

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO

STEPHANE BACELAR NARCISO

**A PREPARAÇÃO CÊNICA PARA ATORES-MANIPULADORES COM O BONECO
NÃO-REALISTA NA MONTAGEM DO ESPETÁCULO FIM DE PARTIDA DE
SAMUEL BECKETT**

MANAUS-AMAZONAS

2018

STEPHANE BACELAR NARCISO

**A PREPARAÇÃO CÊNICA PARA ATORES-MANIPULADORES COM O
BONECO NÃO-REALISTA NA MONTAGEM CÊNICA DO ESPETACULO FIM DE
PARTIDA DE SAMUEL BECKETT**

Trabalho de Conclusão de Curso, em
Teatro, na Universidade do Estado do
Amazonas, Escola Superior de Artes e
Turismo, sob orientação da Profa.
Mestra Vanessa Benites Bordin.

MANAUS-AMAZONAS

2018

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente ao Todo Poderoso Deus que me ajudou a entrar no Teatro para desafiar os meus medos e me tornar uma pessoa de mente aberta.

Agradeço a minha mãe que acreditou no meu sonho e me incentivou para seguir no caminho do teatro mesmo com todo os desafios.

Agradeço ao meu namorado que em meio a tantos caos, tristezas e alegrias, me ouvir e aconselhou neste meu processo de pesquisa.

A minha turma de teatro que começamos juntos uma jornada onde não sabíamos o que estava esperando sobre o curso e acabamos descobrindo tantas coisas interessante.

A minha professora Mestre Vanessa Benites Bordin, que me orientou neste trabalho de pesquisa, e me puxou para não desistir e persistir na minha escolha.

Agradecimento de coração a todos envolvidos. Muito obrigada.

Agradeço ao meus atores-manipuladores, a todos que contribuíram neste processo e que juntos descobrimos nossos desafios enquanto artistas.

RESUMO

A partir da linguagem do Teatro de Formas Animadas destaco o trabalho com os bonecos como um possível caminho para pesquisar a expressividade não-realista para o processo de criação dos atores-manipuladores. Deste modo, proponho a experimentação com a confecção artesanal desses bonecos para que os atores-manipuladores tenham consciência também do processo de produção e coloquem suas energias desde a construção do ser inanimado ao qual darão vida, seguindo princípios básicos para a construção e criação deste boneco.

Diante disto, introduzo sobre a prática do ator-manipulador e sua relação com o boneco. A pesquisa é focada nos primeiros passos da preparação cênica em relação ao processo de montagem do espetáculo Fim de Partida.

A obra Fim de Partida foi escrita pelo dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett em 1957, e retrata sobre o universo pós-apocalíptico em que os personagens Hamm, Clov, Nagg e Nell estão vivendo. A dramaturgia de Beckett é levada pela linguagem do teatro do absurdo, apresentando a precariedade das relações humanas na sociedade moderna.

Palavras-chaves: ator-manipulador, montagem cênica, Teatro de Formas Animadas.

ABSTRACT

From the language of Animated Forms Theater, I highlight the work with Puppets as a possible way to research the unrealistic expressiveness in the actors/handlers's creation. Therefore, I propose the experimentation with the artisanal handmade of the puppets to the actors/handlers be aware of the production process and put their energies on it since the construction of the unanimated being that they are going to give life along the process, following basic principles for the construction and creation of the puppet.

Considering this, I introduce the practice of the actor/handler and his relationship with the puppet. The research is focused on the first steps before the scenes preparation in respect of the process of spectacle construction End Game of Samuel Beckett.

The work "End Game" was written by the Irish playwright and writer Samuel Beckett in 1957, and portrays about the post-apocalyptic where the characters Hamm, Cloy, Nagg and Nell are living. The Beckett's dramaturgy is given in to the language of the Theatre of The Absurd, presenting the precariousness of the human relations in the modern society.

Keywords: actor/handler, scene construction, Animated Forms Theater.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Primeiro esboço do boneco personagem Nell.....	14
Fotografia 2: Primeiro esboço do boneco personagem Nagg	14
Fotografia 3: Construindo o boneco na técnica de papelagem.....	16
Fotografia 4: Construindo a base da cabeça com jornais comprimidos.....	16
Fotografia 5: Os atores-manipuladores estão criando corpos dos bonecos.....	18
Fotografia 6: Corpos dos bonecos em treinamento.....	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1- Caminhando nos primeiros passos do conhecimento.....	09
1.1 A expressividade não-realista do boneco.....	11
1.2 A construção do ser animado.....	13
1.3 A técnica de confecção: papelagem ou papietagem.....	15
1.4 Construindo o corpo do boneco.....	16
1.5 Tempo de construção.....	17
2- Dando vida ao ser animado: a prática de criação cênica.....	18
2.1 Descobrimo e Criando	19
2.2 O boneco e o ator-manipulador.....	22
3- Consideração em processo.....	26
Referências.....	29

