

IRLANDINI, Isabella Azevedo. Reflexões sobre a Voz no Teatro de Animação. Florianópolis: UDESC; Mestranda; Orientador: Prof. Valmor Beltrame, PPGT; CAPES; Bolsa de Mestrado. Encenadora e Atriz.

RESUMO

Estuda-se o uso da voz encarnada-desencarnada no teatro de animação, no qual, devido à enorme variação de tipos de bonecos-objetos e de situações, atrizes-bonequeiras/atores-bonequeiros buscam vozes diferenciadas, timbres e ressonâncias variados. Ao animar o inanimado, a/o atriz-bonequeira/ator-bonequeiro trabalha para dar a impressão de vida ao boneco-objeto através do movimento, da respiração e da voz. A voz encarnada-desencarnada está intimamente ligada a este processo de animar o inanimado. Uma das especificidades do teatro de animação está no fato de o boneco-objeto ter a sua fonte sonora externa ao seu corpo-matéria. E é no jogo, no movimento e com a voz que se cria a animação. Consta-se uma tensão entre o encarnado e o desencarnado como parte fundamental na prática do teatro de animação.

Palavras-chave: Voz. Encarnada-Desencarnada. Teatro de Animação. Tecnologia.

ABSTRACT

This is a study of the embodied-disembodied voice in figurative puppetry and animated objects. Due to the wide variety of puppets-objects and situations, puppeteers search for different kinds of voices, timbers and resonances. While animating the unanimated, the puppeteer works to give the impression of life to the puppet-object through movement, breath and voice. The embodied-disembodied voice is deeply linked to this process of animating the unanimated. The fact that the puppet-object has its sound source outside its body-matter is a specific feature of figurative puppetry and animated objects. And it is in the act of playing with movement and voice that the animation is created. The continuous tension between embodiment and disembodiment is a key element in figurative puppetry and animated objects.

Keywords: Voice. Embodied-Disembodied. Figurative Puppetry and Animated Objects. Technology.

Ao procurar formular um pensamento em relação ao uso da voz no teatro de bonecos, Jurkowski, um estudioso polonês de teatro de bonecos, faz a seguinte consideração: “a distorção da voz do boneco praticada há séculos expressa o desejo de encontrar uma forma correspondente à sua natureza artificial” (2008, p. 48). Tal afirmação implica três pontos. O primeiro, é que a distorção é um elemento fortemente presente no uso da voz no teatro de bonecos tradicional. O segundo, é que esta distorção da voz faz parte de uma longa tradição do teatro de bonecos. E a terceira, é que a artificialidade da voz segue àquela do boneco.

Estes elementos levantados por Jurkowski norteiam algumas questões feitas aqui sobre voz e teatro de animação. Primeira: existe uma especificidade do

uso da voz e da palavra no teatro de animação? Uma característica que seja intrínseca do uso da voz e da palavra nessa linguagem, e se sim, qual é? Segunda: quando e como a voz e a palavra são usadas no teatro de animação? Terceira: qual é a relação entre formas de atuação no teatro de animação e o uso da voz e da palavra?

A voz encarnada-desencarnada, a atriz/ator-bonequeira/bonequeiro e o boneco-objeto: o jogo das tensões dualísticas para além da dualidade

No teatro de animação aparentemente há duas matérias: um corpo de uma/um atriz/ator-bonequeira/bonequeiro e um boneco-objeto¹. Mas este corpo produz matérias visíveis e invisíveis das quais o movimento é visível e a voz invisível. Mesmo sendo invisível, a voz é matéria, ocupando um lugar no espaço físico com um corpo-trama complexo que se desprende de um corpo físico. A complexidade da materialidade da voz está no timbre, na altura, na intensidade, no ritmo, na acentuação, na velocidade, na articulação, assim como numa extensa gama de afetos — do prazer à dor — e no “abraço sonoro” que envolve a/o espectadora/espectador². O teatro de animação se dá no jogo entre estes três elementos: movimento, voz e objeto. Três matérias de distintas constituições: duas visíveis e uma invisível, duas animadas e uma inanimada. É um jogo de tensões de vida e morte que dá vida a este ser/boneco/objeto. O boneco-objeto é de matéria inanimada visível; a/o atriz/ator bonequeira/bonequeiro é a matéria animada visível e invisível que propicia o fogo da vida do boneco-objeto. Enquanto o movimento do boneco-objeto ocorre muitas vezes como um prolongamento das mãos ou de outra parte do corpo da atriz/ator-bonequeira/bonequeiro, no que diz respeito à voz, esta está sempre no exterior do boneco-objeto. Este se move, ganha vida através do movimento, mas a fonte sonora é sempre de origem externa à sua matéria. Esta é uma condição específica do teatro de animação, distinta do teatro de atores. Segundo Henryk Jurkowski,

[...] o teatro de bonecos é uma arte teatral: as características principais e básicas que o diferenciam do teatro vivo é que o objeto falante e atuante faz uso temporal das fontes físicas de suas atribuições vocais e dirigíveis, que estão presentes fora do objeto. A relação entre o objeto (o boneco) e as fontes de atribuição mudam todo o tempo, e estas variações são de grande significado semiológico e estético (JURKOWSKI *apud* CURCI, 2007, p. 154).

