

VIANA, Joana Vieira. Iroco e relações entre ator e ator animador. Rio Grande do Norte: UFRN; Mestrado em Artes Cênicas; Orientador: Robson Haderchpek. Bolsista Mestrado CAPES. Atriz.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo investigar o ofício do ator, buscando responder ao seguinte questionamento: “Quais as relações – confluências e divergências – entre o trabalho do ator e o do ator animador?”. Utilizando o mito de Iroco como inspiração e metáfora, e tendo como foco a relação ator-objeto, chega-se ao conceito de diálogo, onde não só o ator, mas também o objeto é parte atuante. Delineia-se também o conceito de *ânima*, como fundamental ao teatro de animação.

Palavras-chave: teatro de animação; ator; ânima

ABSTRACT

The research aims to investigate the actor's craft, seeking to answer the following question: "What are the relationships - confluences and divergences - between the work of the actor and the actor animator" Using the myth of Iroco as inspiration and metaphor and focusing on the actor-object relation, one arrives at the concept of dialogue, where not only the actor, but also the object is an active part. Also outlines the concept of *anima*, as fundamental to the animation theater.

Keywords: animation theater; actor; anima

Sou atriz. Há algo em mim que cria, que pulsa em arte. Há um desejo de beleza que me anima. Quando criança, já desejava o que nem sabia direito; já dizia: “quero ser atriz”. Ao longo de pouco mais de vinte anos, tive experiências com linguagens como: palhaço, teatro de rua, acrobacia e experimentações das mais diversas, até que um dia, fui convidada a participar da remontagem da peça “Marieta, a Sabida”¹, adaptação do conto “A boneca no bolso: Vasalisa, a sabida” (ESTÉS, 1994, p. 57), feita com bonecos.

Apesar de sempre ter “flertado” com o teatro de bonecos, foi a primeira vez que eu atuei com um boneco, que o animei, de fato. Essa experiência me transformou completamente: na verdade, o boneco me animou! Fiquei muito impressionada com o jogo que há entre ator, boneco e público, e de como parecia que muito dos personagens já estava dado, na própria materialidade dos bonecos. Intrigava-me, o papel do ator, nessa relação com o boneco e o público.

Posso dizer que tive muita sorte, primeiro, de adentrar esta floresta, em busca do fogo, como a *Marieta* da cena, com uma equipe muito especial, pelas artistas envolvidas e no contato com objetos tão preciosos. Feitos por mestres da cultura popular brasileira, os bonecos que foram utilizados em cena eram

¹ A peça *Marieta, a Sabida*, teve a direção de Izabela Brochado e a concepção é de Kaise Helena, ambas são pesquisadoras na área do teatro de animação e também atuavam na peça.

como relíquias; alguns tinham mais tempo de teatro do que eu de vida. Eles me ensinaram muito. E por último, as apresentações, realizadas no Festival Internacional de Títeres, em Medellín, Colômbia, onde tive a oportunidade de conviver com outros artistas e representar o Brasil, com um espetáculo repleto de referências e inspirações da nossa cultura popular.

Voltando para casa, muitas questões ecoavam em mim: “quais as relações entre atuação e animação teatral?”; “O que é igual, no trabalho do ator e do *ator animador*? E o que é diferente?” O desejo de investigar esse tema se configurou mais intensamente quando tive a ideia de montar o texto “Temos Todas a Mesma História” de Dario Fo e Franca Rame, que trata do universo feminino, sexualidade e maternidade, adaptando-o para o teatro de bonecos.

Iroco, o Orixá Árvore.

Uma história da mitologia dos orixás tem me norteado e inspirado, e a utilizo como metáfora da própria pesquisa: uma história de Iroco, o orixá árvore. Iroco é o tempo. O crescimento. Ligação entre céu e terra. Iroco ensina que é preciso manter os pés enraizados profundamente no chão, se quero alcançar o céu, o infinito. Raízes para ganhar asas. Iroco ensina também que é possível conectar céu e terra: arte, imaginação e subjetividade com objetividade, conceituação, pesquisa; que a magia do crescimento está onde não percebemos, onde o nosso olhar não está voltado, impossível flagrá-lo! E principalmente, ensina que não se tem domínio sobre o tempo, sobre a germinação de cada processo, mas que é preciso plantar sementes em solo fértil e cuidar, sempre!

A história conta que em uma aldeia, de repente as mulheres ficaram inférteis, e ao consultarem o *Ifá* (o oráculo), lhes foi dito que fizessem oferendas a Iroco, o orixá árvore. As mulheres então enfeitaram a árvore com laços, tecidos e fitas; cantaram, dançaram em seu nome e a seus pés depositaram os mais variados presentes.

A mulher do carpinteiro, por ser muito pobre não tinha o que oferecer, e por desejar muito ser mãe, deu a Iroco, sua palavra como oferenda: disse que se engravidasse, lhe entregaria o que possuísse de mais precioso. Os meses se passaram e logo, uma por uma, as mulheres engravidaram; inclusive a mulher do carpinteiro.

