

O Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia

Felisberto Sabino da Costa

Entre os afrescos que se encontram no teto da Capela Sistina, destaca-se um que detém nosso olhar, que apela ao toque, e que foi nomeado *A Criação de Adão*. Nele se vê a figura divina estendendo sua mão para um homem localizado num plano mais abaixo. Trata-se de Adão. Michelângelo representou-o com o rosto em perfil, retribuindo o olhar significativo de Jeová, no qual parecem espelhar-se as intenções do Deus. Adão está despido, corpo apoiado no chão, ressaltando-se as articulações e a forma corpórea, dotada de uma musculatura definida. A sua mão toca o dedo do criador, cujas vestes parecem flutuar em companhia de anjos celestiais. Em suma, o pintor tem nas mãos o instante em que Adão é “animado” por Deus.

Entre as várias leituras possíveis dessa obra, evidencio as que dizem respeito ao conhecimento, à iluminação e à ânima ali configurados. Percebe-se ao fundo da criatura divina uma forma ligeiramente oblonga, assemelhada ao cérebro humano. A paisagem circundante contém somente os elementos essenciais ao quadro. Analisada sob a ótica do teatro de animação, a cena se ilumina. A imagem idealizada por Michelângelo demonstra a criação em seu mais amplo sentido, em particular, no próprio ato da

animação. A representação pictórica é síntese e abundância, qualidades que configuram também o ofício do ator-manipulador ou animador em toda a sua plasticidade. Uma imagem eficaz converte-se em estrutura dramática.

O encontro das duas mãos revela espírito e matéria, portanto, conflito. A mão do criador é o elemento que se destaca do contorno cerebral, povoado com anjos-personagens em latência. Portadora do sopro divino, chama para si a criatura. Nota-se, contudo, que o pintor não se limitou a mostrar-nos apenas a mão do criador, mas todo o seu corpo, que participa de igual modo do ato da manipulação-animação do homem. Deve-se entender manipular, em seu sentido etimológico de *engendrar: gerar, produzir, dar origem* (Cunha, 1982: 298-498). Em suma: animar. Deus está animando o primeiro homem, ou seja, preenchendo-o com *alma, espírito, mente, valor, coragem e força* (Cunha, 1982: 82). Adão está nu, prostrado como “objeto”, tornando-se “sujeito dramático” através da mão de Deus. Dramático no sentido grego do termo: ação presente, o ser enquanto sendo compartilhado por atores e público. Nesta perspectiva, Deus é ator, “agente do ato”, corporificado no personagem Jeová. É também manipulador ou animador, pois engendra o homem. Assim,

ator e manipulador são conceitos que não devem ser pensados separadamente, uma vez que para manipular/animar é necessário ser Deus, isto é, ator¹.

Pensando-se na correspondência Deus-homem, exposta no afresco, nossa proposta é tomá-la como paradigma para a construção da correlação animador-objeto. Destarte, algumas questões práticas podem ser lançadas a respeito de manipulação, boneco/objeto e dramaturgia.

A Arte da Animação no Teatro

Ainda com o foco na visão luminosa da cena, começamos por destacar nela o papel dos corpos presentes. Experiências com o corpo são essenciais ao ator-manipulador e podem ser divididas em corpo-totalidade e corpo-segmen- to. Considerando que o homem é feito à imagem e semelhança do seu criador, postulamos que o mesmo fenômeno ocorre com o boneco em relação ao homem. O boneco é constituído de partes que configuram uma totalidade, tal qual o seu criador. Enquanto manipulador, o ator compartilha com o boneco sua experiência de vida, doando-lhe os seus atributos vitais.

No afresco de Michelângelo, o corpo divino está presente, e o que atrai nosso olhar é a representação do instante mítico da criação. No palco, a presença do criador só pode ser entrevista no corpo animado do boneco – O ator-manipulador, ao experienciar processos cinestésicos em seu próprio corpo – liberdades e restrições dos movimentos – estará compreendendo o universo cinético da sua criatura: o boneco. Havendo cumplicidade, a doação torna-se mais rica. É necessário ao ator-manipulador conscientizar-se da presença do seu corpo, para que