Este se torna um campo fértil cheio de possibilidade de significação e ressignificação. Um campo onde a relação entre o objeto e a voz propicia desterritorializações, criando fendas para aberturas poéticas.

Atuação no teatro de animação

O teatro de animação enquanto um conceito engloba um fazer teatral expandido. É um conceito guarda-chuva que abarca diversas formas de teatro de bonecos, como por exemplo teatro de luvas, teatro de sombras, teatro de

¹ Eu estou usando a palavra boneco-objeto para me referir tanto a um boneco, quanto a um objeto seja ele antropomorfizado ou não.

² Entenda-se que o “abraço sonoro” é uma ação que toca fisicamente o espectador. A voz acaricia, ataca, repele etc.

vara, assim como formas teatrais que dialogam com outras linguagens com as artes plásticas e a dança. Do mesmo modo como o fazer teatro de bonecos se alargou para fazer teatro de animação, a noção de atuação dentro do teatro de animação também teve que se ampliar.

A atuação no teatro de animação pode ser direta ou indireta. Na atuação direta, o corpo do/a animador/a é manipulador/a e manipulado/a ao mesmo tempo; enquanto na atuação indireta há um objeto-boneco sendo manipulado pelo/a animador/a.

A atuação direta remete ao teatro de atriz/ator, da qual eu não vou me ocupar neste momento. O meu enfoque aqui é na manipulação indireta que pressupõe o uso de um objeto-boneco em cena. A animação de um objeto-boneco requer o desenvolvimento de habilidades físicas por parte da/do atriz/ator-bonequeiro/bonequeira de dissociação corpórea tanto do movimento como da voz. As mãos normalmente são as partes mais requisitadas nesta independência, mas no teatro contemporâneo a dissociação de outras partes do corpo também é trabalhada, como é o caso do espetáculo colombiano da companhia Hugo e Inês, em *Pequeños Cuentos*. A atuação da/o atriz/ator-bonequeira/bonequeiro segundo Ariel Bufano, é caracterizada por um processo de dissociação que gera dois planos de realidade espaço-temporal.

Um elemento fundamental na atuação com objetos ou bonecos está na necessidade de síntese e precisão dos movimentos. Os gestos precisam ser econômicos e concisos. O bonequeiro argentino Carlos Converso, ao falar sobre movimentação do boneco, diz que a

(p)alavra-gesto [...] consiste na expressão emocional da personagem traduzida em um gesto plástico. O boneco está obrigado, mais do que o ator, a mostrar as suas emoções através da gestualidade e movimento da sua anatomia; considerado assim, se trata de uma linguagem que pode (e deve) ser mais codificada do que a do ator. Seus repertórios de gestos e atitudes é mais limitado, mas ao mesmo tempo mais sintético e portanto potencialmente mais intenso visto que é um sumário, uma condensação expressiva (CARLOS CONVERSO, *apud* CURCI, 2007, p. 118).

Mas e a voz e a palavra? Estas também são condensadas? Será que se busca também uma economia para a voz e a palavra enquanto linguagem no teatro de animação? E o que seria uma economia na voz e na palavra? A voz e a palavra permeadas pela poesia e pela música? Um jogo com ritmos e com a matéria da própria língua? Um jogo com a respiração, os ritmos e as pausas?

Além dos elementos de dissociação e de economia presentes na atuação indireta, há também a questão do foco dramático. Quando atuando com um objeto-boneco, a relação que a/o atriz/ator-bonequeira/bonequeiro estabelece com o objeto-boneco através do olhar, movimento e voz é determinante para se estabelecer um foco dramático. O foco pode tanto estar só no objeto-boneco, só na/no atriz/ator-bonequeira/bonequeiro, quanto em ambos ao mesmo tempo. E a voz pode ser parte determinante deste jogo de focos.

A voz e os *modus operandi* de manipulação em relação ao foco dramático

Os três focos dramáticos para os quais o olhar do espectador pode ser conduzido são: foco no objeto-boneco, foco no manipulador/a, ou foco em ambos objeto-boneco e manipulador/a.

O/a manipulador/a pode estar à vista do público ou escondido atrás de uma empanada, de uma tela para sombras ou de qualquer outro modo. O *modus operandi* da manipulação determina o foco dramático. Quando o/a manipulador/a está operando à vista do público, pode fazê-lo de modo neutro, de modo de presença compartilhado e de modo contraponto onde o/a manipulador/a assume um papel diferenciado do objeto-boneco.

