

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 206 - 221, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

No *Caminho do Aprendizado (Dō)* para um *Corpo-Marionete* sem Fronteiras

Scarlett Siqueira do Valle

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (São Paulo, Brasil)



Figuras 1 e 2 – Atores Patrick Villela e Bia Bento ensaiando a movimentação do *corpo-marionete* e seu *koken*. Foto: Scarlett do Valle.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022206>**No Caminho do Aprendizado (Dō) para um Corpo-Marionete sem Fronteiras**¹Scarlett Siqueira do Valle²

Resumo: Este artigo tem como objetivo discorrer sobre as investigações artísticas e as descobertas do *corpo-marionete*, atravessando o texto por anotações e indagações extraídas do diário de trabalho da autora a partir das atividades de seu Grupo de Estudos. Em 2019, o grupo vinculado ao mestrado da Escola de Artes Superior Célia Helena (ESCH) examinou a ressignificação do corpo do ator em forma de *corpo-marionete*, sobretudo a partir do estilo *ningyō buri* do *kabuki*, inspirado no *bunraku*, e no filme *Tambores sobre o dique* do *Théâtre du Soleil*. Em termos conceituais dialogou com Meyerhold, Oida, Kusano e Greiner.

Palavras-chave: Ariane Mnouchkine; Corpo-marionete; Bunraku; Kabuki; Meyerhold.

On the Path of Learning (Dō) for a Puppet-Body Without Borders

Abstract: This article aims to discuss artistic investigations and the discovery of the *puppet-body*, crossing the text through notes and inquiry extracted from the author's work diary from the activities of her Study Group. In 2019, the Group linked to the Master's degree of Célia Helena Higher School of Arts examined the resignification of the body of the actor in *puppet-body* form mainly from the *ningyō buri* style of *kabuki*, inspired by the *bunraku* and the filmed stage show *Drums on the dike* of the *Théâtre du Soleil*. In conceptual terms, it dialogued with Meyerhold, Oida, Kusano and Greiner.

Keywords: Ariane Mnouchkine; Puppet-Body; Bunraku; Kabuki; Meyerhold.

¹ Data de submissão do artigo: 11/02/2022. | Data de aprovação do artigo: 27/06/2022.

² Scarlett do Valle é Doutoranda em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Membro do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP. Mestre em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena - SP, com o tema "No Caminho do Bushido Encontrei Hana Sakura". Coordenadora e diretora do Grupo de Estudos do Mestrado "A Máscara e o Corpo". Concluiu Pós-graduação - Especialização em Direção Teatral na Escola Superior de Artes Célia Helena - SP. Tem graduação em Rádio, TV e Roteiro pela Anhembi Morumbi - SP (2008). E-mail: scarlettdovalle@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2193-6591>

O corpo-marionete³

“Palco é o terreno baldio do sublime”
Ariane Mnouchkine

Este artigo baseia-se na dissertação de mestrado intitulada *No Caminho do Bushido encontrei Hana Sakura*, que examinou a tradução e ressignificação do corpo do ator em forma de *corpo-marionete*, relacionadas ao estilo *ningyō buri*⁴ do *kabuki*, que é inspirado no *bunraku*, e no filme-espetáculo *Tambores sobre o Dique*⁵ do *Théâtre du Soleil*⁶. A formação do Grupo de Estudos que conduziu a pesquisa teve como escopo desenvolver o próprio *caminho do aprendizado (Dō)* através de um movimento híbrido, que propôs um cruzamento entre a pesquisa da diretora Ariane Mnouchkine⁷ com os teatros japoneses *kabuki*⁸ e *bunraku*⁹, e a trajetória do pesquisador, dramaturgo e encenador Vsevolod Meyerhold¹⁰. O processo produziu vários resultados parciais de

³ Termo *corpo-marionete* é uma tradução e reinterpretação do termo marionetização do ator utilizado no teatro de animação para referir-se à marionete como modelo de preparação e atuação do ator em cena. (BELTRAME, 2005 e BALARDIM, 2013)

⁴ O estilo *ningyō buri* do *Kabuki* se tornou uma performance que o ator do *kabuki* interpretava “como se fosse uma marionete” enquanto outros atores o manipulavam como os marionetista do *Bunraku*. Essa representação ocorria em algumas adaptações das peças *maruhonmono*, que eram escritas originalmente para representação do teatro de marionetes. (GUNJI, 1985).

