

Teatro de Animação: uma linguagem, uma metodologia de formação de atores

CAROLINE MARIA HOLANDA CAVALCANTE

■ RESUMO

O Teatro de Animação é uma linguagem teatral com “leis” e códigos próprios. A formação do ator para atuação nessa linguagem pressupõe, além da aquisição das bases comuns às demais linguagens teatrais, o desenvolvimento de habilidades e apropriação de princípios específicos. Este artigo tem como foco apresentar a formação no Teatro de Animação como uma possibilidade metodológica na formação do ator para o teatro em geral. Para tanto, realizamos o diálogo entre alguns princípios técnicos do trabalho do ator-animador e alguns princípios inscritos nos processos pedagógicos de Jacques Lecoq e Anne Bogart & Tina Landau, duas pedagogias contemporâneas na formação do ator. Verificou-se, por fim, a coincidência entre os princípios técnicos elencados e as referidas metodologias de formação.

■ PALAVRAS-CHAVE

Pedagogia do teatro, teatro de animação, formação de atores

■ ABSTRACT

Animation Theater is a theatrical language with specifics “laws” and codes. The formation of the actor to act in that language presupposes the acquisition of common ground to other theatrical languages, skills development and ownership of specific principles. This article focuses on presenting the training in Animation Theater as a methodological possibility in the training of the actor to the theater in general. So we made some dialogue between the technical principles of the work of actor-animator and some principles included in the pedagogical processes of Jacques Lecoq and Anne Bogart & Tina Landau, two contemporary pedagogies about formation of the actor. Finally, we could perceive the coincidence between the technical principles listed and those training methodologies.

155 ■

■ KEYWORDS

Pedagogy of theater, animation theater, training of actors

Introdução

O Teatro de Animação como uma área que vem sofrendo intensa metamorfose, tem se consolidado como um campo de larga abrangência, abrigando uma grande diversidade expressiva e de experimentações. Em meio à sua complexidade, entretanto, é possível identificar alguns princípios técnicos referentes ao seu exercício. Esses princípios técnicos desenvolvem e oferecem ao ator um conjunto de ferramentas que podem servir-lhes não apenas em criações nessa linguagem, mas constituem suporte no campo da interpretação teatral em geral.

As reflexões que se seguem tecem considerações acerca da Pedagogia do Teatro, procurando apontar o Teatro de Animação como uma alternativa pedagógica no campo da formação do ator. Tais considerações tomam corpo a partir da busca por pontos de interseção entre o Teatro de Animação e duas vertentes pedagógicas contemporâneas de formação: aquela pensada pelo pedagogo francês Jacques Lecoq e a formação-treinamento organizado pela diretora e professora norte-americana Anne Bogart em colaboração com Tina Landau.

No intuito de alcançar o objetivo proposto, o presente artigo foi dividido em momentos. O primeiro deles visa possibilitar ao leitor uma aproximação com o complexo panorama abrigado sob o termo Teatro de Animação. Em seguida, inicia-se a abordagem das interseções, identificando, primeiramente, na busca pelo afastamento

psicológico uma raiz comum entre as duas pedagogias citadas e o Teatro de Animação. A partir dessa raiz, alguns princípios técnicos são tomados como amostra nesse diálogo entre cada uma das pedagogias e o Teatro de Animação, desembocando por fim, na conclusão que aponta e entende, de fato, essa linguagem como uma área que potencializa a formação do ator tanto para a atuação neste campo, como também a configura como uma metodologia de ensino-aprendizagem de princípios fundamentais da interpretação teatral.

Delineando um conceito de teatro de animação

O Teatro de Animação sofreu profundas transformações no século XX. As inquietações da vanguarda modernista, numa reação ao realismo e às idéias do naturalismo, atraem o olhar de diversos artistas e escritores para essa linguagem artística no começo desse século. O boneco serve como uma referência para o comportamento do ator em cena, numa procura por afastar-se da interpretação predominante naquele momento. Embora esse processo tenha valorizado essa arte, as verdadeiras transformações do Teatro de Animação são identificadas, nas reflexões de Henry Jurkowski (2000), não como produto desse momento das interferências da vanguarda modernista, mas ocorridas nas décadas de 1950 e 1960, quando o Teatro de Animação se fortalece enquanto uma linguagem com códigos específicos.