Faço uma pausa na história para aproveitar este momento de fertilidade e destacar as relações que percebo existirem entre esta história e a minha trajetória pessoal no percurso da pesquisa. Como na história, passei por um período de infertilidade, não encontrava sentido para o meu trabalho, quando recebi o convite de participar da remontagem de “Marieta, a Sabida”. Porém, quando encontrei o foco da pesquisa, logo depois engravidei.

A fertilidade voltou: rapidamente escrevi o roteiro cênico, adaptado do texto dramático de Dario Fo e Franca Rame, e comecei a confeccionar os bonecos. Hoje percebo que a minha gravidez, a mudança de paradigma de *filha* para *mãe* foi fundamental para o aprofundamento do texto que me propus a montar. Por outro lado, este fato tão importante e pessoal, fez com que a

pesquisa ficasse internalizada, como uma semente esperando a hora de germinar, o que aconteceu somente três anos depois.

Voltando à história de Iroco, o que aconteceu com a mulher do carpinteiro é que, depois que o filho nasce ela passa a viver com medo que Iroco viesse lhe cobrar a promessa, pois ela sabe que o que há de mais precioso em sua vida, é justamente o filho. Passa a evitar o caminho onde a árvore está, mas um belo dia se distrai e o menino é atraído pela árvore.

Ao salvar o filho, a mulher é capturada e transformada em um pássaro, passando a cantar sua saga e a viver na copa de Iroco. O carpinteiro, ao procurar por ela, ouve o canto do pássaro e entende o ocorrido. No auge de sua angústia, temendo perder o filho e a mulher, ele esculpe um boneco sorridente, igual ao menino. Emocionado com a beleza do objeto, ele o enfeita e o leva em oferenda a Iroco, que liberta a mulher e perdoa a dívida, pois recebeu o melhor presente: um filho seu, feito da mesma matéria que a sua, sempre com um sorriso no rosto.

Relaciono a história com esta pesquisa, ao perceber que as especificidades do boneco e do menino lhes proporcionam valorações distintas. Faz todo sentido para Iroco ter o boneco no lugar do menino de verdade, pelas próprias características dele, assim como para a mulher, que não abre mão do seu filho. Ao mesmo tempo percebo a sutileza dessa substituição; uma vez que o carpinteiro, tomado de um sentimento visceral, como num ato divino, esculpe um objeto com valor equivalente ao de um ser-humano, não há divisão, energia e matéria integram-se, como um bonequeiro ou um ator animador e seu boneco ou objeto.

Ânima, essência do Teatro de Animação

Inicialmente busquei identificar o lugar do teatro de bonecos dentro do contexto das Artes Cênicas, chegando ao termo *teatro de animação*, do qual o teatro de bonecos faz parte e no Brasil, é o expoente mais expressivo. Ana Maria Amaral define *teatro de animação* como sendo “o gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representando o homem, o animal ou ideias abstratas.” (2007, p.15). Desta forma unificam-se as especificidades elencadas por Amaral em um termo abrangente, que não faz referência à presença de um determinado elemento, como o boneco ou objeto, mas à ação de animar. As abordagens acerca do ator do teatro de animação tratam da relação do ator com o objeto e o espaço, na movimentação e arte do *ator animador*, compondo uma unidade conjunta, atuante no momento da prática teatral, em contato com o público. (SOUZA, 2005, p.24).

Ao longo dos tempos, algumas nomenclaturas foram utilizadas para referir-se ao ator que se dedica ao teatro de animação: *bonequeiro*, *mamulengueiro*, *manipulador*, *animador*, *operador*, *marionetista*, *titereiro*; na busca de um senso comum que abarcasse as técnicas específicas deste gênero, chega-se ao termo *ator animador*, reconhecendo que este é um ator, e atua na arte de dar movimento, voz, alma, vida, a seres inanimados.

Partindo do pressuposto de que todo *ator animador* é também ator, pode-se reconhecer neste ofício o de intérprete, atuante, e também se pode identificar especificidades que diferenciam o ator do teatro de animação. Segundo Teotônio Sobrinho, referenciando o pensamento de Bachelard, o *ator animador* “é o poeta que poetiza os objetos, e ao mesmo tempo também é objeto poetizado – já que está inserido no contexto do espetáculo – oferecendo-os e oferecendo-se ao espectador para que este possa ser um “poetizador”.” (SOBRINHO, 2005, p.90).

Utiliza-se muitas vezes apenas o termo *ator*, pelo entendimento de que o *ator animador* é antes de tudo ator, que possui uma habilidade a mais: “uma especificidade que o habilita a expandir o entendimento e a leitura sobre conceitos e ideias que serão projetados em outros corpos ficcionais, sejam eles bonecos, objetos, espaços, ou o próprio corpo do ator objetivado” (BORGES, 2013, p.36/37).

reconhecer o artista de animação como ator é, sobretudo, atentar para a sua capacidade de produção de presença e sentido sobre a cena teatral e reconhecer o caráter de atuação em sua apresentação, ainda que esta ocorra em favor de conferir relevância cênica a outros elementos. (PIRAGIBE, 2011, p. 119).