⁵ Espetáculo *Tambores sobre o dique* realizado pelo *Théâtre du Soleil* em 1999. O filme foi lançado em 2002. A peça *Tambores sobre o Dique*, escrita por Hélène Cixous, conta a história de uma aldeia, em alguma parte da Ásia, dominada pelo Xôgum, Senhor Khang. Por causa das fortes tempestades e da ameaça de uma grande inundação que ocasionaria um desastre de grandes proporções, o administrador da aldeia terá que tomar uma resolução de romper dique norte e destruir a parte financeira, ou o dique sul, acabando com a cultura do local. Em razão da indecisão dos governantes e a aproximação de uma fatalidade, o povo, por intermédio da filha do vidente, Duan, decide comandar um grupo de tocadores de tambores na parte alta do povoado, para avisar a população da iminência de uma tragédia.

⁶ O *Théâtre du Soleil* foi fundado pela diretora Ariane Mnouchkine na França em 1964, por meio de um modelo peculiar de estrutura teatral em formato de trupe. Localizado em uma antiga fábrica de munição na área Vincennes, chamada de Cartoucherie, no leste de Paris, na França.

⁷ Ariane Mnouchkine, nasceu em Boulogne-Billancourt, no dia 3 de março de 1939. Fundadora e diretora francesa do *Théâtre du Soleil*, nos anos 60, fez a sua primeira viagem ao Oriente, adquirindo influências do teatro asiático.

⁸ O *kabuki* é o teatro popular japonês feito por pessoas do povo e para o povo em “(...) um movimento de baixo para cima” (KUSANO, 1993, p.21). *Kabuki* é vanguarda ao extremo. O adjetivo *kabuki* (...), algo excêntrico ou tendência de vanguarda, com inclinação acentuada para gostos inusitados (...) (KUSANO, 1993, p.3).

⁹ O *bunraku*, um dos teatros de marionetes japoneses, nasceu junto com o teatro *kabuki* na época do Japão feudal. O *bunraku* se compõe por três elementos diferentes e independentes: a narrativa *jōruri*, as marionetes operadas por atores-manipuladores e acompanhamento musical de *shamisen*. A associação dessas três artes “passaram a ser coletivamente denominados *sangyo*” (KUSANO, 1993, p.30).

¹⁰ Vsevolod Meyerhold, ator do Teatro de Arte de Moscou, dramaturgo e encenador russo. Meyerhold

pesquisa relacionados aos novos procedimentos e à reflexão sobre como desenvolver um trabalho corporal através do estudo sobre marionetes do estilo *ningyō buri* do *kabuki*, baseado no *bunraku*, para traduzir e ressignificar a biomecânica de Meyerhold – assunto que será analisado a seguir.

A arte de manipulação de bonecos é uma das técnicas mais antigas do mundo oriental e, no Japão, uma dessas técnicas é conhecida como *bunraku* e nasceu junto com o teatro *kabuki* na época feudal. Tradicionalmente, o teatro de bonecos surgiu nos templos xintoístas e budistas em rituais religiosos. A ideia de animismo que vem do xintoísmo, no qual não existe um dualismo entre inanimados e animados, contribui para o sucesso do teatro de marionetes japonês. Com o decorrer dos anos, manipuladores de bonecos desses templos começaram a percorrer o Japão, divertindo crianças e adultos com as suas histórias simples.