Podemos dizer que, como um processo histórico, nossa prática e conceituação do Teatro de Animação nos dias de hoje resulta desse percurso, cujas marcas mais evidentes podem ser encontradas em noções como: homogeneidade, heterogeneidade, opalização e transgressão do uso do boneco antropomorfo. Esses processos se entrelaçam e se desdobram na ruptura da animação oculta e consequente partilhamento da cena entre ator e objeto animado; na utilização da matéria enquanto metáfora; na grande multiplicidade de formas animadas e seus diferentes modos de animação. Evidencia-se também a diluição das fronteiras dessa linguagem cênica e seu diálogo com as outras artes, principalmente com as demais linguagens teatrais.

Jurkowski define o Teatro de Animação homogêneo como “um teatro de bonecos não contaminado por outros meios de expressão” (2000, p. 64) e, Teatro de Animação heterogêneo como “aquele no qual o boneco deixa de ser o elemento dominante. Ele não é mais do que um componente entre outros, como o ator animador à vista, o ator mascarado, os objetos e os acessórios de todos os gêneros” (2000, p. 08). Até os anos de 1950 quase a totalidade das produções de Teatro de Animação procuravam gerar a ilusão de autonomia total do boneco, camuflando e escondendo as fontes motoras e vocais da animação¹. A partir dessa década surge o Teatro de Animação heterogêneo, que descentraliza a expressão cênica da figura do boneco. Este passa a compartilhar a cena com outros elementos na produção de significação, sendo a maior marca dessa ruptura dada pelo compartilhamento do espaço cênico com o ator.

O Teatro de Animação homogêneo — do qual o Teatro de Animação tradicional é parte — também sofreu nesse período grandes transformações com o desenvolvimento das artes, da estilização plástica e gestual, provocando renovação na

¹ O período apresentado refere-se ao Teatro de Animação europeu. É importante lembrar que antes da década citada, houveram produções que pareciam antever as rupturas ocorridas, todavia eram pontuais e escassas.

linguagem. É nesse âmbito que floresce o processo de opalização; a utilização de objetos e outros materiais na construção de personagens²; e onde se inicia, portanto, a transgressão do uso do boneco como suporte da animação.

Em 1949, na França, em um número intitulado *Tragédia de Papel*, Yves Joly utiliza figuras planas recortadas em papel para representar cada qual uma personagem das histórias clássicas do cabaré. A certa altura da apresentação uma personagem é cortada em pedaços e queimada, provocando a comparação do destino do papel com o do homem (JURKOWSKY, 2000). Nesse caso, a personagem pode ser percebida em dois planos: o universo do homem, dentro da história apresentada, e o universo da matéria, as operações sobre a cartolina.

Embora ocorra também com bonecos, a presença cênica de outros objetos ou materiais fortalece e evidencia a opalização. Ela consiste na utilização do objeto como personagem, bem como assumi-lo enquanto objeto em si, provocando uma quebra na ilusão de vida autônoma do objeto, evidenciando o trabalho do animador como responsável desse processo.

A introdução de objetos propõe ao animador uma nova relação com a construção da personagem. Essa relação demanda que ele busque as características da personagem não mais nos limites das referências humanas ou animais, exigindo uma escuta mais aguçada das possibilidades físicas do objeto e a criação de personagens mais pautadas na metáfora.

A caminhada continua... As fronteiras dessa arte tornam-se mais porosas e borradas, estabelecendo um diálogo com as outras artes, desemborcando na complexificação do universo de criações cênicas.

Em um Teatro de Animação de fronteiras claramente definidas, o espetáculo é fundado na apresentação de bonecos nos quais são interpretados personagens bem delineadas ou seres fantásticos como deuses, espíritos, dentre outras. A apresentação da personagem é em grande medida marcada pela composição plástica do boneco. No Teatro de Animação de fronteiras borradas, frequentemente o corpo do boneco é articulado por elementos de diferentes fontes e ganha a cena contemporânea com um caráter de transitoriedade e de transformação: eles são, muitas vezes, construídos e destruídos no momento do espetáculo, e com materiais ou objetos que se transformam em outros objetos, sejam objetos de cena ou objetos-personagens. Destarte, os significados no Teatro de Animação passaram a se relacionar com a ideia de criação e transformação no palco, mais do que com a ficção de bonecos enquanto personagens.

Em meio a tal multiplicidade de elementos na cena, o ator como mais um nesse conjunto, dá a impressão de que toda a matéria que se encontra no palco possui vida — noção apresentada no conceito de animismo. Desse modo, toda a matéria que está em sua volta pode manifestar-se — tudo pode ganhar vida — evidenciando que esse teatro híbrido parece “marionetizar” o espaço cênico, ou seja, “o corpo do boneco agora é o palco inteiro” (ASTLES, 2008, p. 61).