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se dá na área do Teatro de Formas Animadas, aqui especificamente focada na linguagem estética não-realista dos bonecos e sua utilização na preparação dos atores-manipuladores para a criação de cenas. O trabalho tem como premissa o conhecimento de técnicas de manipulação desses bonecos para desenvolver uma metodologia de trabalho com os atores-manipuladores. Assim, serão analisados os exercícios trabalhados que envolveram a descoberta pessoal de cada ator-manipulador, permitindo que se apropriassem das técnicas específicas de manipulação para a criação de seus personagens (bonecos que estarão dando vida).

O boneco nesta pesquisa é encaminhado de duas formas: o boneco realista e o não-realista. Ana Maria Amaral (2007) é uma pesquisadora nesta linguagem de Teatro de Formas Animadas, diretora e dramaturga que me ajudou a percorrer um caminho de conhecimento sobre as formas animadas, assim, ela nos apresenta sobre dois tipos de teatro de boneco, diz que o boneco realista tem uma aparência mais próxima dos humanos, seja na interpretação ou na ação, o que causa um efeito de comédia nos espectadores, pois aproximando o boneco de nós mesmos (condições humanas convencionais) isso nos possibilita uma percepção crítica de nossa realidade. Já no caso do boneco não-realista, ele representa o distanciamento, pois se apresenta ao desconhecido, ou a uma imagem estranha de algum ser não conhecido (não se encaixando na linguagem realista), porém ao mesmo tempo se revela como um questionador da realidade, um ser caótico, causando estranheza no público e muitas vezes remetendo-se a um universo poético.

Instigada por algumas dessas questões que envolvem o trabalho de criação dos atores com bonecos, tive o desejo de realizar um processo como preparadora para atores-manipuladores pensando a montagem cênica do espetáculo Fim de Partida, o qual eu faço parte como formanda em bacharelado em Teatro, portanto, trago os experimentos iniciais que partiram de um diálogo entre práticas e teorias que venho vivenciando durante meu percurso acadêmico no curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo-UEA¹.

¹ UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Ao lado de algumas experiências práticas realizadas na academia agreguei o trabalho de investigação teórica que me ajudou a realizar adaptações de exercícios, um desses estudos norteadores foi a partir do livro: “O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos (2004) de Ana Maria Amaral”, e também, da dissertação: “O ator no teatro de Animação contemporâneo: trajetória rumo à criação da cena de Kely Elias de Castro² (2009)”. Com o auxílio destes estudos pude encaminhar meu trabalho de preparação com os atores-manipuladores como uma base para adentrar ao processo de montagem cênica, pois percebendo que não havia tanta intimidade neste tipo de preparação, a experimentação prática de criação das cenas foi de suma importância para refletir a respeito de como esse processo se daria e como se encaminharia durante os ensaios.

Para tanto, trago aqui a reflexão do processo a partir da metodologia analítica que se dá por meio da análise dos diários de bordo desta preparadora e dos atores-manipuladores, que foram escritos desde os primeiros ensaios, assim, nesses diários se pode anotar as observações e questionamentos que tivemos ao longo das atividades realizadas durante o processo da montagem cênica.

1-Caminhando aos primeiros passos do conhecimento

Os primeiros passos, quando pensamos em um trabalho de preparação para o ator - aqui no caso a preparação para os atores-manipuladores a partir da linguagem não-realista do boneco - são na busca de encontrar um caminho para que o processo de criação e construção do espetáculo se desenvolva. Deste modo, buscamos meios de conhecimento e reflexão que gerem um percurso para realizar essa caminhada durante o processo e direcioná-lo ao objetivo que nos propomos que é a apresentação de um espetáculo cênico. A cada passo um questionamento, perguntas, que muitas vezes não encontramos respostas, passos no escuro, algumas portas se abrindo e outras se fechando, desespero, desconforto, as vezes medo. Esses são meus próprios sentimentos em relação a esse processo tão novo para mim, já que é a minha primeira experiência enquanto preparadora de atores-manipuladores com a linguagem de bonecos em uma montagem cênica.

² Kely Elias de Castro é usado como auxílio no processo de criação na linguagem de teatro de formas animadas, assim, orientando para preparação corporal e jogos para cena durante neste processo de pesquisa.