A atuação no teatro de animação está calcada na relação de diálogo que o ator estabelece com o objeto², que no contato se transformam, ou mutuamente se atravessam (COSTA, 2005), reconhecendo que a própria especificidade material do objeto é parte atuante no diálogo que se estabelece, uma vez que “corpo e objeto têm suas características físicas e metafóricas reelaboradas quando estão em contato”. (GORGATI, 2013, p.14). Nesta relação de diálogo que se estabelece, cabe ao ator estar atento às possibilidades oferecidas pelo objeto e pela ação conjunta que a unidade ator *mais* objeto propõe.

A dualidade presente na relação do ator com o objeto inanimado, as tensões entre vida e ausência de vida, estão presentes como uma realidade inexorável no teatro de animação e carrega uma potência expressiva, na dinâmica de construção e desconstrução que se opera diante do público. Está, portanto, na *relação* que se estabelece entre ator e objeto, a especificidade da animação, e não necessariamente na *presença* do objeto em cena, de forma que essa *relação* confere “vida” ao objeto, pondo em movimento as ações da trama espetacular.

A essência do teatro de animação está na magia de dar a impressão de vida onde aparentemente não há, imprimindo um novo olhar sob algo inerte, cotidiano, agregando valores simbólicos na associação entre matéria e espírito, inanimado e animado. Indo um pouco mais além, podemos perceber que também não é somente isso, é “produzir uma participação vital e integrada de um elemento em uma cena teatral, de modo a que ambos, elemento e cena, troquem entre si os indícios de uma presença” (PIRAGIBE, 2011, p.88). Refletindo acerca deste pensamento, Borges conclui:

² O termo “objeto” está sendo utilizado como forma genérica de algo inanimado, podendo ser substituído por boneco, máscara, objeto manufaturado, ou até o corpo do ator objetificado, conforme a especificidade da técnica abordada.

O conceito de *anima* e de *animação* estariam muito mais conectados à manifestação dessas forças invisíveis por meio da ação concreta do ator, sem vincular necessariamente, à representação de vida, mas a certa macro-organização da qual a vida é partícipe. (BORGES, 2013, p.222).

Animar vem do termo *ânimia*, palavra grega que deu origem à palavra “alma”, e como essência do teatro de animação, traz a síntese formada pela ideia de *energia vital, élan, presença, vida*. O termo *ânimia* no teatro de animação, portanto, refere-se à energia vital do ator, que imprime movimento em um objeto inanimado, fazendo com que este pareça possuir autonomia e personalidade. Borges faz uma revisão semântica do termo *animar*, chegando nos seguintes termos: “1) reavivar, acordar, despertar; 2) elevar, entusiasmar, erguer; 3) vivificar, alentar; 4) estimular, revigorar, fortificar; 5) conduzir, dirigir, administrar.” (2013, p.222) trazendo uma diversidade maior para o conceito.

Ao refletir acerca do sentido da palavra *ânimia* no contexto do teatro de animação, na relação estabelecida entre o ator e o objeto *animado*, proponho-me também refletir acerca do que seria *ânimia* para o ator em geral e para o ser-humano. Pensando em *energia vital, élan, e alma*, percebo haver uma relação intensa entre Iroco e *ânimia*, entendendo ambos como crescimento, germinação, ação do tempo, movimento! E mais, a fertilidade que Iroco representa, se relaciona com os desejos humanos, o tesão, o que nos anima, não só sexualmente, mas em todos os sentidos: o que nos anima a viver! E a nós, artistas, o que nos anima a criar? Persigo respostas, não por elas, em si, mas pelo ato da busca. Há algo em mim que cria, que pulsa em arte. Há um desejo de beleza que me anima.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação: da teoria à prática*. Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.
- BORGES, Paulo César Balardim. *Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço*. Tese. UDESC, Santa Catarina, 2013.
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A Máscara e a Formação do Ator. MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre o teatro de formas animadas*. Ano 01, nº 01, SCAR/UDESC, Santa Catarina, 2005.
- ESTÉS, Clarissa Pínkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rocco, Rio de Janeiro, 1994.
- GORGATI, Roberto Douglas Queiroz. *Arquiteturas do Contato: Desvios do Corpo e do Objeto no Teatro de Animação* – Dissertação. UDESC, Santa Catarina, 2013.
- PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: Entendimentos e Usos da Presença e da Subjetividade do Ator em Práticas Contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil*. Tese. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

SOBRINHO, Teotônio. *Reflexões sobre o ator no teatro de imagens*. *MÓIN-MÓIN: Revista de estudos sobre o teatro de formas animadas*. Ano 01, nº 01, SCAR/UDESC, Santa Catarina, 2005.

SOUZA, Alex de. *Só, Mas Bem Acompanhado: Atuação solo e animação de bonecos à vista do público*. Dissertação. UDESC, Santa Catarina, 2011.