



Páginas 178 e 179: Oficina de teatro ministrada por José Parente.
Foto de Sérgio dos Santos.

Corpo, objetos e formação do ator-animador

José Parente
Diretor Teatral – São Paulo



Resumo: Este artigo propõe uma forma básica de treinamento corporal para ator-animador, tendo como base os princípios gerais da técnica do movimento consciente (ou técnica Klauss Vianna) aplicados à linguagem do teatro de animação.

Palavras-chave: Preparação corporal; técnica Klauss Vianna; objetos.

Abstract: This article proposes a basic form of corporal training for the actor-entertainer, having as its base the general principles of conscientious movement technique (or Klauss Vianna technique) applied to the language of puppet theatre.

Keywords: Physical preparation; Klauss Vianna technique; objects.

Neste artigo apresento uma proposta de preparação corporal para o ator-animador. O assunto foi tema de minha dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP em 2007. O texto que segue é um resumo dos principais pontos abordados naquele trabalho.

A idéia central é que, por meio do autoconhecimento corporal, tal como proposto na Técnica do Movimento Consciente (ou Técnica Klauss Vianna⁵⁸), o ator-animador poderá interagir

⁵⁸ KLAUSS VIANNA (MG 1928 – SP 1992) – Bailarino, coreógrafo e preparador corporal. Criador de uma metodologia própria de trabalho corporal, conhecida como Técnica do Movimento Consciente ou Técnica Klauss Vianna. Exerceu e segue exercendo enorme influência tanto na dança como no teatro brasileiro contemporâneos.

melhor com máscaras, bonecos ou quaisquer outros objetos.

Associados aos exercícios de sensibilização corporal, proponho dinâmicas envolvendo objetos, cuja finalidade é levar o ator a vivenciar níveis mais sutis de interações com a matéria, aprendendo a manipular sua energia, atuando através do objeto ao mesmo tempo em que permite ao objeto atuar através dele.

Vejam, então, esses dois aspectos (a consciência corporal e a relação corpo-objeto) separadamente.

A Técnica do Movimento Consciente

Um dos pontos essenciais do trabalho desenvolvido por Klauss consiste na conscientização, por parte do intérprete, de suas próprias estruturas corporais, seus movimentos e sua relação com o ambiente externo. Gradualmente o aluno é levado a perceber suas limitações físicas, seu repertório reduzido de movimentos e seus gestos estereotipados, inconscientemente adquiridos ao longo dos anos. Tal percepção é o primeiro passo para a superação dos limites, propiciando a redescoberta do corpo e de suas possibilidades adormecidas.

Os exercícios incluem o trabalho com as articulações, os direcionamentos ósseos, estudo de princípios como peso, apoio, equilíbrio e impulso. Paralelamente, o aluno é estimulado a explorar o corpo em movimento e a descobrir novas possibilidades de deslocamentos e interações com o espaço, a desenvolver concentração, prontidão, limpeza gestual, clareza e objetividade das ações.

Vale destacar que, ao contrário de outras abordagens corporais, o aprendizado da técnica não exige nenhum pré-requisito ou habilidade específica. Também não há modelos a serem reproduzidos, respeitando-se a individualidade, o caráter singular de cada organismo, estimulando-se as descobertas pessoais.

Trata-se, em resumo, de um processo de autoconhecimento, no qual está implícita a superação das dicotomias corpo-mente, pensamento-ação, impulso interior-gesto exterior.

A exemplo de outros criadores, Klauss era avesso à sistematização de seus princípios. Não queria, de forma alguma, que seu

trabalho resultasse em uma técnica rígida, imutável. Porém, compreendia a necessidade da fixação de conceitos e da reflexão teórica para a continuidade e a evolução da técnica, não seu engessamento. Deixou essa tarefa a cargo de seus discípulos e assim vem sendo feito. Neide Neves destaca que não existe um “modelo Klauss Vianna” e sim “corpos pensantes em permanente descoberta”, a partir do caminho aberto por Klauss (NEVES, 2003: 4).

Dessa forma, princípios da técnica têm sido assimilados e relidos por inúmeros artistas de teatro e da dança. Klauss afirmava que cada uma dessas pessoas transformaria o trabalho de acordo com sua experiência, colocando sua individualidade em prática. É nesse mesmo sentido que me posiciono em relação à técnica, pois procuro demonstrar a validade desses princípios também em relação ao ator-animador.