possa trabalhar melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator enquanto animador/manipulador. Corpo é volume, conforme podemos constatar em Michelângelo: *As suas figuras têm três dimensões... Adão torcendo a bacia, volta-se com elegância; os músculos contraem-se amplamente, tendo certos volumes sido valorizados, para dar uma melhor impressão de leveza natural... o corpo torna-se para ele uma linguagem, não copia, cria* (Upjohn, 1965: 125-6). Assim, o ator-manipulador experiencia em seu corpo os possíveis movimentos que realizará com o boneco. É necessário trabalhar as partes posteriores, anteriores e laterais do corpo, bem como a atuação da força da gravidade. Cabe ao ator-animador, vencer a força da gravidade que tende a desalinhar o boneco e, mediante o binômio equilíbrio-desequilíbrio, lidar com a influência da força-peso gravitacional. Entre os fatores envolvidos para mantermo-nos de pé, está inclusa a noção de eixo corporal, que será transferida ao boneco quando da sua animação. Na manipulação, manter a verticalidade não significa deixá-lo ereto como um pedaço de madeira, mas trabalhar o eixo do boneco ao andar, levantar, correr, deitar etc. O eixo auxilia a manter a ilusão de vida.

É importante que o ator-manipulador tenha consciência da sua respiração e de como é necessária a transferência desse conceito ao boneco. Mesmo parado, o boneco precisa ter vida, caso contrário será somente um objeto inerte em cena. Para o ator, a respiração é um movimento vitalício contínuo, embora possa haver algum controle; entretanto, para o boneco, é mister o ator-manipulador torná-la presente durante o processo de manipulação, configurando-a num movimento sutil. Além de respirar, o boneco

¹ Existem algumas práticas atomísticas em que a correlação ator e manipulador tendem a uma concepção mais diluída destes dois fatores, como, por exemplo, o teatro japonês Bunraku e algumas encenações do Grupo Giramundo.

necessita pulsar como uma estrela, emitindo luz e irradiando existência. Para o ator, o impulso é a energia interna da qual se origina o movimento, e é essa idéia que deve estar presente na manipulação do boneco, possibilitando a quem o observa acreditar na sua realidade física. Se o ato de criação se dá, a platéia compraz-se em perceber o momento do impulso e a efetivação do gesto. É um instante mágico porque pleno de vida. As experiências que têm como foco o corpo do ator-manipulador são úteis quanto a clareza e precisão dos movimentos porque permitem-no compreender que a manipulação de um boneco pode ter como referencial a estrutura do corpo humano, sem que se constitua uma simples cópia de seus movimentos. O trabalho corporal proporciona a utilização do tônus adequado à manipulação. Muitos atores-manipuladores acabam colocando tensão desnecessária nas mãos ou em outras partes do corpo, emperrando a fluidez dos seus movimentos e, conseqüentemente, os do boneco.

Além do trabalho com o corpo-totalidade, é aconselhável dedicar-se ao corpo-segmentação. O ator-manipulador organiza o seu corpo de acordo com a técnica em questão, podendo expressar-se num ritmo e manipular o objeto em outro, elaborando diversas formas de dissociação. O ator necessita tornar o corpo apto para a manipulação, qualquer que ela seja. O objetivo dessa dinâmica é explorá-lo visando outras possibilidades de movimentação e sensação. Segmentar o corpo é direcioná-lo para um determinado propósito. Neste sentido, é importante observar que: *uma derivação devida à diminuição do espaço forçará a passassem ao mimo das mãos e à marionete*. LECOQ, 1987: 20 Desta forma, pode-se ampliar e reduzir o campo de atuação do corpo como participante na anima-

ção. Embora não seja a única possibilidade para animar um objeto, a mão desempenha um papel fundamental.

Acredito ser um suporte valioso para o ator-manipulador o conhecimento do Método Laban². Conforme ele observa: *talvez não seja muito inusitado introduzir aqui a idéia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras ... este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas antes aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape, no fazer, no representar e no dançar* (Laban, 1978: 42). Esse referencial é útil ao ator que trabalha com teatro de animação, uma vez que *movimento e imagem fazem o teatro de bonecos* (Amaral, 1993: 73).

No teatro de animação, o objeto plástico permeia a interface ator-platéia. Há de se considerar a relevância desse signo visual relacionada à neutralidade do ator-animador. O objeto é que faz a mediação entre o ator-manipulador e o público. Ele é o foco da ação. Isso não impossibilita que em determinado momento o animador tome para si essa posição. Em Michelângelo, Deus anima o homem, ato que é direcionado a um provável espectador. Entre este e Deus interpõe-se Adão.