Nesse sentido, a título de ilustração, vale observar o caso do professor e artista Joan Baixas, que diversifica o modo de atuação e se apresenta como pintor e ani-

² O termo “personagem” neste artigo é usado com a possibilidade de abrigar desde sujeitos cênicos extremamente esquemáticos e genéricos até personagens criadas com maior base na individualização e com uma caracterização mais específica.

mador. Ao falar de seu trabalho se auto-define como um animador de sua pintura: “Pratico um teatro de animação. Animar é dar vida. Animo bonecos, máscaras, objetos, imagens, fotos. Animo a pintura e a pintura me anima” (2008, p.154). Baixas, no espetáculo *Terra Preñada* pinta com terra uma grande tela que oferece certo grau de transparência, combinando essas imagens com projeções e música.

Desse modo, percebe-se que o conceito de animação se amplia, a forma animável não tem necessariamente um corpo integrado, ganhando um caráter de transitoriedade e transformação na cena, produzindo um discurso mais lacônico. Os materiais ganham espaço na animação. O Teatro de Animação contemporâneo se produz do diálogo com as outras linguagens artísticas, num espaço cênico onde tudo pode ser animado, podendo inclusive o ator-animador ser visto com um elemento animável. Por outro lado, as formas de Teatro de Animação tradicionais co-existem e alimentam as experimentações do teatro heterogêneo, assim como outras formas de Teatro de Animação homogêneo se desenvolvem. Destarte, verifica-se nessa prática teatral um amplo campo de criações artísticas que são abrigadas sob o termo *Teatro de Animação* ou *Teatro de Formas Animadas*, mas que pode encontrar seus fundamentos primeiros na animação de máscaras, bonecos, sombras, objetos e materiais.

Formação de atores e princípios técnicos: os diferentes caminhos que levam ao mesmo lugar

■ 158

No final do século XIX e início do século XX, a cena moderna vive um momento de efervescência. É a negação das vedetes, de teatros pautados em emoções e cenas que intencionavam provocar no espectador a impressão de estar diante da realidade. É assim, que um momento antes, no romantismo, o alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), em seu ensaio intitulado *Sobre o Teatro de Marionetes* (19810) é pioneiro em apontar o boneco como parâmetro de atuação. Nessa linha, pode-se lembrar a Supermarionete de Edward Gordon Craig (1827-1966), a dramaturgia simbolista de Maurice Maeterlink (1862-1949) e o ator mascarado, despersonalizado, de Alfred Jarry (1873-1907), todos reivindicando uma nova concepção de interpretação que toma o boneco/máscara como referência. O inanimado é adotado como modelo por aquilo que lhe é intrínseco, qual seja a criação de um teatro não psicológico, numa abordagem física do ator, muito pautada na fisicalidade do objeto e com grande potencial de construção de um discurso mais lacônico e metafórico.

Nesse movimento de inquietação, surgem artistas que se preocupam e investigam a formação de um novo ator para a criação de uma nova cena. É assim que no panorama europeu e por teias de influências, Jacques Lecoq organiza uma estrutura pedagógica que se opõe à atuação psicológica e que se pauta no movimento — observação, estudos, experimentações físicas e concretas que se organizam para a criação de personagens e cenas.

Também buscando o afastamento de um trabalho psicológico, fruto, segundo as autoras, de uma interpretação inadequada do sistema de Constantin Stanislavski nos Estados Unidos, Anne Bogart e Tina Landau, descendendo de um conjunto de influências, organizam um sistema de treinamento denominado *Viewpoints* (Pontos de Vista), que toma como base o trabalho físico em oposição ao surgimento de cenas pautadas na psicologia.

O Teatro de Animação, como um teatro cuja atuação é mediada pelo objeto, tem

como premissa de sua estrutura uma abordagem não psicológica. Constitui também um universo artístico que trabalha com a síntese: por mais que um artista escolha em seu trabalho aproximar-se da realidade, o Teatro de Animação é sempre uma composição na qual um elemento pode representar mais que a si mesmo, mais que aquilo que apresenta enquanto fonte de significação. Esse caráter sintético, dado pela própria matéria, torna o Teatro de Animação uma linguagem de execução precisa. Por conseguinte, observa-se uma maior diligência no desenvolvimento de habilidades para a atuação nessa linguagem, pois o objeto (seja ele, boneco, silhueta ou outro material) é muito exigente quando inserido na cena.

