

**CASTRO; Kely Elias de.** Pisando em Território Híbrido: o Ator no Teatro de Animação contemporâneo. São Paulo: ECA/USP; Mestra em Artes. Atriz.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma reflexão sobre a pluralidade de linguagens artísticas que são contempladas no Teatro de Animação, tocando em aspectos relacionados diretamente ao trabalho do ator. Para tanto, tomará com ponto de partida o repertório do espetáculo do 12<sup>o</sup> Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte. O evento é uma das referências para o Teatro de Animação no Brasil por reunir parte das relevantes produções atuais nesta área. Neste ano o festival acontece entre 9 e 19 de junho e apresenta nove espetáculos nacionais e nove internacionais. A diversidade de técnicas e conceitos dramaturgicos encontrados nos espetáculos do festival é que motiva esta análise. Para citar apenas algumas das técnicas encontradas, podem-se destacar: Teatro de Objetos, Máscara, Boneco de Luva, Sombra e Manipulação Direta. Em relação aos diferentes conceitos de dramaturgia, o estudo pretende dar ênfase para aqueles aspectos que dizem respeito diretamente ao trabalho atoral: a atuação do ator-manipulador, como ele aparece em cena e como transita entre a interpretação e a manipulação do objeto. A análise teórica se baseia em trabalho de campo realizado durante o referido festival. Esta etapa consiste na participação como público e como artista (visto que a autora é integrante de um dos grupos teatrais participantes do evento, a Cia Truks), além da realização de entrevistas com diretores e atores de algumas das companhias presentes.

**Palavras-chave:** Teatro Contemporâneo. Teatro de Animação. Ator.

## ABSTRACT

This present work aims to accomplish a reflection about the plurality of the artistic languages that the Theatre of Animation contemplates, talking about the aspects directly related to the actor's work. In order to achieve this aim, the present work starts since the repertory of the 12<sup>o</sup> Theatre of Animation International Festival of Belo Horizonte. This event is one among the references of the Theatre of Animation in Brazil because it joins part of the relevant current productions in this area. In this year the festival happens between June 9 and June 19 and presents nine national and international spectacles. The diversity of techniques and dramaturgic concepts found in the spectacles of the festival motivates this analysis. Talking about just some of the techniques found, we can underline: Theatre of Objects, Mask, Glove Puppet, Shadow and Direct Manipulation. In relation to the different dramaturgic concepts, this work aims to emphasize those aspects directly related to the actor work: the performance of the manipulator-actor, how it is showed in the scene and how it transits between the interpretation and the manipulation of the object. The theoretical analysis is based on the field survey made during the festival. This step consists of the participation as a spectator and as an artist (because the author is integrant of one of the theatre groups that participate of the event, the Cia Truks), apart of the interviews with the directors and actors of some groups in the festival.

**Keywords:** Contemporary Theater. Theater of Animation. Actor.

## **Introdução**

O Teatro de Animação, tal qual inserido no contexto contemporâneo, aparece como um dos campos mais híbridos da cena teatral, quiçá o mais heterogêneo. Desta forma, esse tipo de teatro se destaca no panorama atual por apresentar esta heterogeneidade, muitas vezes, de forma genuína, outras, tomado pelas influências de uma estética pós-dramática. Contudo, o fato é que em termos mais amplos, ou seja, fora da esfera de estudos específicos, o Teatro de Animação é pouco citado pelos teóricos do teatro contemporâneo.

Por conseguinte, o mesmo ocorre em relação ao papel do ator. As questões colocadas em discussão sobre o ator contemporâneo são vistas recorrentemente na prática diária do ator-manipulador. Como por exemplo, a capacidade de transitar entre diferentes formas de expressão artísticas.

Este artigo tem como objetivo refletir sobre esta pluralidade de linguagens cingidas pelo Teatro de Animação, com o foco voltado para os aspectos concernentes ao trabalho atoral. Para tanto, tomaremos como base campal a observação da última edição do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, visto que este evento, além de ser um dos mais importantes ocorridos no país, prioriza na montagem do repertório de espetáculos e enfatiza a tendência à diversidade de técnicas e mistura de linguagens.

## **Um passo atrás**

Em primeiro lugar cabe definir, ao menos em parte, o que significa este hibridismo. Na história recente do Teatro, observamos que a modernização ocorrida no final do século XIX coloca em debate duas questões fundamentais aqui, o papel do texto e o trabalho do ator.

O texto, por um longo período hipervalorizado, é colocado no centro de um profundo debate. Seria o teatro apenas uma arte a serviço de outra arte? O desenvolvimento da estética teatral moderna passou por uma ruptura com a literatura para abrir caminho para a figura do encenador.