O ator-manipulador trabalha com os conceitos de falta e preenchimento. Ao boneco, falta a chama essencial, ou seja, movimento, vida. Ele é o Adão-objeto estendido na montanha. O ator-animador é Jeová, o portador da energia que fluirá pela sua mão animando o objeto. Assim, o ator-manipulador lida com o preenchimento. Ele é o responsável pelo "sopro divino" que animará o boneco. A centelha que deflagra o processo.

² Há outros trabalhos corporais bastante eficazes, como o Ai Ki Do, técnica marcial que envolve harmonia e energia vital, o processo desenvolvido por Klauss Vianna, alguns exercícios preparatórios do balé clássico entre outros.

O ator-manipulador deve observar o foco-olhar do boneco. O olhar de Adão é preciso. No seu perfil, ressalta-se também o nariz, que é fundamental no processo do olhar do boneco. Adão parece mirar o Criador, contrafeito, como se soubesse que a vida comporta muitas atribuições (Upjohn, 1965: 124-5). O olhar funciona como um farol, sinalizando o caminho a ser trilhado pela platéia, o terceiro elemento integrante do fenômeno da animação. Conforme já observara Stanislavski em suas experiências relacionadas ao ator: *os olhos são o espelho da alma* (Stanislavski, 1967: 195). O mesmo se pode dizer do olhar do boneco: é o espelho da sua ânima.

Na técnica japonesa *Bunraku*, o manipulador-mestre é quem segura a cabeça do boneco. Esta é considerada a sua parte principal. Em Deus, Michelângelo coloca o cérebro na ato da criação. Isto é bastante significativo, pois é o ator-manipulador quem "preenche" a cabeça do boneco, que não permanece ausente, no sentido de estar limitado somente aos movimentos. O pensamento constitui-se num fluxo ininterrupto de imagens, conectado à vida do boneco e dialogando interiormente com este.

Deus e Adão estão sintonizados durante o ato da criação. Percebe-se uma sintonia fina entre o sujeito Deus e o objeto Adão. A reciprocidade dos olhares é um indício dessa relação criadora e criativa. Da mesma forma, o ator-manipulador permanece *pari passu* com o

boneco. Caso contrário, um ou outro estará morto em cena.

Em Michelângelo não há gestos desnecessários, somente precisão. Gestos exatos enriquecem a movimentação do boneco, eles constituem dramaturgia. Há de se ter o cuidado com a simples ilustração gestual de um texto por intermédio do boneco, redundando-se num pleonasmo involuntário. Em *A Criação de Adão*, Michelângelo coloca em cena somente atores imprescindíveis. Não há gratuidade em sua elaboração. Da mesma forma, o boneco é utilizado pela sua necessidade e essencialidade. Em cena, ele surpreende com gestos, situações e palavras.

Ao ator-manipulador é indispensável experimentar. Michelângelo ousa ao trabalhar na Capela Sistina: *Um feito físico sem precedentes, sua conclusão transformou-o de uma certa forma, no primeiro pintor 'moderno', sendo que tanto a concepção quanto a execução eram obra de uma única pessoa* (Upjohn, 1965: 39). *A Criação do Homem* pode ser lida como criação divina e humana, uma vez que Michelângelo é o criador que dá vida ao toque divino ao representá-lo. Posto que a vida flui num movimento contínuo, o mesmo deve se dar com o teatro que se faz vida. O ator-animador lida com o imponderável, tomando-o possível, transformando o ato de animar numa experiência epifânica, consciente de que tudo o que ocorre no momento é teatro, tão somente teatro, mas animado, vivo!

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo, Edusp, 1993.
- _____. *Teatro de Animação*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- GILLES, Annie. *Le Jeu de la Marionnette*. Nancy, Presses Universitaires, 1987.
- GIRAUD, P. *A Linguagem do Corpo*. São Paulo, Ática, 1993.
- LABAN, Rudolph. *Domínio do Movimento*. São Paulo, Summus, 1978.
- LECOQ, Jacques. *Le Théâtre du Geste*. Paris, Bordas, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- UPJOHN, E. M. et alii. *História Mundial da Arte*. Lisboa, Bertrand, 1965.