Claire Heggen, artista e formadora do *Théâtre du Mouvement* (Teatro do Movimento), afirma:

O objeto é agente de transformação para aquele que o manipula. [...] O objeto, pois, te formaliza, te objetiva, mas ele é também objeção aos movimentos do corpo e este deve se organizar em função do objeto. Ele faz também objeção ao nosso pensamento, à nossa razão, não fazendo aquilo que esperamos dele. Ele nos escapa, se recusa a mexer-se como queríamos, nos remete à sua impassibilidade, sua resistência a fazer o que nós gostaríamos. Ele é exigente, intransigente e sem estado d'alma. (2003, *online*, tradução nossa).

159 ■

A artista aponta o objeto como um grande professor para o ator, pois na relação ator e objeto, “É preciso fazer com”, de tal maneira que o ator é responsável por ir ao encontro do objeto e não o objeto que se adapta a ele. Assim, cabe ao ator resolver a equação que este lhe apresenta a partir de sua materialidade, quais sejam peso, volume, forma, centro de gravidade, tipo de material do qual é feito e, a partir desses dados, imprimir-lhe uma função cênica metafórica e poética.

Nesse sentido, tornamos a enfatizar a idéia de que um ator que passa por um treinamento para o Teatro de Animação prepara-se não apenas para a atuação nessa linguagem, mas desenvolve aptidões para atuar no teatro não mediado pelo objeto. Por isso buscou-se evidenciar aproximações ou pontos de contato entre princípios dessa linguagem e as duas pedagogias citadas.

Diálogo com a Pedagogia Lecoq

A escola de Jacques Lecoq utiliza algumas linguagens mais fortemente codificadas na formação de atores. Dentre elas a máscara tem fundamental importância em sua pedagogia. Lecoq orienta sua ação pedagógica a partir de três princípios, como nos apresenta a pesquisadora Cláudia Sachs (2004): Mímica, Observação da Natureza e Leis do Movimento. Estes princípios acompanham todo o processo de formação de sua escola.

A Mímica para Lecoq não é aplicada como linguagem. Ele atribui ao termo uma noção mais ampla como a “busca da dinâmica interna do sentido” (1997, p. 33). Portanto, associa-se intimamente à busca e compreensão dos movimentos e seus parâmetros. Para esse pedagogo do teatro era imprescindível a apropriação das leis do movimento na realização da criação cênica. Assim, a “Observação da Natureza” é uma orientação sempre presente em seu discurso pedagógico como a principal fonte de criação do ator. Por isso, a busca por um teatro não-psicológico na pedagogia

de Lecoq privilegia o mundo externo em relação à experiência interna (a busca de si mesmo, lembranças e estados d'alma.). “‘Psicológico’, para Lecoq, significa que o aluno trabalhou intelectualmente uma concepção apropriada da ação, ao invés de se concentrar e permitir-se chegar a uma identificação estreita com o objeto da ação, seja ele um parceiro de jogo, uma personagem ou um objeto” (SACHS, 2004, p. 63).

Um ator-animador que busca o desenvolvimento de um trabalho consistente não pode prescindir de estudos de movimento. O Teatro de Animação é uma linguagem do movimento, da ação e do gesto. Dentro do Teatro de Formas Animadas contata-se que, em geral, apenas o boneco de luva e alguns tipos de máscaras suportam o uso de muito texto e, ainda assim, sob a condição de falas acompanhadas de uma partitura de movimentos significativamente adequada: “Os diálogos presentes nos textos de teatro de bonecos fazem impulsionar a ação. Não são diálogos ou monólogos que se encaminham na direção de questionamentos psicológicos ou existenciais” (BELTRAME, *online*, 1997).

A observação e apropriação do movimento defendida na pedagogia de Lecoq vão ao encontro de um princípio básico do Teatro de Formas Animadas que entende o movimento como o fundamento da animação. Nesse contexto, o ator-animador é solicitado à observação dos movimentos da natureza. Não para imitá-los, mas para partir do real, abstrair fundamentos cinéticos e recriar movimentos, modelando-os segundo as demandas do trabalho desenvolvido. O ator-animador trabalha com a criação de partituras de movimento que consiste em observar, experimentar, selecionar e organizar os movimentos mais significativos, mais expressivos à dinâmica da animação.