Pouco a pouco a valorização do texto vai sendo substituída por uma busca de uma nova dramaturgia, mais ampla e com diferentes possibilidades expressivas. O encenador vai em busca de uma nova ideia de ator. O ator, por sua vez, procura expandir sua expressividade para além da palavra e da interpretação realista. Assim, o teatro passa a traçar um novo rumo, no qual as experimentações, em termos de assimilar outras linguagens artísticas, eram muito bem-vindas, como aquelas realizadas pelas chamadas Vanguardas Europeias.

A influência da redescoberta da arte oriental na Europa, no fim do século XIX, também teve influência determinante nesse percurso. Gordon Craig é considerado aquele que melhor exemplifica essa tendência oriental no teatro

européu. Seu célebre ensaio “Do ator e da supermarionete” (1908) e toda sua teoria sobre a idealização de um novo ator têm origem na sua paixão pelo teatro oriental.

Além de Craig, Meyerhold, Brecht e Artaud também se influenciaram pelo teatro japonês, chinês e hindu. Esta aproximação entre nomes importantes do teatro europeu e as filosofias e técnicas teatrais do Oriente trouxe importantes contribuições para a estética que hoje caracteriza o teatro contemporâneo.

As marionetes chinesas, o Kathakali hindu, o Bunraku e o Nô japoneses apresentaram ao teatro ocidental uma outra visão sobre o fazer teatral — um processo ritualístico, em que cada elemento é carregado de significado — cada objeto, cada gesto, cada palavra. Representando, sobretudo uma linguagem absolutamente distinta da dramaturgia realista, em que a verossimilhança não faz o menor sentido, pois a ideia de espaço e tempo segue outra lógica, não realista.

A relação do teatro oriental com bonecos e máscaras também foi um importante aspecto desta influência. Mais tarde, no chamado teatro de atores, isso se refletiu fundamentalmente no que diz respeito ao treinamento, ou, formação do ator (o conceito de “treino”, inclusive, apenas começava a aparecer). Já para o Teatro de Animação, foi uma descoberta determinante em diversos fatores. A diversidade de técnicas, as etapas de aprendizado do ator-manipulador, o rigor do treinamento, as diversas possibilidades de confecção, ou seja, uma verdadeira abertura de horizontes.

Hoje, as experiências e estudos desse período, enfatizando principalmente a valorização de todos os elementos da cena, o processo de criação do ator e a agregação de outras linguagens artísticas, já estão assimilados. O Teatro Contemporâneo encontra sua identidade no amadurecimento destas questões e por isso se caracteriza híbrido. E ainda, talvez por isso, muitos estudiosos procuram não distinguir o “teatro de atores” do Teatro de Animação. Diz-se: tudo é teatro.

### **Território híbrido**

A partir da observação do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte é possível se ter uma noção do quanto a diversidade de técnicas e a integração com outras linguagens artísticas estão presentes no Teatro de Animação contemporâneo. Por uma questão de necessidade de síntese, citaremos apenas alguns exemplos de espetáculos, nos quais a transição por diferentes técnicas, por parte dos atores, se dá de forma clara.

Da Alemanha, o grupo Famille Flöz apresentou Teatro Delusio. O espetáculo joga com a óptica do espectador, apresentando como cenário a parte de trás de um palco e suas coxias. As máscaras são inteiras e não existe texto verbal, o corpo é praticamente o único meio de expressão; no entanto, a história se desenrola de forma absolutamente inteligível, mesmo não se tratando de um enredo linear. Isto ocorre porque nenhum movimento em cena é gratuito,

assim, tudo que está sendo visto é imediatamente “lido” pelo espectador. Apenas três atores se dividem entre dezenas de personagens, realizando troca de figurinos e máscaras impressionantemente rápidas. Neste caso não há mudança em relação à técnica, porém a prontidão na mudança de estado de um personagem para outro é uma habilidade marcante dos atores. Também há a manipulação de um boneco pelos três atores ao mesmo tempo (manipulação direta), e existe uma personagem que é um pequeno boneco manipulado por um dos atores.

Em Marina, da Cia PeQuod, Brasil, os atores além de cantar e interpretar personagens, manipulam bonecos aquáticos (técnica vietnamita) e de manipulação direta. Passam de uma cena a outra, auxiliados pelo trabalho de iluminação fundamental, que recorta cenas e direciona o olhar do espectador. As mudanças também são rápidas, e se o ator não conseguiu porventura realizar uma boa alternância, isso se torna evidente.

Troubles, espetáculo da companhia belga Gare Centrale, estas transições estão expostas durante todo o tempo, pois os atores-manipuladores são personagens ao mesmo tempo em que manipulam objetos. Os atores também tocam instrumentos e cantam. A capacidade de dicotomia evidente entre personagem e manipulação é uma característica fundamental no trabalho dos atores.