Tomemos um dos princípios básicos da técnica Klauss Vianna, o autoconhecimento.

O conhecimento das próprias estruturas corporais pode auxiliar o ator-animador em vários aspectos. Um deles, talvez o mais evidente, diz respeito aos cuidados necessários a fim de se evitar lesões causadas por má postura, esforços repetitivos, excesso de tensão e força associadas à manipulação. Por isso é importante distinguir as articulações, apoios, alavancas, aprender a distribuir as forças, não travar, não sobrecarregar uma determinada região do corpo. Quanto mais consciente o ator-animador estiver de seu próprio corpo e seus limites, menos riscos correrá de se machucar. Não só isso. Tomemos como exemplo um espetáculo convencional de fantoches, no qual o ator permanece o tempo todo escondido atrás da empanada, com os braços erguidos. Se ele souber posicionar corretamente o corpo, desde a base dos pés, passando pelos joelhos, quadris, coluna, pescoço e finalmente ombros e braços, não só estará evitando possíveis lesões como sua manipulação ganhará mais precisão e sutileza, já que seus braços e mãos estarão mais liberados, livres de tensão em excesso.

Por outro lado, o autoconhecimento corporal ajuda também o ator-animador a decodificar a estrutura de um boneco a ser manipulado, conforme observou Ana Maria Amaral:

Todo movimento acontece a partir de um eixo. Todo corpo tem um ponto central que impulsiona os seus movimentos, assim como tem partes, ou membros. Também no objeto existe sempre um eixo, que é o seu ponto de equilíbrio, de onde emana sua expressão principal, assim como existem partes que o conectam com o exterior. Por isso, ao se manipular um objeto, é preciso perceber e distinguir a sua parte central das suas partes laterais ou externas. Assim também o ator, antes de animar um objeto, deve primeiro perceber em si mesmo a sua parte central, racional e emotiva, e distingui-la de seus membros: pernas, braços, mãos, dedos, criando um paralelo entre seu próprio eixo e o eixo do objeto, ou entre os seus membros e as partes do objeto a ser animado (AMARAL, 1997: 85-86).

A partir daí o ator poderá encontrar mais facilmente os melhores ajustamentos corporais a fim de atuar através do objeto, ao mesmo tempo em que permite ao objeto atuar através dele.

O autoconhecimento e o autodomínio corporal podem, ainda, auxiliar o ator a decompor movimentos, atuar apenas com determinadas partes do corpo ou executar movimentos diferentes e simultâneos, procedimentos muito comuns no teatro de animação.

O estado de atenção permanente proposto na técnica Klauss Vianna como um fator de sensibilização aos estímulos, tanto internos quanto externos, auxiliando na percepção de cada reação do organismo, parece-me igualmente importante.

Vale destacar a importância atribuída por Klauss à relação do corpo com o ambiente. Aliás, uma das estratégias da técnica consiste precisamente na busca de novos estímulos provenientes do meio externo, capazes de gerar novas percepções internas. Ou seja, trata-se de perceber que existe uma ligação entre o corpo, as sensações e os sentimentos e o ambiente à volta desse corpo.

Aos alunos, Klauss recomendava que buscassem conscientemente alterar os esquematismos do dia-a-dia, com a finalidade de atingir essa percepção. Por exemplo, mudar de lugar de dormir dentro de casa, percorrer um caminho diferente em direção ao trabalho, observar as pessoas, procurando sempre perceber as respostas corporais a cada situação. Para tanto, é essencial manter concentrada a atenção.

Vejamos o conceito de “corpo inteligente”, segundo a definição de Klauss Vianna: “[Corpo inteligente] é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo em que não se prende a nenhuma receita ou fórmula pré-estabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações” (VIANNA, 2005: 126). É o oposto do corpo mecanizado pelo cotidiano, abandonado aos seus próprios automatismos.

O “corpo inteligente” no teatro de animação, segundo penso, seria um corpo capaz de transitar livremente pelas mais diferentes técnicas de animação, interagindo com máscaras, bonecos ou objetos, buscando sempre uma relação viva, orgânica, a partir da percepção das emoções e sensações decorrentes dessas interações.

