

MÜTZENBERG, Raquel. O corpo-em-vida do ator no teatro de animação: uma investigação sobre hibridismo em títeres corporales. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso; Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea; orientadora: Maria Thereza de Oliveira Azevedo. Atriz e bonequeira.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender a poética do ator-criador em uma faceta específica da arte de teatro com bonecos: os títeres corporais, técnica em que o ator é manipulador de um boneco composto pelo seu próprio corpo. A partir de uma vivência com o ator argentino Roberto White, sua poética é registrada em um diário de trabalho com atores para decodificar o corpo e seus movimentos, buscando colecionar possibilidades para a criação de outro ser – o títere corporal. Por meio da observação participativa, são analisadas as instâncias em que o ator-criador se relaciona com seu corpo. Tal vivência subsidia a hipótese de que no treinamento do ator que desenvolve esse tipo de boneco há o objetivo de atingir um corpo-em-arte, tomando esse corpo como multiplicidade que abrange todos os outros corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis de contato e afecções. Resultam desta técnica personagens compostos principalmente por partes do corpo humano e alguns elementos plásticos, e o domínio dessa técnica requer um treinamento para a manipulação do seu próprio corpo utilizando técnicas que se aproximam do ilusionismo, como a prestidigitação.

Palavras-chave: bonecos híbridos; teatro de animação; corpo-em-arte; títeres corporais.

ABSTRACT

This paper seeks to understand the poetics of the actor-creator on a specific facet of the art of theater with puppets: the títeres corporales, technique in which the actor manipulates a puppet that is composed by its own body. From an experience with argentine actor Robert White, his poetry was recorded in a logbook with actors to decode the body and its movements, seeking to collect possibilities for the creation of a hybrid puppet. Through participant observation, we analyze the instances in which the actor-creator works his own body. This experience underpins the hypothesis that training the actor to develop this type of puppet requires achieving a body-on-art, taking this body as multiplicity that includes all other bodies, actions, behaviors and possible zones of contact and disorders. The result of this technique are characters composed mostly of human body parts and some plastic parts, and handling these puppets that requires training for manipulating of their own body using techniques that approach the illusionism.

Keywords: hybrid puppets; Puppet Theater; body-in-art; títeres corporales.

(...) o teatro de bonecos é uma arte teatral cuja característica principal que o diferencia do teatro de atores é o fato de que o objeto (boneco), necessita de fontes físicas e de poderes vocal e motor que estão fora de si. (JURKOWSKI, 1990, p. 75)

O presente artigo visa pontuar e investigar uma faceta específica da arte de teatro com bonecos: trabalhos em que o ator é simultaneamente manipulador e também parte do objeto manipulado, em função de uma visualidade desejada. Trago de início a citação de Jurkowski para pensar esse conflito paradigmático: bonecos em que, devido à sua composição física, a força motriz não está exatamente fora de si. Na cena contemporânea, registram-se diversas produções em que o ator empresta não só sua voz, respiração e força motriz ao boneco, mas também partes do seu corpo para constituir estruturalmente ou como suporte ao que será manipulado. O resultado são exemplos muito distintos entre si, mas que possuem em comum o uso do corpo. Podemos encontrar exemplos com a Cia Serafin Teatro (Campinas), Tato Criação Cênica (Curitiba), Grupo Teatro de Brinquedo (Cuiabá), o bailarino brasileiro Duda Paiva, a dupla peruana Hugo e Inês, a atriz e diretora alemã Ilka Schönbein, o ator argentino Roberto White, entre tantos outros artistas que buscam em suas pesquisas e produções cênicas criar visualidades a partir de partes dos corpos dos atores hibridizadas com outros materiais, e entendem o corpo como uma estrutura viva a ser explorada em suas diversas características (como textura, flexibilidade e forma). Neste texto será abordada a técnica dos *Títeres Corporales*, desenvolvida por Hugo e Inês, difundida em uma oficina ministrada por Roberto White em Córdoba, na Argentina, em julho de 2014, sobre a qual trabalharemos nossos olhares.