Podemos destacar que os bonecos até meados do século XIV eram de manipulação por fios. Nos séculos posteriores, quando a técnica e composição ficaram complexas ao adicionar mais de um manipulador, e foram desenvolvidas para dar movimentos análogos aos dos humanos (KUSANO, 1993). “O teatro *bunraku*, como explica *Matsuda*, “[...] é chamado de *ningyō-joruri* e seu significado seria ‘prazeres literários’” (MATSUDA, 2016, p. 127). Este teatro de marionetes, criado pelo povo e para o povo japonês, tornou-se muito conhecido não só no Japão, mas em todo mundo, em especial pelo grau de refinamento na manipulação dos bonecos em tamanho de uma pessoa humana, feitos em madeira e apresentando, muitas vezes, um realismo assustador.

Com um olhar detalhado e aprofundado sobre a história e desenvolvimento do *kabuki* e do *bunraku*, podemos, no entanto, chegar à conclusão explicitada na introdução do livro de Darci Kusano, que “(...) *bunraku* e *kabuki* nasceram e desenvolvem-se paralelamente por várias décadas, recebendo influências mútuas, tanto no seu repertório quanto na atuação”

desenvolveu a Biomecânica e o adestramento do ator, conjunto de exercícios que fazem parte de um treinamento mais completo, abrangendo outras disciplinas físicas e esportivas de forma disciplinar e organizacional; ela também é um plano mais amplo do método de atuação. (PICCON-VALLIN, p. 132, 2013)

(KUSANO, 1993, p. XXXI). Por conta disso, os atores do teatro *kabuki* chegaram a um estilo de atuação como no *ningyō buri*, que, por sua vez, deriva do teatro *bunraku* e dele se utiliza de vários elementos.

O estilo de atuação *ningyō buri* do *kabuki* foi utilizado pelos atores do *Théâtre du Soleil* para a montagem do espetáculo e do filme *Tambores sobre o Dique*, no qual as personagens são marionetes manipuladas por titereiros ou manipuladores (*kōkens*) (PICCON-VALLIN, 2017, p.360). Utilizaram nessa peça o procedimento chamado *ningyōmi* (corpo de boneco), ou seja, a marionete humana manipulada por três atores vestidos de preto, chamados de *kokens*, para atuação no estilo *ningyō buri* do teatro *kabuki*. Um dos movimentos de grande repercussão no público pelo *ningyō buri* é o estilo do *ushiroburi* (movimento para trás) (KUSANO, 1993). Observamos, nos *Tambores sobre o Dique*, que quando alguma personagem sai de cena, ela é puxada para trás por um dos *partners* como se estivesse flutuando.

Nessa busca, a diretora Ariane Mnouchkine trabalhou o corpo dos atores marionetes e dos manipuladores até chegar, em alguns momentos, ao que pode ser considerado uma perfeição técnica, tendo, além do trabalho psicofísico intenso, uma troca energética entre os atores. O *timing* entre os atores deve ser preciso e não é só por intermédio de movimento repetitivo que se chega a uma perfeição assim, mas por meio de um trabalho de empatia entre os atores. Podemos observar, no filme-espetáculo, que entre os atores – marionete e manipulador –, as trocas de olhares são mínimas, apenas conectadas pelo ritmo do som, movimentos corporais e irradiação de energia de cada um. Quando há a harmonia entre os dois, uma sintonia fina, significa que o ator conseguiu tocar o espectador.

Para transformar seus atores em notáveis manipuladores, Mnouchkine teve que aprimorar tanto a coragem física quanto a resistência mental de seus atores para serem capazes de manipular com grande sintonia os atores-marionetes. Através da técnica de movimentação, os bonecos do *bunraku* são tocados em quatro pontos: cabeça, tronco, braços e pernas, que podemos constatar no filme-espetáculo *Tambores sobre o dique*.

O trabalho corporal é intenso por parte dos atores-marionetes, como descrito por Mnouchkine. Estes realizam movimentos tão similares aos dos bonecos de madeira do *bunraku*, que deixam o espectador em dúvida se são bonecos ou atores. A proeza dos manipuladores é admirável, todos são cobertos de preto da cabeça aos pés, mostrando uma habilidade e harmonia com o seu parceiro, essenciais para a construção da poética da peça.

