

O inverso das coisas

Ana Maria Amaral

Universidade de São Paulo







Página 12: “O Velho Lobo do Mar” espetáculo da Cia. Willian Sieverdt de Rio do Sul (SC)

Página 13: “O Princípio do Expanto” espetáculo da Cia. Morpheus de São Paulo (SP)

Página 14: (ao lado) “Miroku Denshu” espetáculo da Cia. Dondoro Theater (Japão)

Página 14: (abaixo) “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)



Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas?

O termo teatro de bonecos não mais expressa a evolução que esse gênero sofreu nas últimas décadas, pois o boneco deixou de ser o personagem principal da cena. O que vemos hoje são manifestações híbridas, nas quais vários outros elementos com ele contracenam, ou mesmo sem ele se apresentam, tendo em comum apenas a ênfase colocada no inanimado-animado.

De acordo com os elementos usados, surgiram subgêneros identificados com diferentes nomes: teatro de formas, de objetos, teatro visual, de sombras, etc. Essa mistura de linguagens, técnicas e experimentações pedem um termo amplo e genérico que a todos englobe. O mais apropriado parece ser teatro de animação.

Bonecos ou figuras representam um determinado homem ou a humanidade em geral; assim, também, o reino animal ou vegetal. Na representação do humano, do vegetal ou do animal, existe a tendência de se colocar em cena figuras que apresentem semelhanças com o original.

Há, quase sempre, a preocupação de se obter um realismo, de buscar semelhanças entre as imagens cênicas e o que se pretende com elas representar.

Formas podem representar também seres do mundo natural e vegetal, mas aludem principalmente ao mundo das idéias, e estão mais ligadas à imagens abstratas e ao teatro visual.

Os objetos são eles mesmos, são o que parecem ser, tanto em sua funcionalidade como nas metáforas que sugerem. Criados ou encontrados, as formas ou objetos são metáforas ou símbolos.

As máscaras representam tipos, arquétipos, conceitos.

O teatro de sombras, por influência da tecnologia, passou por grandes transformações, apresentando imagens sutis, aparentemente não-corpóreas, mas resultantes de fenômenos físicos.

Máscaras, sombras, bonecos, figuras ou formas são simulacros, não são as coisas, apenas transmitem a essência, a idéia delas. Não precisam, nem devem, ser reproduções exatas da realidade.

Através da idéia das coisas, da sua essência, chegamos a compreendê-las melhor. No jogo cênico, o importante é que manifestem ilusão de vida, através da manipulação e da energia do ator.

Essência e magia

O Teatro de Animação trabalha com a matéria concreta que, pela energia recebida do ator, torna-se animada, faz-se personagem.

Matéria animada, como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que, no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados.

Alma é o não-material, o que “não tem peso” e se manifesta através de elementos físicos, e a sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente, provoca novos fenômenos. A matéria em si possui energia e, quando essa energia se aglomera ou se distende, detona um movimento que, por sua vez, cria outras realidades, diferentes das que existiam antes. A energia que se desprende da matéria cria uma força que a transcende. A tudo isto chamamos: Vida.

Quando a energia cessa, “aparentemente”, acontece a imobilidade. E, o corpo assim “imóvel” suscita outra realidade. Ao cessar total da energia, chamamos: Morte.

Os seres vivos, mesmo quando “aparentemente imóveis”, continuam vivos porque os seus elementos físicos não estão realmente imóveis, o fluxo de energia é contínuo, internamente não cessa.

Já, os elementos usados no teatro de animação, bonecos, objetos, máscaras, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados. Está implícito aí o mistério: Vida e Morte. Por isso, se diz que no teatro de animação existe magia, pois magia surge quando acontece a ligação entre duas realidades opostas.

A magia do teatro de animação se deve ao fato de ele suscitar outros significados que não os do quotidiano, não o usual. Não usual, por exemplo, é vermos uma cadeira, uma chaleira, peça de sucata ou pano no palco, começarem a agir, parecendo pensar e tornando-se assim personagens.

O contraste entre animado/inanimado, matéria/espírito, quando bem entrosados, constitui o fascínio dessa arte.

Diferentes conceitos

Os conceitos sobre o teatro de animação variam. Na África, faz-se distinção entre boneco de teatro e imagem votiva. As imagens representam espíritos, idéias ou deuses. Já, os bonecos de teatro ou marionetes são possuídos por espíritos, a partir do momento em que recebem movimentos ou a partir de sua animação dramática. Dagan diz que as imagens estáticas inspiram a reflexão interior, o monólogo; e o povo vai a elas. Já, os bonecos ou marionetes provocam o diálogo, são dinâmicos; são eles que chamam o povo¹.