O organismo e o objeto

Pesquisas recentes na área das neurociências fornecem alguns dados interessantes, que parecem confirmar as intuições de muitos artistas, e especialmente daqueles que valorizam em seus trabalhos o diálogo com a matéria, como acontece no teatro de animação.

O neurocientista António Damásio, por exemplo, ao discorrer sobre a relação de um indivíduo com o ambiente externo, explica que toda percepção de um objeto qualquer, real ou imaginário, gera alguma modificação corporal (DAMÁSIO, 2000: 218). Além disso, não existe percepção pura de um objeto em um único canal sensorial isolado dos demais. Os sinais provenientes de um objeto sempre afetam o organismo como um todo.

Quando pegamos um objeto, várias mudanças corporais

ocorrem ao mesmo tempo. Os sistemas sômato-sensitivos sinalizam ao cérebro tanto os sinais provenientes dos sensores táteis quanto às reações humorais e viscerais correspondentes. Entretanto, o estado de sentir não implica, necessariamente, que o organismo que sente tenha plena consciência da emoção e do sentimento que estão acontecendo. No caso dos objetos do cotidiano, quase nunca temos essa consciência. Isto se deve, em grande parte, ao fato de nossa relação com tais objetos ser, na maioria das vezes, dominada pelo automatismo.

Para Damásio, o fato de habilidades sensitivo-motoras poderem ser mobilizadas com pouca ou nenhuma busca consciente é uma grande vantagem na execução de diversas tarefas, secundárias ou não, de nossa vida cotidiana. “Essa não dependência de uma busca consciente automatiza parte substancial de nosso comportamento e disponibiliza atenção e tempo – dois bens escassos em nossas vidas – para o planejamento e a execução de outras tarefas e para a criação de soluções para novos problemas” (DAMÁSIO, 2000: 378-379).

De fato, é essencial no nosso dia-a-dia manipular objetos (copos, talheres, teclados, canetas, veículos, etc.) sem precisar se concentrar muito na seqüência de movimentos necessária para cada um deles. Além disso, se, de uma hora para outra, passássemos a ter plena consciência de todas as alterações motoras e emocionais ocorridas em nosso corpo a cada vez que tocamos um objeto, provavelmente enlouqueceríamos.

Já no contexto artístico do teatro de animação, acredito que a chave para uma manipulação de alto nível, corporalmente falando, esteja justamente no resgate dessas sensações, na consciência desses estados orgânicos modificados pela interação com os objetos. Conseqüentemente, um treinamento corporal para o ator-animador deverá percorrer exatamente o caminho inverso ao das técnicas cotidianas de manipulação de objetos. Ou seja, desfazer condicionamentos, desautomatizar reações, trazer à tona emoções e sentimentos sutis resultantes do contato com a matéria. Isso tudo só pode ser feito se o corpo estiver “acordado”, vivo, presen-

te, pronto a reagir, e se a atenção estiver altamente concentrada.

Experimentando na prática

Exercícios baseados nos princípios da Técnica do Movimento Consciente, quando aplicados em grupos de atores, por si só, quase sempre conduzem a resultados surpreendentes. Por exemplo, depois de uma bateria de exercícios, costumo propor a eles que façam uma pequena improvisação corporal individual. Nessas pequenas performances improvisadas, sem qualquer preparação anterior, quase sempre se observa um grau elevado de concentração, gestos limpos, definidos, não aleatórios e principalmente, certa presença cênica muito interessante, porque, mesmo estando o ator completamente imóvel, ou executando pequenos movimentos, consegue prender nossa atenção.

Quando o ator atinge esse estado, dá a impressão, para quem vê de fora, de “meio caminho andado”, quer dizer, seja o que for que o ator fizer sobre essa base (pegar um objeto, caminhar de um ponto a outro, dançar, dizer um texto) já sairá com outra qualidade. Nesses momentos percebe-se muito claramente a natureza aberta da consciência corporal: não é uma técnica específica de dança ou teatro, não está ligada a esta ou aquela estética, mas pode ser acionada de várias formas, dependendo de quem a aciona e em que contexto.

No meu caso, esse trabalho de conscientização e sensibilização é também preparatório para uma série de exercícios envolvendo interações com objetos. O objetivo é levar o ator a perceber que contatos com diferentes objetos provocam diferentes reações e mudanças de estados corporais. O que interessa nos objetos utilizados (tecidos, papéis, cordas, bolas, artefatos de plástico, etc.) é a sua pura materialidade: cor, peso, temperatura, sensação ao tato.