Quando começamos a montar o Grupo de Estudos, e a percorremos o *caminho do aprendizado (Dō)*, além de sermos influenciados pela vida e obra de Ariane Mnouchkine, pelo filme-espetáculo e o teatro japonês, tínhamos o objetivo de construir a nossa própria linguagem. Traduzindo e ressignificando. O que seria o *kabuki*? O que seria o estilo *ningyō buri*? O que seria o *bunraku*? Como seriam as marionetes deste teatro? O que seriam *kōkens*? Como estes estilos teatrais teriam influenciado a diretora Mnouchkine e o *Théâtre du Soleil*? O que o Grupo de Estudos poderia tirar de toda essa pesquisa? E, principalmente, teríamos condições de traduzir e ressignificar as criações artísticas que queríamos desenvolver?

A seguir descrevo, de forma resumida, em que constituíram esses processos de criação e preparação teatrais, que resultaram no desenvolvimento de um caminho artístico do *corpo-marionete*.

Grupo de Estudos: O *corpo-marionete* como caminho para o autoconhecimento corporal

*Se a marionete é ao menos a imagem do ator ideal,
é preciso tentar adquirir as virtudes da marionete ideal*
Étienne Decroux

A primeira fase do Grupo de Estudos¹¹ teve como processo o autoconhecimento e a inter-relação. Aprimoramos e descobrimos alguns caminhos dos teatros japoneses através das estradas percorridas por

¹¹ Grupo de Estudos com a coordenação de Scarlett S. Do Valle e supervisão do orientador Dr. Daves Otani do Mestrado Profissional de Artes da Cena da ESCH. O Grupo que teve como participantes os atores Patrick Villela, Roberta Lisa e Bia Bento, trabalhou de 2018 a 2019 com o corpo de marionetes e bonecos, como por exemplo o estilo *ningyō buri* do *kabuki* inspirado no Teatro *Bunraku*.

Mnouchkine e Meyerhold, e traduzimos em formas artísticas, para então ressignificá-las dentro de nossas inclinações. Cada um, com suas diferenças e semelhanças, construiu em cada encontro o *caminho do aprendizado (Dō)* do grupo, o que culminou em um esquete.

O caminho do *corpo-marionete*, observado no estilo do *ningyō buri* do *kabuki*, foi retraduzido para ser utilizado nos movimentos da atuação dos *atores-marionetes* com os *kōkens* adaptados para o filme *Tambores sobre o Dique*. Foi o caminho que utilizamos em um esquete-treinamento encenada pelos atores do Grupo, na qual desenvolvemos uma sequência de movimentos para a *personagem-marionete* Kumiko, interpretada pela atriz Bia Bento¹² e manipulada pelo personagem Alexander, interpretado pelo ator Patrick Villela¹³, como *kōken*. No entanto, para este esquete o ator, que era o parceiro, não utilizou a roupa preta, ficando com o figurino do personagem na hora da manipulação da atriz¹⁴.

Para a atriz interpretar a *personagem-marionete*, desenvolvemos o treinamento que chamamos de *corpo-marionete*. Começamos com micromovimentos como olhar, como piscar, movimentar a cabeça até passar para os macro movimentos como andar, sentar e pegar objetos. Depois, partimos para os treinamentos com o parceiro da atriz, deixando-se ser conduzida sem perder o tônus muscular, a sincronia dos movimentos e o deslizamento pelo ambiente em conexão com o *kōken*. O ator, por sua vez, colocava o seu peso somado ao peso da atriz em fluxo em seu andar, e durante o repouso, pesquisando os encaixes do quadril, da mão e dos pés.

Foi um trabalho corporal e interpretativo interessante e enriquecedor, pois conseguimos realizá-lo sem nenhuma ajuda ou equipamentos, apenas com a harmonia (sintonia) dos dois atores. Quando não estavam sintonizados, os movimentos não eram precisos e incorríamos em alguns erros. Quando estavam concentrados e conectados energeticamente, tínhamos a flor (*hana*) verdadeira

¹² Bia Bento, atriz formada pela Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH.