Os princípios de Lecoq coincidem ainda com aspectos presentes no desenvolvimento do desdobramento objetivado, uma habilidade particularmente exigida no Teatro de Animação. Esta consiste na capacidade do ator-animador em colocar sua carga interpretativa em uma forma/objeto que é externa a ele. Significa, para o ator-animador, organizar-se psicofisicamente em função desse outro que é ele (ator-animador), mas ao mesmo tempo não é. O ator interpreta habitando duas dimensões espaço-temporais distintas, agindo segundo as leis destas duas dimensões: a de seu próprio corpo e o universo circundante da representação; e as leis do objeto (leis inerentes à sua materialidade) e os aspectos teatrais que o orientam (personagem, cena, espetáculo).

A aquisição dessa aptidão possibilita ao ator o desenvolvimento e ampliação de sua consciência corporal e espacial, na medida em que, para animar um objeto é preciso que “visualize” a imagem que origina diante do público. Trata-se de apropriar-se mais e mais dos movimentos realizados em seu corpo e no objeto, e das imagens originadas em conjunto. Ao utilizar uma máscara, por exemplo, é preciso cada vez mais tomar consciência das imagens geradas pelo conjunto corpo-máscara. É comum ao ator-animador iniciante pensar que está fazendo com que a forma animada realize uma ação que efetivamente ela não está realizando. É pouco eficaz para a cena pensar apenas racionalmente, imaginar abstratamente que está gerando uma ação com este ou aquele movimento (o “psicológico” em Lecoq). É preciso concretamente perceber a relação entre o que se pensou fazer e o que se realizou. Portanto,

[...] o desdobramento convoca a percepção do ator-animador a sair de si e perceber o ambiente a partir do ponto de vista do objeto, levando à realização da intera-

ção do ator-animador com o mundo sob a perspectiva do objeto. O ator-animador é protagonista e observador ao mesmo tempo. (CAVALCANTE, 2008, p. 62).

O objeto exige a dilatação da percepção do ator, ele duplica seu olho, seu tato, sua audição, seu olfato, duplica sua imaginação-criação, tendo a personagem interpretada “diante” de si.

A formação *Viewpoints*: pontos de encontro

O treinamento *Viewpoints* também toma como parâmetro de orientação artística-pedagógica uma formação do ator e um procedimento de trabalho pautados na ação ao invés da psicologia. “*Viewpoints* e Composição sugerem novos modos de fazer escolhas sobre o palco e gerar ações baseadas na consciência de tempo e espaço juntos ao invés da psicologia” (BOGART & LANDAU, 2005, p. 17, tradução nossa). Assim, o referido treinamento visa possibilitar ao *performer* (termo mais frequentemente utilizado pelas autoras que inclui o ator em seu conceito) tomar consciência de aspectos (pontos) e princípios do movimento no tempo e no espaço. O treinamento aborda nove *Viewpoints* Físicos divididos, naqueles de Tempo — duração, reposta cinestésica, tempo e repetição — e aqueles referentes ao Espaço — forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia.

Os *Viewpoints* possibilitam e primam por uma abordagem da arte teatral não hierárquica, prática e colaborativa em sua estrutura. A respeito da hierarquia as autoras sublinham os riscos da palavra “querer” como a responsável por uma atmosfera de trabalho que sufoca possibilidades criativas do ator. Segundo elas essa palavra propõe a existência de “um correto e um errado” a partir do ponto de vista do diretor, gerando a freqüente preocupação com “o quê que o diretor quer que eu faça?”. Longe da negação da figura do diretor, a proposta é da adoção de uma perspectiva de parceria pensando no que serve ao espetáculo desenvolvido, deixando o ator mais livre para múltiplas criações a serem selecionadas posteriormente. Nas palavras das autoras, “Atores, livres da busca da aprovação paternal [do diretor], ganham a responsabilidade de co-criadores do acontecimento” (BOGART & LANDAU, 2005, p. 18, tradução nossa).

Assim, não apenas com respeito à hierarquia da direção, o referido treinamento tem como possibilidade pedagógica o aprendizado do trabalho coletivo, sendo uma ferramenta na formação de atores que tenham como meta comum a construção do espetáculo e não seus próprios egos, problema comum no meio teatral e que interfere, muitas vezes, no andamento dos trabalhos e manutenção dos grupos.

Tais aspectos encontram-se na própria estrutura do Teatro de Animação. A hierarquia é posta em questão no momento mesmo em que o ator encontra-se a serviço do objeto a ser animado: quem anima quem? Nessa linguagem, o ator consegue melhor explorar as possibilidades de um objeto quando não assume a postura hierárquica daquele que ordena, deixando-se ser conduzido pelas descobertas do objeto.