Nestes exercícios o ator não impõe movimentos aos objetos aleatoriamente; mas procura estabelecer uma relação de troca, ou “diálogo” entre sua organicidade interna e o objeto externo. O objeto fornece o estímulo inicial, o qual entra em negociação com a energia viva do corpo do ator. Esta retorna, transformada, ao

objeto; e assim sucessivamente, numa interação contínua, num contínuo ir-e-vir de impulsos.

Exemplos de exercícios

(Obs.: em todos esses exercícios é essencial começar sempre pela sensibilização e conscientização do corpo, para, só então, acrescentar os objetos.)

- Deitados de costas, braços e pernas estendidos, olhos fechados. Manter a atenção concentrada. Um companheiro coloca objetos de diferentes formatos e texturas (tecidos, espumas, plásticos, vasilhames, bolas, etc.) levemente em contato com partes do corpo do ator que está deitado (rosto, tronco, braços e pernas). Este deve apenas concentrar-se nas sensações provocadas pelos objetos, observando e registrando mentalmente as reações orgânicas correspondentes. As sensações podem ser agradáveis ou não, podem também gerar associações, evocar lembranças ou emoções. Evolução: o próprio ator explora o objeto, de olhos fechados e sem usar as mãos. Na seqüência, improvisa uma “dança” com o objeto. Durante essa “dança”, variar o grau de presença corporal em relação ao objeto, ou seja, dançar junto como o objeto; fazer o objeto dançar, deixando o corpo em segundo plano; deixar o objeto “comandar” os movimentos, etc.

- Criar uma correspondência entre o corpo e o objeto. O ator executa uma seqüência de movimentos, procurando mover o maior número possível de articulações e utilizando os planos alto, médio e baixo. Feito isso, “transfere” os movimentos a um objeto, ou seja, manipula o objeto como se este fizesse movimentos similares aos do corpo.

- “Incorporar” em um objeto. A referência deste exercício é o conceito de “individualidade corporificada”, como explicado pelo neurocientista V.S. Ramaschandra (2004: 313). Segundo ele, o cérebro dispõe da capacidade de estender a imagem corporal, acoplando objetos externos. A individualidade corporificada é mobilizada por nós quando, por exemplo, jogamos xadrez e assumimos ser a rainha enquanto planejamos o próximo movimento

“dela”. É como se nosso “eu” estivesse habitando a rainha por alguns momentos.

Assim, o exercício consiste em o ator manipular um objeto, como se houvesse incorporado sua individualidade a ele; como se seu “eu” fosse agora parte integrante do objeto e responsável por seus movimentos.

A principal finalidade deste treinamento é trabalhar corporalmente os fundamentos da relação animado/inanimado, levar o ator-animador a entender a natureza dos movimentos resultantes desta relação, experimentando a transferência de energias e a fusão ou simbiose entre o corpo e os objetos. Penso que são exercícios para serem feitos como parte de uma formação mais ampla, ou, no caso de uma montagem, em algum momento durante o período de ensaios, para que as impressões, sensações e descobertas permaneçam latentes, e de alguma forma alimentem a encenação de um espetáculo de teatro de animação, seja ele de que natureza for.

No mais, tenho observado que, freqüentemente, desses exercícios surgem cenas lindas, surpreendentes, de forte impacto sensorial. Imagens fortes, que nos causam impressões duradouras, talvez porque falem mais diretamente à nossa sensibilidade e menos ao intelecto. Assim, esses exercícios podem muito bem funcionar não só como treinamento, mas também como usina geradora de pequenas cenas com potencial para se transformarem em espetáculos.

Mas este assunto fica para uma próxima oportunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. Teatro de animação. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

DAMÁSIO, António. O mistério da consciência. São Pau-

lo: Companhia das Letras, 2000.

NEVES, Neide. O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – técnica Klauss Vianna. Dissertação de mestrado. PUC/SP, 2003.

PARENTE, José Oliveira. Preparação corporal do ator para o teatro de animação – uma experiência. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2007.

RAMASCHANDRAN, V.S. Fantasmas no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIANNA, Klauss & CARVALHO, Marco Antonio. A dança. São Paulo: Summus, 2005.