No modo neutro, o/a manipulador/a está à vista do público com o rosto descoberto, mas neutro. Normalmente nestes casos a voz não é empregada. Todo o foco fica com o boneco. O/a manipulador/a busca uma face neutra e não chama para si a atenção tanto gestual quanto vocal.

No modo de copresença, o/a manipulador/a e objeto-boneco podem ambos ter o foco, mas a tensão entre os dois é atenuada ao máximo. Neste caso não se procura esconder o rosto do/da manipulador/a ou mesmo a fonte sonora, mas as duas presenças se complementam. Segundo Curci,

(m)ediante o modo de copresença, a identidade da personagem se *completa* de alguma maneira com a voz e os gestos residuais – incluindo os faciais, por mais pequenos que sejam – que o bonequeiro acaba dando ao boneco (muitas vezes sem ser intencional) durante o ato interpretativo (CURCI, 2007, p. 123).

Já no modo de contraponto, o/a manipulador/a assume também um papel diferente do objeto-boneco com o qual contracena. “[Ele/a] pode utilizar a voz para compor um papel e para animar também os diferentes bonecos que aparecem em cena” (CURCI, 2007, p. 124). Neste modo de operar a dissociação se intensifica e a voz contribui para tal.

Curci define um modo de animação que é característico do teatro de objetos, onde o *modus operandi* do/da animador/a joga entre a animação e a atuação. Neste tipo de atuação-manipulação, o animador/a anima o objeto ressignificando-o, criando uma justaposição de significados ao recontextualizar o objeto na cena.

A construção da personagem do ponto de vista vocal

A máscara, a voz e o movimento são os três elementos que compõem a animação do boneco-objeto. Por máscara entendo o objeto-boneco enquanto matéria física com certas características: qual é o material? É de madeira, papel? É detalhado ou esboçado? De que cor? Quais são as características da forma, articulação etc.? A máscara compreende todos estes aspectos exteriores do boneco, que na sua materialidade traz consigo elementos para a sua manipulação. Por movimento eu entendo a manipulação do objeto-boneco, as capacidades motoras no espaço com ritmos, contrações e expansões físicas. A voz pode vir do manipulador, mas pode também ter uma origem externa ou até mesmo se mover em silêncio.

No teatro de animação muitas vezes vemos espetáculos que não utilizam a voz em cena, mas isto não quer dizer que o espetáculo seja em silêncio porque quase sempre nestes casos há uma produção sonora por meio do uso de música ao vivo ou registrada.

A linguagem sonora, que pode ser composta de voz, música, ruídos ou sons, é muito presente no teatro de animação. Mas sendo uma linguagem de síntese, o teatro de animação precisa desenvolver a condensação na sonoridade também. Acuña distingue dois elementos presentes na expressão vocal do teatro de bonecos que ele chama de o comentário e o diálogo. E eu chamaria de o narrado e o diálogo. Segundo Acuña, no teatro de bonecos não há qualquer problema com o uso de narração durante o espetáculo visto que os comentários externos nos ajudam a compreender as cenas. O problema para ele se coloca quando os bonecos utilizam uma voz humana para se expressar e dialogar.

Segundo Curci, existem três maneiras com as quais os bonequeiros, por gerações, vêm lidando com esta relação conflituosa entre voz e boneco: pelo uso da lingueta, da voz distorcida e da voz simulada e ou natural.

A voz e a palavra no teatro de animação: síntese poética musical

Talvez o dilema da produção de voz e da palavra no teatro de animação aponte justamente para as suas possibilidades poéticas: “seu dilema seja também a sua salvação”. É através do tentar criar soluções para a tensão entre encarnado e desencarnado, vida e morte, ser e não-ser, animado e inanimado da/do atriz/ator-bonequeira/bonequeiro e objeto-boneco que acontece o poético, nas fissuras dos corpos vocais e gestuais. Voz e palavra enquanto um corpo sintético poético-musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAME, Valmor. **Animar o Inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. São Paulo: Tese. ECA, Universidade de São Paulo, 2001.
- CURCI, Rafael. **Dialéctica del Titiritero en Escena**: Una propuesta metodológica para la actuación con títeres. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- DA COSTA, Felisberto Sabino. **A máscara e a formação do ator**. Móin-Móin, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005.
- _____. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramáticos do teatro de animação. São Paulo: Tese. ECA, Universidade de São Paulo, 2000.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo**: El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Vocalidade e cena**: tecnologia de treinamento e controle de ensaio. Folhetim, n. 15 out-dez. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2002.
- JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: La marionnette au XX – siècle. Charleville-Mézières/Montpellier: Institut International de la Marionnette/L’Entretemps, 2008.