¹³ Patrick Villela atualmente se reconhece como uma mulher trans, e se chama Patrícia Villela, atriz formada pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

¹⁴ SCARLETT DO VALLE. *O Caminho do Corpo-marionete* - Kumiko e Alexander. Disponível em: <https://youtu.be/pCnM1eMUduk>. Acesso em: 28 jun. 2022

da arte do ator, como escrevia Zeami.

O fundador da Escola *Sōtō Zen* do budismo no Japão, *Dōgen Kigen*, concordava que a mente é integrada ao corpo. Este entendimento trabalha com a dilatação corporal do indivíduo para um corpo coletivo (englobando o ambiente). É possível verificar nos estudos de *Dōgen* uma reverberação do *corpo-marionete*, pois o corpo do ator-manipulador tem como objetivo formar uma espécie de interconexão com a atriz-marionete, influenciando-se mutuamente. Essa linha de pensamento faz parte da *teoria corpomídia*¹⁵ (KATZ, GREINER, 2015), segundo a qual todo e qualquer corpo (animado e inanimado) abre-se para uma simbiose com o ambiente sendo sensível às possibilidades de experimentações. “Cada corpo se faz singular e descontínuo ao se diluir nas próprias multiplicidades que o constituem” (GREINER, 2017, p.13).

Para desenvolver um entendimento prático do *corpo-marionete*, ou marionetização do ator, precisamos entender as formas como o ator-manipulador articula o boneco para que seu preparo corporal seja consciente. O *corpo-marionete* trabalha a relação animado e inanimado como uma ligação de almas ou de vidas e não uma subordinação ou hierarquia do ator-manipulador ou do boneco em relação ao outro.

Começamos caminhando por uma pequena trilha que resultou no Grupo de Estudos sobre o *corpo-marionete*, no estilo do *ningyō buri* do *kabuki* inspirado no *bunraku*, e isso virou nosso *caminho do aprendizado (Dō)*. Não queríamos apenas reproduzir, mas também encontrar nossas próprias ferramentas e exercícios para traduzir, ressignificar e utilizar em nossa trajetória. O escopo do Grupo não foi criar algo novo ou reproduzir uma forma teatral renomada, mas encontrar o *caminho do aprendizado (Dō)*, tanto no que diz respeito ao grupo, quanto no que concerne a cada um dos seus integrantes. O nosso interesse foi o processo e o autoconhecimento pessoal e profissional através da tradução e da ressignificação de caminhos. Partimos da premissa de que não existe algo inteiramente novo, ou que não há nada que não possa ser ressignificado a partir

¹⁵ A Teoria Corpomídia foi desenvolvida pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner. O objetivo da teoria é trabalhar com todos esses trânsitos, fluxos simultâneos, compreendendo o corpo como ativador de mediações (GREINER,2005).

da nossa visão de mundo.

Na segunda fase do Grupo de Estudos, eu como diretora e o ator Patrick exercitamos a biomecânica de Vsevolod Meyerhold, por meio do *corpo-marionete*. Exploramos alguns princípios da marionetização do ator no sentido que Paulo Balardim cita:

(...) alguns princípios de marionetização do ator, no qual o modelo de atuação é uma movimentação que explora muito da função mecânica do corpo, não no sentido de aproximar o ator de uma máquina ou robotizá-lo, mas no sentido de utilizar a biomecânica de forma econômica, sintética e precisa. Com esse recurso, a antinomia entre animado e inanimado não se apresenta tão evidente em termos de execução de movimento, uma vez que passa a existir um padrão de execução de movimentos desempenhado tanto por bonecos como por atores. O corpo do ator, ao observar este padrão, é acrescentar maior legibilidade para os gestos. O corpo do ator simula um novo corpo que enfatiza a articulação precisa de suas partes, em movimentos que cumprem trajetórias determinadas e precisas, orbitando em seu centro de gravidade. O valor da veracidade, nesse aspecto, parece fazer par com a própria afirmação do corpo do ator. (...) (BALARDIM, 2013, p. 164)

Não fomos especialistas na biomecânica, sendo assim autodidatas nas investigações antes e durante a pesquisa do Grupo sobre Meyerhold e seus estudos¹⁶. As pesquisas do diretor russo eram apoiadas em conceitos conflitantes como vida e mecanismo, concreto e abstrato, seres animados e inanimados. Ele ensinou para seus atores: “O ator deve ser duplo, ao mesmo tempo marionete e ser vivo” (ABENSOUR, 2011, p.262). Para não ficarmos focados apenas nos estudos do encenador Meyerhold e termos um olhar mais pessoal sobre biomecânica, elaboramos um movimento híbrido desse processo e decidimos olhar o nosso cotidiano para traduzi-lo e ressignificá-lo, criando novos estudos da biomecânica.

