

## **Imago Anima: sobre o ator e a marionete**

Mauro R. Rodrigues

"É preciso desformar o mundo." (Manoel de Barros)

A formação do ator-animador é tema pertinente ao meio acadêmico e à produção artística. Regido pelo princípio de que não basta ser ator para atuar com as formas animadas, ao artista cênico são exigidos conhecimentos da especificidade desta modalidade teatral. Este relato pretende apontar uma dessas perspectivas.

Diante da necessidade de estimar espetáculos teatrais, na perspectiva de incluir a recepção deles entre as práticas escolares de crianças e jovens, desenvolvo os Estudos de Poética da Pedagogia do Teatro, promovendo experimentos artísticos que integram a interpretação, pelo público estudantil de teatro, sobre uma peça teatral, enunciada em Protocolos de Recepção (RODRIGUES, 2004). Acompanhados pela equipe escolar (professores), os espectadores entrelaçam referenciais seus a situações de aprendizado inicial de teatro. Na etapa de trabalho que aqui interessa relatar, experimentos realizados entre 2007 e 2009 tiveram ponto de partida na feitura de "Vis Motrix: ensaio sobre a alma das marionetes", obra teatral de minha autoria.

Produzida com conteúdos e qualidades condizentes à faixa etária (DAVID, 2002) e ao perfil sociométrico de um grupo selecionado de espectadores (GOURDON, 1982), a razão de fazê-la se deu devido à busca por obra com características requeridas, no mercado cultural, na época da realização da pesquisa, redundar frustrada.

Produzir Vis Motrix, associada à pesquisa, exigiu práticas laboratoriais ao longo de 10 meses letivos consecutivos junto ao grupo inicialmente de 13 graduandos em artes cênicas convidados, com idade entre 20 e 28 anos e, posteriormente, reduzido a 7 estudantes.

Essa montagem cênica foi resultante de uma série de experimentos artísticos, a partir de habilidades corporais do elenco, na elaboração de partituras gestuais, observação e experimento de práticas de exercícios físicos. E, mais, de um exaustivo estudo experimental que tratou o peso e o deslocamento das marionetes, sobre a estrutura mecânica do corpo dos bonecos de espuma e madeira. A integração do movimento e da gestualidade das marionetes de manipulação direta (o ator tocando o corpo das marionetes, sem varetas, fios ou outros meios) resultou na elaboração das diversas ações que foram, pouco a pouco, delineando aspectos indicativos da dramaturgia de Vis Motrix.

Na criação de Vis Motrix, portanto, o ofício do ator ocupou lugar de destaque. Desde a feitura das marionetes, no trabalho com os materiais e ferramentas de construção, que resultaram nas formas e articulações mecânicas dos bonecos. Entretanto, foi o trabalho

do ator, a corporalidade associada à mecânica das marionetes articuladas, que deu vigor à construção da carpintaria dramaturgica. O berço de *Vis Motrix*, e mesmo do nome da obra, foi, assim, a investigação com os olhos voltados para a criação de uma poética teatral, baseada na formação artística do elenco.

O cotidiano de trabalho foi realizado com exercícios sequenciais preparatórios (aquecimento), compostos com base em técnicas de relaxamento, alongamento, treinamento de flexibilidade e trabalho sobre a respiração. No planejamento das sessões laboratoriais, privilegiei as áreas de experiência: movimento físico, aquecimento ativo, comunicação não-verbal, observação, percepção e exploração de situação de equilíbrio e desequilíbrio corporal (transferência, contenção e continência da massa corporal). O foco da dramaturgia de *Vis Motrix*, feita em processo dinâmico de laboratório, teve seu eixo centrado na exploração do espaço, na construção da noção de corporalidade pelo elenco e, mais, na descoberta propriamente da gestualidade do corpo das marionetes – metáfora que faz justiça a esta obra, permite aproximá-la ao teatro físico ou à dança-teatro.

O corpo móvel das marionetes fez considerar a presença e a gestualidade dos atores, lançando-nos ao desafio de habilitar o elenco para vivificar os materiais que exploravam no espaço da cena. O limite estava demarcado pelo palco-balcão: tablado de 3 metros de comprimento, 90 centímetros de largura e mesma medida de altura.

A tarefa do elenco era transformar os materiais plásticos em mediadores da relação teatral. Daí o estudo experimental detido e cuidadoso a respeito da forma, do gesto e do corpo das marionetes. Isso permitiu rematizar tais elementos, dotando as estruturas mecânicas com uma função dramática: dotando de alma a imaginação do movimento > imago anima.