Sob esse aspecto, os conceitos sobre teatro de animação, na África, estão mais próximos do Oriente, no qual os bonecos representam os antepassados, os deuses. No Ocidente, representam, principalmente, o homem e os seus dramas terrenos. Assim, entre Ocidente e Oriente, ou entre uns e outros grupos de um mesmo continente, os conceitos oscilam entre o sagrado e o profano ou entre o cômico e o poético.

O sacro-poético e o cômico-grotesco

Bonecos e imagens aproximam-se do sagrado ou do poético, na medida em que o sagrado necessita de concretude, de elementos materiais para se manifestar.

Essa relação é clara, principalmente, nas representações abstratas de imagens ou de máscaras não-figurativas que, justamente por seu não-realismo, remetem-nos a uma realidade diferente desta nossa, indicando a possibilidade de outras for-

¹ E. A. DAGAN, *Emotions in motion; theatrical puppets and masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990

mas de existência. A nossa consciência tem necessidade da matéria para intuir o que está além. O objeto é o elo que liga o visível ao invisível, pois o espírito precisa sempre de um corpo para se expressar.²

Diz Baty que, assim como as imagens exercem força sobre os homens, elas agem sobre as energias que representam, atuando sobre os deuses.

“Quando forças sobrenaturais recebem nomes, as imagens passam imediatamente a serem figuradas. Essas figuras depois vão presidir as cerimônias. Assim, como as imagens exercem poder sobre os homens, elas também exercem poder sobre as mesmas forças que representam”.³

Seja essa representação uma imagem ou palavras. Imagens ou palavras são reflexos de realidades superiores. O profano e o cômico buscam o aqui e o agora. Observa-se que, ao tentar reproduzir exatamente a realidade, mais dela nos afastamos ou o que se obtém é uma representação grotesca. Desperta o riso. É a sátira.

Cópia ou metamorfose? Sagrado-poético ou profano-grotesco, uma dualidade constante nas manifestações dessa arte.

Coordenação e adequação

No processo da manipulação ou animação de uma máscara, percebe-se que, estando ela ligada ao corpo do ator que a veste, lhe possibilita movimentos mais harmoniosos,

² Ernest-Theodor KIRBY. The mask, abstract theatre, primitive and modern. In: *Theatre Drama Review*: New York, Sept., 1972.

³ Gaston BATY, *Histoire des Marionettes*. Paris: P.U.F., 1959, p. 14.

obtidos pela coordenação entre os movimentos do seu corpo e o movimento da máscara. É um trabalho de coordenação.

Para o boneco, destacado do corpo do ator, precisa de maior cuidado, mais precisão em sua animação, pois os movimentos que se lhe imprimem devem estar adequados a ele. Num primeiro instante, a tendência é a do exagero e com isso surgem movimentos bruscos e distorcidos. Aos poucos se percebe que é necessário coordenar as partes do corpo do manipulador (mãos, braços, dedos e etc.) às proporções do boneco e entrosar-se melhor com sua pequena figura. É um trabalho de adequação.

Em ambos os casos, o que temos é uma parte inanimada, representada pelo boneco ou pela máscara, e uma parte animada e com vida racional, representada pelo ator-manipulador. Duas forças em oposição.

Nesse jogo, percebe-se que, quando predomina o poético, os movimentos são harmoniosos e ressalta-se a poesia.

Quando predomina a caricatura, os movimentos são quase bruscos, faz-se a réplica do quotidiano, ressalta-se o grotesco.

O ator, o boneco, o personagem e o seu manipulador

Émile Copfermann lembra que “o ator é” - isto é, ele existe, tem energia própria, vida racional - mas ele não é o personagem. Apenas representa-o, pois, enquanto tenta ser o personagem, o ator não perde a consciência de si e com isso muitas vezes se trai ou trai o personagem.

O boneco, ao contrário, “não é” - isto é, não tem existência real, não tem vida, mas em compensação é de fato o

personagem, o tempo todo⁴. Pode acontecer que o boneco, ao representar personagens humanos (indivíduos), não seja tão bom quanto o ator, mas ele o excede ao representar tipos, espíritos ou corporificações de idéias (arquétipos).

Numa cena de teatro de ator, este se mostra e, assim, sua imagem é vista e se confunde com a do personagem. No caso do teatro de animação, o ator-manipulador interpreta e se expressa com outra imagem que não a sua. Transfere energia. Sua imagem não está na cena⁵. O boneco neutraliza a presença do ator, como se o eliminasse.

O ator nem sempre é o foco central. No início, nos primórdios do teatro, o foco de atenção não era o ator. A origem do teatro está ligada a manifestações rituais em que o foco era as figuras totêmicas, máscaras e objetos vários, estes quase sempre sagrados. Somente aos poucos a figura humana foi tomando parte da cena. E, temos o teatro clássico no qual o texto predomina. Mas, o período realista ou ilusionista não perdurou por muito tempo. O que vivenciamos hoje é o resultado de um longo processo, iniciado no final do século XIX e início do século XX pelos simbolistas e outros movimentos artísticos.