Foi solicitado ao ator Patrick que observasse o seu cotidiano e extraísse da sua vida dois exercícios da biomecânica, considerando os estudos da *Pedra* e do *Arco e Flecha*. Para isso, selecionamos movimentos que pudessem ser

¹⁶ A utilização dos termos estudos ou exercícios em português nesse artigo passa pelo entendimento da professora Maria Thais Lima Santos em seu livro sobre a palavra russa *étyúd*, derivada do francês *étude*. Como pontua Maria Thais, a palavra estudo “tem uma rica tradução no teatro russo e não podemos precisar quem primeiro estabeleceu o conceito, podendo “(...) *defini-lo como uma improvisação dentro de uma estrutura*”. (SANTOS, 2009, p. 148)

traduzidos dentro de suas ações cotidianas. Assim, o ator Patrick desenvolveu os exercícios tirados da sua própria vida para trabalharmos numa linguagem artística, utilizando a visão da diretora Ariane Mnouchkine sobre traduzir formas artísticas e trazê-las para a sua realidade. Isso foi realizado em concordância com o pensamento de Meyerhold sobre seus estudos, gerados no cotidiano. Dessa tradução da biomecânica surgiram os estudos *Busão* e *Arrumando a Cama*. Partimos dos ensinamentos escritos pela Maria Thais de Lima Santos, nos quais Patrick respondia através das improvisações dos estudos que estávamos criando:

Os estudos eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária. A partir do vocabulário técnico, recolhido dos improvisos individuais, e da eleição dos temas, os atores deveriam saber e poder responder às perguntas: o que quero, como devo agir, e o que faço para isso? O que pretendo do parceiro, o que causou a ele, o que recebo dele, como reajo? Identificamos, nas aulas de Movimento para o palco, uma hierarquia no processo de assimilação dos alunos, e o domínio técnico dos exercícios, como primeira etapa do processo. Era um modo de apreender o seu significado e de capacitar o ator para o improviso. (SANTOS, 2009, p. 148).



Figura 3 – Ator Patrick Villela treinando o estudo biomecânico.
Fotografia: Scarlett do Valle.

Começamos pelo estudo *Pedra*, porque era um dos exercícios com movimentos mais circulares e, por isso, mais delicados do ator transformar seu corpo em *corpo-marionete*. Todo o trabalho foi da transformação dos movimentos curvos para movimentos mais retos. Então a estratégia de treinamento foi decompor todo o estudo em micro movimentos com velocidades diferentes para trabalhar a incorporação de todo exercício em movimentos compatíveis ao do *corpo-marionete*. Lembramos que Meyerhold utilizava uma marionete javanesa, como relembra Eisenstein em seu livro, para mostrar um exercício da biomecânica que acabara de formular (EISENSTEIN, 1992).