Sobre as marionetes, suas articulações e demais sistemas mecânicos buscam representar a forma humana, com potencial de mobilidade e de dinâmicas variáveis de ritmo, movimento e gestualidade. Além de nos servirem de bússola ao estudo para a elaboração da obra cênica, também se prestaram à formulação de procedimentos de trabalho contínuo para a formação dos atores-animadores (ou titereiros).

O princípio cênico empregado nas práticas experimentais foi a da fisicidade da ação (SPOLIN, 1992). A percepção da mobilidade permite ao ator agir na cena, muito embora não seja a presença dele mesmo o sujeito da representação. A corporalidade do ator é o objeto, um duplo da marionete, e esta, por sua vez, é o duplo da gestualidade e corporalidade do ator. Fisicaliza, pois mostra-se nas relações formais de um corpo e o espaço, como sentimento expresso numa ação corporal nos limites concretos do espaço físico da cena.

Isso nos levou a experimentar e exercitar exaustiva e rigorosamente a arte do movimento. Isto feito a partir das técnicas de Rudolph Laban que associamos aos Spolin

Games (jogos teatrais nos quais há criação e troca de papéis entre os atores - que atuam e alternadamente ocupam a plateia; criação de espaços ficcionais e geração de situação de representação dramática as mais variadas).

O trabalho laboratorial foi cotidianamente registrado, na forma de Protocolos de Processo, em que ideias dispersas servem à construção de noções, bases reflexivas. Das sessões de trabalho sobre a mobilidade, reencontro as seguintes notas:

Dois princípios elementares da mobilidade: descoberta das possíveis bases de sustentação da marionete, do corpo dela e do posicionamento dos atores para isto realizar.

Pontos focais para o estudo da mobilidade (revejo minhas notas, As lições do teatro Noh, aprendidas nas oficinas que fiz com Fumioshi Assai, nos idos dos anos 80).

O corpo olha. O corpo mira: pontos do olhar que se localizam na ponta do nariz da figura, no centro do peito e nos quadris.

O resultado deste processo que tangenciava o estudo da mobilidade fez-se a partir de sessões semanais. Retorno às minhas anotações, em protocolos de processo, em que se propôs:

- 1) séries de exercícios para aquecimento e alongamentos corporal dos atores;
- 2) improvisações individuais, em duplas, trios ou quatro atores numa só marionete. Além destas práticas cotidianas, na medida em que os atores demonstravam maior domínio daqueles princípios, jogo simples de velocidade do movimento foram introduzidos, também para agilizar a co-participação do grupo e a integração dos seus membros no trabalho coletivo que é, em 3 a 4 atores, emprestar movimento às formas inanimadas da espuma, madeira e tecidos.

Em Vis Motrix tocamos diretamente o corpo da marionete e usamos o capuz negro. Com a face do ator coberta, a máscara desnaturaliza a presença do elemento humano. Nem tanto esconde, mas releva a mobilidade do signo gestual da forma plástica, permitindo a expressão de vida ao corpo da marionete. A máscara neutraliza a expressão do rosto e olhar do ator, ocultando o corpo dele, enfatizando a visualidade e a ação dos objetos mediadores da expressão.

Vis Motrix frutificou com o compartilhamento do nosso aprendizado, no treinamento da resistência e fortalecimento e elasticidade muscular, no trabalho de jogos e treinamento da habilidade de improvisar.

A respeito de uma conceituação geral para o trabalho do ator no teatro de animação, então podemos afirmar a necessidade de uma detida análise sobre a interpretação teatral, como atua o ator-animador. A perspectiva para os estudos de uma poética da pedagogia do ator-animador, deste modo, é possível na elaboração de um plano ou programa, na perspectiva da sistematização de experimentos artísticos de seu aprendizado. Para tanto, indicamos a necessidade de estudos dirigidos à identificação de

processos criativos, a análises sistemáticas de vivências criadoras; identificação dos discursos artísticos formativos, desde os procedimentos de trabalho, às implicações metodológicas e à fundamentação filosófico-estética. Assim, forneceremos contribuições ímpares para a perspectiva de Pesquisas Artísticas, na área de concentração em Artes.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVID, Paul. “Os direitos da criança e a mídia: conciliando proteção e participação”, in: von FEILITZEN, Cecilia and CARLSSON, Ulla (org.) A criança e a mídia: imagem educação, participação. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2002, pp. 37 -44.

GOURDON, Anne-Marie. Théâtre, public, perception. Paris: CNRS, 1982

RODRIGUES, Mauro R. Poética da pequena pedagogia do teatro: protocolos e mediações em experimentos de aprendizagem de teatro. São Paulo: ECA–USP. (Tese de Doutorado), 2004.

———. « Poética da pedagogia do teatro: experimentos, mediações e recepção no ensino de teatro». Anais do 2 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis : ABRACE, 2003. ps.-303-305.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

———. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo: Perspectiva, 1999.

———. Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2001.