### **A perspectiva interior**

Com a intenção de enfatizar um outro ângulo possível no olhar sobre o tema, a partir da perspectiva interior, colocarei neste momento questões observadas por mim no meu trabalho como atriz-manipuladora.

Participei do referido festival, no elenco da peça Cidade Azul, da Cia Truks. O espetáculo em questão é um bom exemplo para o tema, pois reúne quatro técnicas diferentes, pelas quais transitam quase todos os atores. São elas: bonecos de manipulação direta<sup>1</sup>, teatro negro, bonecos de luva e máscara. A minha atuação em particular compreende todas as técnicas com exceção da dos bonecos de luva.

A atuação em um espetáculo como este exige do ator o emprego total de suas capacidades, que geralmente são adquiridas em treinamento anterior e mesmo durante a rotina de apresentações, ou seja, por meio da repetição. Essas capacidades pertencem a uma lista extensa, em que muitas delas são necessárias a todos os atores, porém, há também aquelas características que são específicas do trabalho com animação.

Transitar entre uma técnica e outra exige algumas aptidões peculiares, e na prática, o desenvolvimento de uma capacidade central requer que outras

---

<sup>1</sup> A Cia Truks especializou-se na técnica de manipulação direta inspirada no Bunraku, tradicional do Japão, na qual três atores manipulam um único boneco. Nesta companhia o primeiro ator manipula a cabeça e o tronco do boneco, enquanto o segundo é responsável pela manipulação das mãos e o terceiro pelos pés.

características apareçam, de modo a dar suporte para que ocorra a mudança de uma potencialidade para outra. Por exemplo, o teatro negro, em geral, exige uma manipulação fina, rigorosa nos tempos do movimento e precisa; o corpo deve estar absolutamente atento em seus outros sentidos, que não a visão, já que o ator trabalha no escuro. Caso contrário, os atores podem se trombar, causando uma imediata reação no objeto em destaque na luz negra. Suponhamos aqui, que desta técnica o ator deva realizar uma rápida troca de figurino e entrar em cena com uma personagem mascarada. Na máscara, geralmente, os movimentos são expandidos e intensos, assim, o ator deve empregar uma energia maior.

Portanto, o que quero dizer é que, se na luz negra a capacidade central exigida do ator é a manipulação fina e na máscara é a expansão dos movimentos expressivos, outras potencialidades serão exigidas para que este ator realize a transição entre uma técnica e outra sem comprometer nenhuma das capacidades. E, ainda, tentando fazer desta etapa transitória um ganho para seu rendimento em cena. Este “ganho” pode se dar, por exemplo, no uso do estado corporal da técnica anterior como preparação para a seguinte. Ou seja, usar o seu oposto a favor do movimento. Acredito que a mudança só é eficiente se o ator conseguir aproveitar algumas características e não abandonar totalmente o estado corporal criado, para iniciar um novo processo, que, por mais rápido que seja, levará o tempo necessário para tanto.

Para mais uma vez exemplificar em termos práticos, agora no nível da experiência particular, no caso da minha atuação em Cidade Azul, ocorrem três transições mais relevantes: do teatro negro para a manipulação direta, desta para a máscara e da máscara para, novamente, a manipulação direta.

Neste caso a passagem mais complexa é a da manipulação direta para a máscara e vice-versa. Na primeira, os manipuladores estão aparentes, ou seja, sem capuz, e é preciso haver uma neutralidade parcial. Na forma de atuação da Cia Truks, os atores-manipuladores interferem diretamente na cena, demonstrando suas emoções, porém em momentos específicos, por isso a expressão do rosto nem sempre é neutra. Por outro lado, o restante do corpo está sempre em disposição neutra. Ou seja, em uma postura que não interfira acidentalmente no movimento do boneco e que possibilite uma resposta imediata a um estímulo que venha do boneco.

Daí para a atuação com máscara diversos aspectos devem sofrer modificações fundamentais. Os mais evidentes são, em primeiro lugar, a passagem da expressão facial para a anulação total da face e a inserção da máscara expressiva. Depois, o corpo, que anteriormente estava praticamente anulado pelo figurino preto e pelo cenário, passa a estar totalmente exposto. Ainda, deve ser expressivo ao passo que abandona a neutralidade.

A conclusão possível a partir desta breve reflexão caminha na direção de se ter a dimensão do quanto a trajetória do ator no Teatro de Animação contemporâneo pode ser traçada de formas diferentes, pois as ramificações

da linguagem são cada vez mais numerosas e os pontos de convergência podem ser variáveis.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.