A capacidade de realização de trabalhos coletivos, por sua vez, é outro aspecto que emerge numa linguagem em que cada ator se encontra duplicado em cena e cuja síntese é fundamental. Na elaboração de uma cena animada, o ator é solicitado a jogar com o espaço e tempo dos outros atores e dos objetos por eles animados. O silêncio imóvel de um ator e sua personagem é uma das vias de comunicação

do ator-animador que deve ter o foco da cena. Numa linguagem de síntese, onde o “menos vale mais”, a colaboração na constituição de uma partitura clara pode ser pensada como uma das premissas na execução de uma cena de animação. Assim, tal como em procedimentos de treinamento como o de Bogard & Landau, o Teatro de Animação, pode ser uma via de formação que aborda aspectos como o trabalho coletivo, a hierarquia e onde as questões de “ego” podem ser amenizadas.

O treinamento *Viewpoints* aponta ainda a aquisição ou o desenvolvimento de alguns elementos no processo de sua formação: a presença, o foco suave, a consciência do outro no tempo e no espaço, a escuta extraordinária. Esses elementos, separados numa pesquisa ou num processo prático por fins didáticos, se entrelaçam e se complementam. Desse modo, arbitrariamente neste artigo, a escuta extraordinária será tomada como a base sobre a qual os outros princípios de formação se desdobram nesse diálogo entre o treinamento *Viewpoints* e a formação no Teatro de Formas Animadas.

A aquisição da “escuta extraordinária” é vista como um elemento fundamental na formação do *performer* a partir do treinamento *Viewpoints*: “Para trabalhar efetivamente no teatro, um campo de ação que exige a colaboração intensa, a capacidade de escutar é o elemento definidor. E, no entanto, é muito difícil escutar — realmente escutar” (BOGART & LANDAU, 2005, p. 32, tradução nossa).

O entendimento de escuta evidencia uma abertura, uma disponibilidade sensível com todo o copo, “com todo o ser”. É assim que a escuta extraordinária exige do *performer* presença, no sentido de estar no momento presente, relacionado ao interesse em desenvolver as atividades propostas, consolidando um estado de disponibilidade ao treinamento e à criação. Essa presença solicita um *performer* menos propositivo e não preocupado em procurar as informações, mas permitindo que elas cheguem até ele, deixando-se mais receptivo, abrindo seu corpo à percepção de cores, cheiros, sons, toques, sensações térmicas. Essa receptividade passa também pela abertura do campo de visão, pela utilização da visão periférica, valendo-se do foco suave (*soft focus*), percebendo cada vez mais os colegas de trabalho e suas ações no tempo e no espaço.

A percepção do outro no tempo e no espaço é um princípio do trabalho coletivo no grupo, que por sua vez, é considerado pelas organizadoras do treinamento, como base do *Viewpoints*, de tal modo que, somente depois de habilitado a realizar movimento uníssono com os colegas, num indício de cultivo à atenção, à coletividade e à manutenção de seu “estar presente”, é que o treinamento avança em concepções como contraponto, justaposição e contraste.

O foco suave é requisitado no treinamento e compreende um estado físico de receptividade em que o olhar não procura algo ou alguém específico, apoiando-se no uso e exercício da visão periférica, e assim, libera o corpo inteiro à receptividade pelas diferentes vias de sensibilidade. Numa sociedade onde a visão tem papel predominante sobre os outros sentidos, o abrandamento do olhar pode implicar na abertura para os demais sentidos, permitindo que outras sensações ganhem equilíbrio.

Destarte, a escuta extraordinária propõe uma presença receptiva, não-propositiva, com um foco suave que utiliza todos os sentidos do corpo e a visão periférica, percebendo os colegas de trabalho, com capacidade para o desenvolvimento de movimento uníssono com o grupo no tempo e no espaço.

Essas questões são comuns ao treinamento do ator no Teatro de Animação. Nessa linguagem cênica o ator precisa perceber seus movimentos em relação ao objeto animado, ao corpo do outro animador, e de todo o espaço cênico em que intervém. Assim, uma percepção dilatada do outro, no tempo e no espaço, aparece não apenas como o aprendizado do trabalho coletivo, mas como a necessária consciência da composição cênica emitida ao espectador e também à execução da partitura cênica que contempla questões como, por exemplo, a organização dos focos da cena, tarefa mais exigida quando se trata de personagens em objetos.

Nesse trabalho, a noção de coletivo e o apaziguamento das posturas egocêntricas são fundamentais, tal como se pode observar, a título de ilustração, na animação de bonecos de luva atrás de uma empanada³ que, em sendo um espaço muito reduzido, solicita aos atores íntima afinidade de movimentação espacial entre si e entre os bonecos em cena. Desse modo, os atores são solicitados à percepção com o corpo inteiro já que os olhos, sobretudo, do ator iniciante, focam quase que permanentemente a movimentação do boneco acima de sua cabeça.