Roberto White é ator e palhaço, e foi pupilo de Hugo Suarez [1] no Peru, em trabalhos que utilizam a técnica por ele desenvolvida e denominada *títeres corporales* ou títeres corporais. Em junho de 2004, White participou do surgimento da Cia Santa Rodilla, dirigida por Hugo Suarez, e contava com os titiriteiros Ana Santa Cruz, Roberto White e Renato Curci. Eram discípulos que aprenderam a arte dos títeres corporais. O grupo se interessava na criação de cenas curtas usando uma linguagem cômica e poética, sem o uso de palavras e explorando as possibilidades expressivas do corpo. Inicialmente os atores/performers exploravam apenas as mãos e os braços para constituir os personagens, mas logo começaram a investigar as formas dos pés, barriga, boca, e demais partes do corpo.

Uma característica forte da técnica explorada pelo grupo é a possibilidade de metamorfose dos personagens criados. Um exemplo é o número “El Brujito”, do

espetáculo *Criaturas Particulares*, de Roberto White, em que o bruxinho constituído pelas duas mãos de Roberto com dois olhos de plástico se transforma em água-viva, depois volta a ser um bruxo para então se transformar em um elefante, e logo a cabeça se desvencilha do corpo, e uma mão é utilizada enquanto uma mão.



Figura 1 "El brujito" de Roberto White transformado em elefante

É uma parte do corpo que torna-se fantástica por tornar-se outra coisa que vira uma terceira coisa e que logo pode voltar a ser uma mão, carregada de todos os significados que uma mão já carrega consigo. O que está em questão não são exatamente questões semióticas, mas as afecções e expressões do trabalho de manipular o próprio corpo e a própria pele. É um processo de busca pela dobra física e subjetiva, um trabalho de olhar o físico e descobrir o que há de forte nas imagens criadas. Suely Rolnik em sua viagem subjetiva passeia pela pele e suas possibilidades de subjetivação.

Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça. O que fica claro é que cada modo de existência é uma dobra da pele que delineia o perfil de uma determinada figura da subjetividade (ROLNIK, 1987, p. 03).

Essa criação dos modos de existência [\[iii\]](#) a partir do próprio corpo, muito especificamente utilizando as mãos graças à complexidade da sua estrutura anatômica e possibilidades de articulação, caminha lado a lado com o processo de codificação. Eugenio Barba e Nicola Savarese trazem, em *A arte secreta do ator*, um estudo antropológico dessa codificação das mãos enquanto um ato de fixar gestos, poses ou movimentos em um

código, podendo ser considerada uma passagem de uma técnica cotidiana a uma técnica extracotidiana. No trabalho com os títeres corporais há essa clareza sobre a carga de significados que as mãos carregam, no entanto a criação visa descobertas visuais a partir da pesquisa física, fugindo dos gestos e formas previamente carregados de significado.

O movimento é, então, uma energia (sensoriomotriz) que se destina às substâncias do mundo sobre as quais serão desenhadas ou reveladas formas (...). O envelope corporal é constituído a partir da energia do mundo (...) ou do corpo-carne sobre a matéria corporal, estabelecida como reativa e resistente. O corpo, portanto, é definido como movimento e como envelope (MAGALHÃES, 2010, p. 51).

A noção do corpo enquanto movimento e envelope é trazida para o universo dos títeres corporais enquanto movimento e pele, uma sublimação de um corpo sem órgãos que tem também seus membros desterritorializados. É um estado em que se põe a “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre” (DELEUZE, 1996, p. 10).

Sobre o processo criativo, Roberto White^[iii] explica que pode iniciar sua pesquisa de cena a partir de um objeto e descobrir como seu corpo pode somar para formar um personagem ou vice-versa: que objeto pode completar o corpo para formar um ser. Para Roberto, quase sempre vai ser necessário um objeto para completar o boneco, mesmo que seja algo muito pequeno e sintético. São utilizados muitos elementos faciais, como olhos e nariz, que colaboram principalmente com o foco do boneco. Mas além dessas possibilidades de criar rostos, durante a oficina foram exploradas possibilidades híbridas de corpos e abajour, peneira, sacola plástica, isqueiro, e uma infinidade de objetos.