Retornamos aos estudos do corpo do ator como corpo-marionete sem o *kōken* (que é o ator de preto que dá o suporte dos movimentos para outro ator como marionete), percebemos que existia uma tendência de fazermos movimentos bem rígidos e robóticos, como um boneco infantil chamado *playmobil*. Apesar de entendermos que os movimentos de uma marionete são movimentos rígidos e os dos estudos da biomecânica também, precisávamos entender com mais profundidade os movimentos internos de uma marionete sem o *kōken*. Várias dúvidas surgiram durante e depois dos treinamentos. Será que o corpo do ator deveria ganhar um movimento de pêndulo? O ator deveria desenvolver um “estar no fluxo”, como descreve Christine Greiner, que seria marcar a relação entre dentro e fora do corpo, com “a percepção que o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos” (GREINER, 2015, p.19). Deveríamos ter feito mais exercícios sobre a percepção, estudo e utilização do artista sobre a marionete, pois o ator-animador pode manipulá-la a partir de um movimento pela coluna? Seria a falta do artista-manipulador? Conseguiríamos fazer os estudos com *kōken*? Qual é o movimento do eixo de uma marionete para que corpo-marionete do ator fique no fluxo? O movimento vem do eixo do ator, mais precisamente da coluna vertebral? Precisávamos, talvez, pesquisar as marionetes com fios, pois os fios quando manipulados com maestria dão movimentos similares ao movimento do corpo humano. Apesar das marionetes do *bunraku* serem construídas para manipulação através das mãos e pés, também têm na sua constituição fios ou cabos, portanto, o processo e o

treinamento seriam um pouco diferentes. Talvez, o treinamento do *corpo-marionete* devesse incorporar esses dois modos de manipulação de marionetes.

Como no treinamento desenvolvido na primeira parte do Grupo de Estudos com a atriz Bia Bento, começamos o exercício *Arco e Flecha* observando as mãos, pois as mãos de uma marionete são fixas ou com movimentos muito firmes. Nos nossos estudos com marionetes percebemos que as mãos e os pés são importantes para dar mais veracidade na transformação do corpo do ator em corpo de marionete.

No estudo *Busão* trabalhamos a movimentação da cabeça, como se fosse da marionete. Não deveríamos fazer um movimento lento e com paradas, mas um movimento seco e sem paradas. O olhar deve ir primeiro e depois a cabeça e, se o ator piscar, deve ser uma piscada marcada, lenta e firme. O exercício *Arrumar a Cama* é um dos estudos mais detalhistas e longos: Como jogar a moeda sendo marionete? Como cair sem movimentar tanto as costas? – lembrando que a marionete não movimenta o tronco – Como pegar os travesseiros?

Achamos soluções para alguns dos problemas que detectamos, como, por exemplo, utilizar o *seiza* (modo de sentar-se sobre os joelhos – forma tradicional japonesa de sentar) quando o ator Patrick Villela jogava a moeda na cama imaginária. Este era o exercício mais intenso e com exigência corporal muito grande com várias partes de agachamento, movimentos mais pendulares como jogar o travesseiro imaginário, movimento de jogar o corpo para frente e fazer uma espécie de flexão, flexionar os joelhos, entre outros movimentos corporais, e lembrando sempre de ter o tronco rígido mesmo nos movimentos pendulares. Em todos os estudos como *corpo-marionete* trabalhamos o *suri ashi* (andar japonês, utilizado pelas artes marciais, um andar arrastado, preso, pesado, que desenvolve um tempo lento e calmo).



Figura 4 – O ator Patrick treinando o *corpo-marionete* na biomecânica.
Fotografia: Scarlett do Valle.

O Caminho do Aprendizado (*Dō*) continua...

A história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação
Christine Greiner

O Grupo de Estudos teve o seu fim com a minha defesa da dissertação de mestrado, em 2019, porém a pesquisa sobre o *corpo-marionete* continua reverberando no meu treinamento corporal e nas minhas investigações artísticas, como: a utilização do *corpo-marionete* de acordo com processo de autoconhecimento através das nossas relações com o ambiente; de como afetamos e somos afetados, e de que formas podemos ser atravessados pela empatia e alteridade rompendo com dicotomias como inanimado/animado e Oriente/Ocidente, bem como a aplicação do conceito tradução nas linguagens teatrais tradicionais para serem reinterpretadas de uma forma inteligível e maleável para formas de preparação e construção artísticas.

Precisaríamos de mais tempo de estudo teórico e prático mais aprofundados para um resultado robusto, visto que entendemos que o caminho é um processo, no qual, mais importante é o percurso do que o resultado, porque o autoconhecimento é expandido quando o seu tempo é respeitado. Podemos observar no aprendizado dos teatros japoneses, como o *Bunraku*, onde se levam anos para que um artista aperfeiçoe a técnica de manipulação do boneco. Trata-se do desenvolvimento do cultivo do aprendizado ou do cultivo pessoal. Essa

arte do cultivo, segundo Zeami, seria aprimorar um treinamento que durasse um longo período de tempo. O importante nesse aprendizado era o artista chegar ao ponto dele se tornar "a coisa ela mesma" (GREINER, 2015, p.35).