Na execução de uma cena com boneco de balcão, por exemplo, orienta-se até mesmo que a respiração dos atores estejam no mesmo ritmo para que os movimentos impressos no boneco sejam harmônicos. Nesse tipo de animação, em geral, são três atores movimentando um único boneco, no intuito de originar uma imagem integral, não sendo possível realizá-la sem um elevado grau de escuta do objeto animado e do corpo dos demais atores, podendo a experiência da animação a três constituir-se num exercício que objetiva trabalhar no ator a escuta dilatada.

163 ■



Figura 1: Cena do Espetáculo Só Serei Flor Quando Tu Flores – Cia. Cênica Espiral. Fonte: Arquivo pessoal.

³ Termo utilizado, sobretudo na região nordeste do Brasil para designar a estrutura atrás da qual ficam os atores-animadores na animação oculta com boneco de luva e/ou vara.

A escuta no Teatro de Animação é também extremamente necessária na composição da personagem, sustentando a criação, dado que, na composição de uma personagem, é trabalho do ator disponibilizar sua percepção para apreensão das possibilidades cinéticas, plásticas e metafóricas do objeto em sua relação com o ambiente⁴. Desse modo, o ator-animador investiga as possibilidades de movimento das articulações de um boneco, bem como a adequação dos movimentos de seu corpo à realização dos movimentos impressos no objeto; ou pesquisa como compor o andar de um objeto cotidiano caso este seja um ovo de galinha ou uma xícara; ou ainda, explora o potencial metafórico do derretimento de um gelo que pode indicar o fim da própria vida de uma personagem-gelo.

O ator-animador que não se propõe a escutar o objeto na criação de personagens arrisca interpretar mais em seu próprio corpo do que no objeto, uma vez que pouco ou nada se disponibiliza a realizar essa exteriorização da interpretação, que seguramente atravessa a escuta das possibilidades e disponibilidades dadas pelo material. A escuta tem um caráter de disponibilidade, percepção, apreensão e conscientização de informações. (CAVALCANTE, 2008, p. 45).

■ 164

A presença do ator no Teatro de Animação relaciona-se, como visto, com uma disposição para o exigente trabalho com o objeto. Relaciona-se, assim como no treinamento *Viewpoints*, a estar no momento presente, ao interesse e à atenção. Ademais, no Teatro de Animação o ator precisa ainda ajustar sua presença conforme a relação estabelecida com o objeto animado, de tal modo que, o ator que trabalha na animação de um objeto estando à vista pode optar por trabalhar uma presença o mais ausente possível (o paradoxo do ator como ausência) ou atuar à vista como co-presença (por complemento ou alternância), dentre outras possibilidades. Caberá ao ator, segundo suas opções técnicas e estéticas, afinar sua presença ao modo de animação escolhida.

Ainda outro princípio de trabalho na linguagem da animação parece coincidir com as bases da formação *Viewpoints*, qual seja, o relaxamento. Ao solicitar durante o treinamento um ator não propositivo, receptivo, com o “olhar relaxado”, de foco suave e possibilitando a abertura aos outros sentidos, coincide com o estado do ator-animador em que deve eliminar tensões desnecessárias, sem significar, contudo, o abandono do corpo. Esse estado, muito presente no treinamento com máscara neutra, trata-se de uma atenção relaxada, com o corpo disponível para o jogo-composição da cena, desprovida de tensões excedentes que não apenas implicam num gasto desnecessário de energia como também provocam a concorrência do foco da atenção do público em relação ao objeto animado, podendo ainda gerar movimentos indesejados na animação da personagem.

Por fim...

Pontuando idéias

As duas pedagogias teatrais citadas neste artigo, a pedagogia de Lecoq e o

⁴ O ambiente comporta os demais atores, cenário, luz, objetos e tudo o que possa gerar significação numa organização compositiva.

treinamento de Bogart & Landau, procuram desenvolver no ator questões como a consciência corporal, espacial, temporal e dos componentes da cena; propõem o desenvolvimento de um ator-criador, de um ator disponível, presente e com apurada capacidade de observação (das leis do movimento e sua dinâmica interna na vida, nas demais artes, etc) e de escuta (a escuta extraordinária que percebe com todo o corpo).