No teatro, as inovações colocadas por Alfred Jarry e E. G. Craig foram se configurando. O Oriente exerceu, então, grande influência na arte européia e tornou-se importante os contatos com a arte abstrata africana, que trouxe de volta as máscaras e a força dos símbolos.

⁴ Émile COPFERMANN, *Singulière ethnie*, in *Théâtre Public*, set. 1980.

⁵ A imagem do ator não está na cena quando ele se oculta atrás de um anteparo ou se cobre de negro. Sua imagem pode estar também visível, só que essa presença não é assumida dramaticamente, é visível, mas não representa um personagem.

Os futuristas inventaram o teatro sintético, os surrealistas elevaram o objeto funcional e cotidiano à categoria de objeto de arte, os construtivistas construíram com eles símbolos cênicos e Kantor criou máquinas cênicas e manequins, colocando-os em cena e no mesmo nível que os seus atores. Cumpre ainda ressaltar as inspirações e influências que muitos dramaturgos e diretores receberam. Só para citar alguns: Brecht, inspirando-se no teatro chinês; Artaud e os transe do teatro de Bali. O teatro se modifica ou volta às suas origens?

O teatro do século XX

As influências do teatro oriental no teatro ocidental europeu provocaram transformações na arte do ator. O teatro deixou de ser um apêndice da literatura e o texto deixou de ser o elemento principal no espetáculo. Por conseqüência, a voz e a expressão verbal, outrora, fundamentais, foram sobrepujadas pela descoberta do corpo. A expressão corporal assume assim a importância antes dada à expressão verbal. O trabalho do ator se transforma radicalmente.

Surge uma dramaturgia que nada tem a ver com a dramaturgia clássica, racional, com começo, meio e fim. As narrativas se assemelham ao desenrolar dos nossos sonhos, estão na dimensão do nosso inconsciente, onde se exclui o racional lógico. Espaço e tempo têm outra relação. Para essa dramaturgia, nada mais apropriado do que o uso de máscaras e efígies.

No início dos anos noventa, a máscara foi usada para estimular a expressão corporal, como um processo para um novo tipo de interpretação, mas depois passou a ser, ela mesma, protagonista. Os objetos deixam de ser simples objetos

de cena e se tornam personagens. O conceito de personagem se modifica, aproxima-se mais do tipo do que do indivíduo. E, o ator passa a ser um elemento a mais nesse universo.

Surgem questões fundamentais para o ator: qual sua função ou posição ao contracenar com objetos, bonecos ou manequins? Como atuar em máscara? Passou a ser fundamental não só refletir sobre a relação que se estabelece entre o ator e os elementos materiais com os quais deve agora contracenar, como também refletir sobre o significado desses simulacros.⁶ Figuras, bonecos ou formas não se assemelham às coisas em si, nem devem ser réplicas delas, mas sim remeter à idéia, à essência. Para isso, público e atores devem sensibilizar-se.

O inanimado em cena: o avesso das coisas?

Para se chegar à essência das coisas, o teatro de animação é um exercício, é um caminho.

O teatro de animação mostra o avesso, o inverso, das coisas. Com elementos materiais, o imaginário é mais bem representado. Através de rostos rígidos (de madeira, pano ou papel) em movimento, a versatilidade da vida melhor se mostra.

Mas, não se deve fazer de objetos, formas ou bonecos, simples réplicas do homem, mas, sim, expressar com eles, a não-realidade, o não-ser-sendo. Não-realidade ou não-ser-sendo é ir além da realidade. Não é a nossa existência um fenômeno resultante da não-vida, no sentido de que vida e espírito, para se expressarem, dependem de elementos físicos?

⁶ Sobre o assunto, ler: Didier PLASSARD. 1992. Odette ASLAN. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A vida é vivida através da matéria. Contra-senso que nos fascina. Fascina-nos a sedução, a beleza, incongruências e mistérios que exalam de sua energia. Fascina-nos captar e nos deixar captar pela força vital do espírito, quando esse se manifesta através do concreto, sejam palavras, formas, texturas, cores, sons, figuras ou movimento.

Referências

- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BATY, Gaston. *Histoire des Marionettes*. Paris: P.U.F., 1959.
- COPFERMANN, Émile. Singulière Ethnie. In: *Théâtre Public*, set.. Paris: 1980.
- DAGAN, E. A. *Emotions in motion; theatrical puppets and masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990.
- KIRBY, Ernest-Theodor. The mask, abstract theatre, primitive and modern. In: *Theatre Drama Review*: New York, Sept., 1972.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur in Effigie*. Paris: L'Age d' Homme, 1992.