiro? (Heggen, 2009, p.50)

⁹ Étienne Decroux. *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard, 1963. (Pratique du Théâtre.)

Na entrevista acima citada, Claire Heggen explica muitos outros elementos que, na sua prática como artista e pedagoga, reconhece como princípios distintivos do trabalho do ator-animador. Muitos deles formam parte das pesquisas de Decroux (1898-1991), como também estão presentes na obra (1947), de André-Charles Gervais (1910-1996), referido pelo professor Dr. Paulo Balardim (2009, p. 160):

No entanto, se a orientação de Gervais valorizou a organização de informações úteis e princípios que deveriam servir à aprendizagem do manipulador, traçando uma espécie de “método” para obter desenvoltura nas mãos, é evidente que o autor não se preocupou com os aspectos compreensivos das dinâmicas e energias que servem de base para impulsionar o corpo do ator... No entanto, o que almejo discutir concerne aos conhecimentos de outra ordem, conhecimentos que permeiam uma via experimental e analítica de uma capacidade de efetuar sínteses de movimento a partir da observação do humano, ao invés de uma mera desenvoltura em reproduzir exercícios técnicos por parte do ator.

Observe-se, portanto, como já dentro do século XXI os novos pedagogos produzem um olhar crítico, que supera a ideia meramente técnica com respeito ao desempenho do animador. Tal fato propiciaria condições para oferecer respostas àquelas interrogações de Kleist sobre o que o animador precisa saber, ou, ao menos, o que precisaria saber o animador que se forma em tempo presente para um teatro do futuro, e por que meios construir essa experiência. Ou seja, tratar-se-ia de uma experiência que não persegue apenas a transmissão de um “*savoir faire*”.

Consideremos também uma expressão mais atual dessas pesquisas pedagógicas no exemplo de Mário Piragibe, da Universidade Federal de Uberlândia, ao referir-se ao curso de Teatro de Animação por ele ministrado desde 2010:

O movimento seguinte é o de considerar o treinamento em teatro de animação a partir da perspectiva do ator em formação, e como este pode incorporar em seu cabedal de competências elementos do treinamento em teatro de animação que possam lhe valer para além do trabalho com a animação propriamente dita. Considera-se a variedade de caminhos e modos de trabalho em animação, alguns bastante peculiares, para então escolher o alinhamento com o pensamento de educadores e profissionais do teatro de animação que identificam alguns princípios básicos de treinamento. (Piragibe, 2012, p.28)

Ele explica a seguir que, em sua proposta, a disciplina se propõe a apresentar a linguagem por meio de percursos de treinamento e criação em Teatro de Animação, mas também deseja discutir a situação do Teatro de Animação no contexto contemporâneo. Cabe aqui a pergunta: que sentiria Craig (e como se posicionaria) ao conhecer tais manifestos, quando um dos objetivos do curso citado reza que se trata de “Iniciar o aluno nas linguagens e técnicas do Teatro de Animação em suas diversas vertentes, dando-lhe capacidade para articular esse conhecimento com elementos do treinamento do ator e aspectos contemporâneos de encenação?” Ou quando declara que se procura, por meio do curso, “[...] Habilitar o aluno a compreender a penetração da linguagem da animação como componente importante para o treinamento do ator e para a poética da cena a partir do início do século XX?” (Piragibe, 2012, p.30).

Os princípios por ele enunciados como *Fundamentos Técnicos e Treinamento* são enfatizados e concretizados no trabalho sobre “Atenção; Projeção expressiva; Dissociação de movimentos; Ponto fixo; Triangulação; Foco e eixo”.

Por meio desse exemplo de proposta formativa, de uma ideia de Teatro de Animação, assinalemos o grande hibridismo constituído durante o percurso do conhecimento compartilhado pelo pensamento do Teatro no decorrer do século XX, em seu diálogo entre o Teatro de Animação e os pesquisadores do Teatro “Dramático” e vice-versa. Pelo menos é o que parece coincidir com observações feitas até aqui em relação a diversas disciplinas ministradas pelos professores do curso superior de Teatro de Títeres¹⁰, na Universidad Nacional de San Martín, UNSAM¹¹, os quais concordam quanto ao reconhecimento de seus referentes teóricos (Eugenio Barba (1936), Jacques Lecoq (1921-1999), Frederick Matthias Alexander, para citar somente alguns nomes), como instrumental para uma pedagogia contemporânea do ator-bonequeiro do século XX.

Marionetização do ator: Marionete ou Marionetistas?

Em *L'acteur, un artiste* (Riviere, 2011, p.482-488) se refere a várias personalidades teatrais do século XX. Menciona o momento em que Copeau decide estudar as tradições de improvisação, fascinado pela arte do *clown*, para um teatro da convenção afirmada, exibida. Depois, alude a Jouvett (1887-1951), à sua referência ao corpo e à conotação que este adquire no século XX; assinala que ele aprofundou a noção de carne, se não a de “corpo animado”. Para Rivière, Craig entende o desempenho de um novo ator como um deslocamento da sua função e uma renovação de seu papel. Mais adiante fala de Artaud como um “operador” que possibilita acionar a materialidade das paixões. Finalmente, atribui a Jacques Lecoq um entendimento agudo do trabalho do ator-animador: “[...] a emoção do ator é o seu próprio pôr-se em movimento, tal qual o determina a dinâmica do objeto imitado. É assim que o que é imitado não é a forma, é um sistema de forças” (Riviere, 2011, p.488).