A formação do ator no Teatro de Animação pressupõe o desenvolvimento de habilidades e princípios que, coincidem e ao mesmo tempo se particularizam no Teatro de Animação em relação às outras linguagens teatrais. Dito de outro modo, ao trabalhar no Teatro de Formas Animadas o ator não pode prescindir dos fundamentos da linguagem teatral em geral, mas precisa apropriar-se também das especificidades dessa arte. Essas especificidades muitas vezes consistem na intensificação de um princípio ou habilidade necessária no teatro como um todo, de tal modo que a formação nessa linguagem acaba por preparar uma base sobre a qual o ator pode erigir pesquisas e conhecimentos específicos de outra linguagem teatral.

Assim, na utilização de máscaras na pedagogia de Lecoq, nas constantes orientações de estudos de movimentos, encontramos pontos coincidentes no conceito de movimento como questão central para o desenvolvimento teatral, bem como na necessidade dos estudos de movimentos e composição de partituras. As noções orientadas por Lecoq fazem interseção também com a habilidade exigida para animação de formas, que chamamos de desdobramento objetivado e que, fundamentalmente, implica em consciência corporal e espaço-temporal, na qual o ator possa cada vez mais perceber os signos emitidos por sua composição cênica.

Essa conscientização também é solicitada no treinamento de Bogart & Landau, que propõe ao ator o desenvolvimento de sua capacidade de conscientização do entorno, relacionando-se com este num estado de disponibilidade e abertura. Esse treinamento prima também pelo trabalho coletivo e pela escuta extraordinária que se interliga aos demais aspectos como um estado de receptividade e percepção ampliado. Esse estado de escuta constitui um princípio de trabalho para o Teatro de Animação, bem como o trabalho coletivo e diminuição dos egos que logo se vêem questionados pelas imposições da matéria inerte. Pois, retomando Claire Hegen,

O objeto des-loca o ator, ele o de-porta da sua centralidade, o des-trona, o obriga a ficar ao lado de si mesmo. Aí, nessa fragilização, é que tudo ocorre e que «isso» atua. É na escuta atenta do objeto pelo ator, pela sua maneira de dar «atenção simples para o simples» através do toque, pelo olhar ou pelo não-olhar, pela relação de duas gravidades, que o espectador orientará os seus olhos para o objeto, prioritariamente ou não. (2009, p. 55-56).

Ante ao exposto, apontamos, pois, o aprendizado para o Teatro de Animação como uma possibilidade pedagógica na formação do ator-criador, contribuindo para o desenvolvimento de fundamentos da interpretação, podendo ser pensado como uma “Pedagogia da Animação” ou talvez uma “Pedagogia da Matéria”.

Referências

ASTLES, Cariad. "Corpos" Alternativos de Bonecos. **Revista Móin-Móin**: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, n. 5. 2008.

BAIXAS, Joan. Notas de un practicante del teatro de animación. **Revista Móin-Móin**: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, n. 5. 2008.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**: a practical guide of viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

CAVALCANTE, Caroline M. H. **A interpretação com o objeto**: reflexões sobre o trabalho do ator-animador. 134 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: La marionnette au XX siècle. Tradução: Eliane Lisboa. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

_____. **Consideraciones sobre el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de a Casa, 1990.

LECOQ, Jacques. **Les corps poétique**. Tradução inédita: Sassá Moretti. Paris: Actes sud-papiers, 1997.

SACHS, Cláudia M. **A metodologia de Jacques Lecoq**: estudo conceitual. 161 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Em meio eletrônico

BELTRAME, Valmor. **Reflexões sobre a dramaturgia no teatro de animação para crianças**. Blumenau; [S.n] Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/artigos_reflexoes/fenatib1_valmorbeltrame.htm> Acesso em: 12 abr. 2009.

HEGGEN, Claire. **L'infinie patience de l'objet**. Paris: [S.n] Disponível em: <<http://www.theatredumouvement.fr/>> Acesso em: 2 fev. 2008.

_____. Sujeito-objeto: entrevista e negociações. Tradução: Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro. **Revista Móin-Móin**, Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, n. 6. 2009.

Imagem

ESPIRAL, Cia. Cênica. **Espetáculo Só Serei Flor Quando Tu Flores**. Direção: Alex de Souza. Florianópolis, 2008.



29.6
MUSICA FOR

29.7
MUSICA FOR

29.8
MUSICA FOR

29.9
MUSICA FOR

29.10
MUSICA FOR

29.11
MUSICA FOR

29.12
MUSICA FOR

29.13
MUSICA FOR

30
MUSICA FOR

30.1
MUSICA FOR