Em um processo de compreender como o corpo funciona, principalmente com o treinamento da prestidigitação e as formas que podem ser criadas com as mãos, somando partes do corpo e somando mais de um corpo, foi criado um ambiente criativo, com uma sala cheia de “bagunça” e potências. Cada um dos 16 participantes trouxe objetos para ajudar a compor os títeres corporais. É uma característica da pesquisa de Roberto White, que utiliza objetos do cotidiano - sacola plástica, luva de borracha e balão - para compor seus personagens no corpo. Na oficina investiga-se essa mistura de objetos e corpo.

Opera-se primeiro uma impregnação da consciência pelo corpo; em seguida, este último entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objecto. O corpo inicia um devir-objecto quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo (GIL, 2004, p.02)

Os afetos acabam se estabelecendo de acordo com as dobras subjetivas que cada

titiriteiro traz para a criação. Roberto White durante toda a oficina frisa sobre o papel do olhar no trabalho com títeres corporais, que pode ser compreendido como um olho vibrátil que faz com que o olho seja tocado pela força do que vê (ROLNIK, 1997). O que nosso olho vibrátil presencia então é a pele começando a reagir aos afetos e a afetar as peles alheias, emergindo as mais diversas formas de existência.

Expondo seu corpo em cena e oferecendo-o como um suporte físico e estrutural do boneco, o ator se duplica e não é mais apenas a força motriz e a voz do boneco, como nas demais técnicas de manipulação, mas é a estrutura física composta de pele, músculos e elementos plásticos. Sua criação não se resume em explorar o corpo inanimado, mas também o seu próprio corpo para que ele seja “manipulável”, tal qual o boneco. No trabalho com títeres corporais, é muito claro que o caminho que se apresenta a partir do movimento e dos envelopes é apropriado para a compreensão de como um indivíduo chega a uma determinada identidade figurativa (MAGALHÃES, 2010).

No trabalho de Roberto White, especificamente, pôde ser conferida uma necessidade de disponibilidade física e principalmente mental-criativa. Como preparação para o processo criativo, White propunha muitos exercícios de imaginação, com a justificativa de que a mente deve estar aberta tanto quanto o corpo. Destaque para o jogo “chuva de palavras”^[iv], que exigia quase duas horas seguidas de concentração do grupo. O treinamento de ator, nesse caso, não termina no físico, mas é como um modo de existência que atravessa a pele, que cria uma dobra. O corpo dilatado é ampliado a uma mente dilatada, que em suas subjetividades e afecções é capaz de se colocar em um movimento de criação. A dilatação do corpo torna-se um processo do treinamento de ator para alcançar o *corpo-em-vida*, um estado criativo com seu próprio ser físico.

Referências

AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: Corpo, Arte e Clínica, organizado por Tania MaraGalli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/152315631/Abrir-o-corpo-Gil-pdf>>. Acesso em: 30 Nov 2014.

JURKOWSKI, Henryk. Métamorphoses: La marionnette au XXe siècle. Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda. Charleville- Mézières: L'Entretiens/Institut International de la Marionnette, 2008.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica / Mônica Ferreira Magalhães. Orientador: Lucia Teixeira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura. 1997. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf>>. Acesso em: 30 Nov 2014.

SESI BONECOS DO MUNDO, 2013, Cuiabá. Sesi Bonecos do Mundo 2013: liberdade para os bonecos. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.sesibonecos.com.br/2014/companhias-internacionais>>. Acesso em: 30 Nov 2014.

[i] Hugo Suarez juntamente com sua esposa Ines Pasic formam a dupla Hugo e Ines, precursores da técnica *títeres corporales*. Hugo era mágico de rua e Ines pianista, rotinas de trabalho que colaboraram para o desenvolvimento de habilidades como a prestidigitação, que explora e dilata as articulações do dedos e possibilidades de formas com as mãos.

[ii] Compreendendo aqui “modos de existência” enquanto seres ou personagens criados a partir dessa noção de modelar e moldar o corpo e a pele.

[iii] Conversa com Roberto White durante encontro em Buenos Aires, em junho de 2014.

[iv] Jogo no qual uma pessoa deve falar todas as palavras que aparecem na mente, sem pausa e com o auxílio de um provocador.