Na condição de “animador”, além de atuante, vemos definir-se a autonomia do ator e esboçar-se a declaração nova de seus direitos e de seus poderes. Reconhecido como o suporte principal – e às vezes único – da teatralidade, e como o locutor de uma linguagem que lhe pertence especificamente, com sua riqueza expressiva sem rival, daí por diante ele descobre a sua singularidade. Autorizam-no a isso, entre outras coisas, o seu estatuto de rebelde, a sua libertação da tutela exercida pela personagem e pelo texto, e até mesmo a independência que às vezes ele é capaz de reivindicar perante o encenador. Isso lembra muito a qualidade historicamente transumante, transgressora, contestatária do teatro de bonecos.

Por isso, parece ser possível afirmar que muitas dentre as competências que têm sido desenvolvidas nos programas de treinamento e de formação para os atores neste “século do corpo” procuram a intervenção do ator na cena, o que se constitui num fato de “animação” quando:

¹⁰ Pioneira na formação superior de artistas bonequeiros em América Latina.

¹¹ Buenos Aires, Argentina.

- No plano corporal, há demonstração de virtuosismo ou eficácia: o controle do corpo executa ações complexas de fragmentação, de dissociação, de expansão e de contração do gesto, da expressão, da pontuação;
- No plano dramático, será conferido ao ator um papel ativo como cocriador de um discurso não dito, mas que treme com a sua presença e participação, com/no texto dramático de origem;
- No plano temporal, é atribuída ao ator a responsabilidade de manipular, determinar o tempo por meio da natureza da ação do seu corpo, no lugar de representação;
- No plano do público, é procurada a capacidade do ator para a condução da atenção, da suspensão da incredulidade, da geração de reações coletivas e de provocações que visam à experiência do espectador.

Portanto, as investigações que originaram diversas poéticas teatrais e vários postulados teóricos chegam ao século XXI com um caráter ecumênico, (promíscuo, se se quiser), conduzindo o ator desde o papel passivo de marionete como instrumento para a realização das criações do “encenador” até a condição de marionetista, de animador. Animador de seu próprio corpo dissociado, fragmentado; de sua presença autogerada, de sua personagem se distanciando, se identificando, o substituindo; do espaço e do tempo dilatando-o, contraindo-o, fracionando-o; e, em meio a tudo, a busca da experiência de participação pelo público.

O fato é que, mesmo para além do corpo físico, as pesquisas dos diretores e professores ao longo do século XX fornecem agora o corpo teórico que é absorvido em muitos círculos dedicados ao Teatro de Animação, quando este pensa e executa as suas práticas de ensino e o próprio exercício criativo.

Assim, se o século começou apontando para a marionetização do corpo do ator, o trabalho convergente — embora aparentemente dissociado — de muitos autores, visou, em última instância, à compreensão do “trabalho criativo” a partir do papel de “animador”.

Conseqüentemente, foram detectados elementos sintáticos e estruturais por meio dos quais “agir”; são percebidos os eixos e articulações mediante os quais “animamos” as diferentes linguagens ou planos expressivos que compõem o ato teatral.

Referências

ABIRACHED, Robert. L'acteur et son jeu [O Ator e seu Jogo], p. 154-166, in COUTY, Daniel & REY, Alain (org.). *Le Théâtre* [O Teatro]. Paris: Bordas, 1980. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro]

BALARDIM, Paulo. O fio transversal da animação. In: *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas — Formação profissional no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul - SC. Ano 5, v.6, 2009.

_____. Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação? In: *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.25, p.165–175, 2015. Disponível em: file:///C:/Users/Convidado/Downloads/6183-24174-1-PB.pdf. Acesso em: 20 jul. 2018.

BELTRAME, Valmor Níni. A marionetização do ator. In: *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas — O ator no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul - SC. Ano 1, v.1, 2005.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete (versão integral). Tradução de Almir Ribeiro. *Sala Preta*. PPGAC, vol. 12, n. 1, p. 101-124, 2012.

DECROUX, Etienne. Primauté du corps sur le visage et les bras. [Primazia do corpo sobre o rosto e os braços], p. 89-129. In: *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]. Paris: Gallimard, 1963. [Tradução e notas inéditas de José Ronaldo Faleiro]

FALEIRO, José Ronaldo. Marionetes & teatro contemporâneo. In: *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas - Contemporâneo. Jaraguá do Sul - SC. Ano 3, v.4, 2007.

HEGGEN, Claire. Sujeito-objeto: entrevista e negociações. In: *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas — Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul - SC, Ano 5, v.6, 2009.

MARINIS, Marco De. La riscoperta del corpo [A Redescoberta do Corpo], p. 129-158, in *In cerca dell'attore*. Un bilancio del Novecento teatrale [Em Busca do Ator. Um Balanço do Século XX no Teatro]. Roma: Bulzoni, 2000. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro]

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch. O teatro de feira. In: *Teoría teatral*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.

NICULESCU, Margareta. O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola. In *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas — O ator no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul - SC. Ano 05, v.6, 2009.

PLASSARD, Didier. Edward Gordon Craig o Drama para Tolos: retrato de um encenador como autor cômico. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, V.4, n.3, p.425-442, set./dez. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

PIRAGIBE, Mario. O ensino do teatro de animação no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, p.23-32. In: *O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras*, por BELTRAME e Quint, Florianópolis, UDESC CEART,2012. Disponível em: https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2012/10/teatro_de_animac3a7c3a3o_nas_universidades-final-postmix.pdf Acesso em: 20 mar. 2018

RIVIERE, Jean-Loup. L'art de l'acteur [A Arte do Ator], p. 482-488, in ABIRACHED, Robert (org.). *Le théâtre français du XX siècle – histoire, textes choisis, mises en scène* [O Teatro Francês do Século XX – História, Seleção de Textos, Encenações]. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro].

Recebido em: 28/07/2018

Aprovado em: 10/10/2018