Como analisado neste artigo, o *corpo-marionete* é um processo complexo, onde os atores-manipuladores transformam o seu corpo *como se fosse corpo de uma marionete do bunraku*, sendo movimentado pelos atores-manipuladores. Nesta linha de pensamento através da *Teoria Corpomídia*, de Helena Katz e Christine Greiner (2015), o *corpo-marionete* poderia ser compreendido, pois trabalha com as relações complexas entre corpos animados e inanimados com o ambiente, suas materialidades, diferenças e singularidades. Suas investigações resultaram num olhar para o corpo, suas interações e comunicações com o ambiente como atravessamentos de fluxos constantes. Greiner compreende que "o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um *corpo-mídia* criador de cadeias sógnicas que atravessam o tempo todo mente-corpo-ambiente e aí se constitui". (GREINER, 2005, p.116). O treinamento com o *corpo-marionete* parte do entendimento que cada corpo tem sua história, sua visão de mundo, e cada artista tem o seu autoconhecimento. Podemos constatar que os corpos permanecem em fluxo constante numa rede ou teia cognitivas descontínuas que estão em eterna descontinuidade com o outro.

Nesses processos de pesquisa, que lidam com tradições, surge preocupações recorrentes de que esse olhar externo pode causar uma visão preconceituosa, por assimilar conceitos que podem fugir do nosso domínio em razão das nossas origens. Por compreender esse lugar externo, devemos respeitar as tradições, como faz Ariane Mnouchkine com a tradição japonesa, procurando os pontos com significado para nós, no *kabuki* e no *bunraku*, e que podem ser traduzidos e ressignificados para nossos caminhos. Esse movimento híbrido não ocorre de mão única, porque estes estudos podem estimular novas pesquisas. Ao traduzir e ressignificar as práticas, montamos um Grupo desenvolvendo um olhar bifocal, profundo e prático para o estilo *ningyō buri* do teatro *kabuki* inspirado no teatro *bunraku*.

O *corpo-marionete*, tanto na prática quanto na teoria, parte da construção

de um conhecimento sem as dicotomias Oriente e Ocidente a partir de treinamentos que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades e identidades específicas, como descreve Christine Greiner. Conforme se analisou neste artigo, trabalhamos com pesquisadores, artistas e acadêmicos de lugares e culturas diferentes, para enriquecimento do nosso processo de tradução, re-interpretação e desenvolvimento de uma linha de pensamento que enxerga e ouve além de um mundo demarcado por fronteiras e muros. Fomos guiados e afetados por pessoas como Meyerhold, Kusano, Greiner e principalmente pela diretora Ariane Mnouchkine.

Referências

- ABENSOUR, Gerard. **Vsevolod Meyerhold ou A Invenção da Encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BALARDIM, Paulo. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. Tese de Doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis/SC, 2013.
- BELTRAME, Valmor. A marionetização do ator. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, pp.53-78. 2005.
- DO VALLE, Scarlett. **No caminho do Bushido encontrei Hana sakura**. Memorial de Processo do Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Artes da Cena, da Escola Superior de Artes Célia Helena. São Paulo/SP, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei M. **Yo Memórias inmorales 2**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1992.
- GUNJI, Masakatsu. **Kabuki**, tra. John Bester. Tokyo: Kondansha International, 1985.
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão – e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte & Cognição**. Corpomídia, comunicação, Política. São Paulo: Annablume, 2015.
- KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MATSUDA, Juliana Miyuki. **As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane**

Mnouchkine: conceituação, modelagem e construção. 2016. Dissertação (Mestrado na Escola de Comunicação e Artes – ECA) – USP, São Paulo/SP.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil:** os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC/SP, 2017.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva, 2009.