Contudo, o Teatro de Formas Animadas me despertou para um caminho desafiador, onde precisava conhecer sua origem, suas formas e a linguagem específica a qual o boneco pertence, que envolve uma preparação diferenciada para que o ator possa realizar a manipulação e dê vida ao boneco. Assim, a experimentação enquanto preparadora dos atores-manipuladores no processo de montagem cênica da peça *Fim de Partida*³ me permitiu descobrir o meu próprio caminho de criação de técnicas para o trabalho dos atores-manipuladores com os bonecos.

Caminhando em direção aos primeiros passos para realizar o trabalho foi importante o encontro com os atores para que eu pudesse conquistar a confiança destes para que seguissem juntos por um processo que também foi novo para eles, assim, fomos cruzando nossas vivências e construindo diálogos, que fortaleceram minhas reflexões - que ainda são rascunhos - com ideias que aos poucos estão se consolidando nesse percurso de diálogo entre teoria e prática.

O processo de criação cênica se dá em um espaço de aprendizado constante, e durante o meu trabalho pude perceber diferenças entre o ator e o preparador partindo da minha experiência: o ator pensa em seu processo de criação individual e busca trocar conhecimento, já o preparador, tem a função de pensar caminhos que contribuam como estímulos para esse processo de criação do ator, se colocando como instigador do processo, pensando no treinamento dos atores e em técnicas específicas para o trabalho com a linguagem desejada, sempre atento e com planos de mudança, caso aconteça algo inesperado, gerando ideias para transformar o processo em algo satisfatório.

Deste modo, a preparadora aqui se deparava com o desafio de desenvolver um trabalho para os atores-manipuladores pensando na proposta de montagem do espetáculo a partir da dramaturgia que o diretor Victor Lucas⁴ trouxe, a peça teatral *fim de partida* de Samuel Beckett, que seria encenada com nossos atores e atores-manipuladores. Samuel Beckett, é um dos principais autores referente ao teatro do

³ De Samuel Beckett é um escritor, dramaturgo, professor de letras. "Ganhou o prêmio Nobel em 1969", considerado por ser um dos principais autores no teatro do absurdo.

⁴ Victor Lucas de Lima de Oliveira é um estudante da UEA e tem como pesquisa a área da voz para o ator, através dos estudos de Lúcia Helena Gayotto, financiada no projeto de pesquisa a iniciação científica. Está presente neste processo como diretor geral e preparador vocal dos atores e atores-manipuladores.

absurdo e sua dramaturgia nos envolveu no universo deste escritor e ao seu mundo caótico seguindo uma linha de compreensão deste mundo em que os personagens habitam, uma relação de desesperança nas relações humanas, que se dão em um lugar pós-apocalíptico, colocando os personagens vivendo na miséria e precariedade.

Assim a decadência do homem é um tema que retorna frequentemente nas obras de Beckett e nessa medida sua visão da vida, posta mais em valor por um aspecto de grande farsa grotesca e trágica, pode ser qualificada de negativismo, um negativismo que não saberia parar antes de haver chegado ao fundo. É lá que ele deve ir, pois e somente lá que se opera o milagre da revelação do pensamento pessimista e da poesia. (BALLALAI⁵, 1973, p.24).

Esta dramaturgia se encaixou empiricamente de forma muito poética para o processo, pois sendo analisado em debate de mesa com os atores, percebemos que a peça tem um caráter atemporal, podendo ser identificada ainda em nossa realidade, pois a hipocrisia ainda existe entre os seres humanos em relação aos outros seres humanos, e entre nós mesmos. Encontrando um defeito negativo da realidade do nosso universo, a qual achamos importante apresentar para refletir em nossos espectadores o tempo das relações humanas e a precariedade em que se encontram.

1.1 A expressividade não-realista do boneco

Ao trabalhar com os bonecos dentro da linguagem do Teatro de Formas Animadas, percebemos que o teatro de bonecos não é tão distante do que imaginávamos, pois sempre esteve presente nas mídias, animações e nas brincadeiras. Segundo Ana Maria Amaral, o Teatro de Formas Animadas (2007) conquistou sua força por meio de programas midiáticos que dão uma visibilidade ao fazer surgir o boneco grotesco e o caricato, no entanto, quando é apropriado pela televisão ele perde sua força de contestação e crítica, já que muitas vezes acaba sendo censurado ou colocado de uma maneira fixa que não permite a interação direta com o público, mantendo unicamente seu caráter risível, mas não um riso crítico, somente um riso do ridículo que frequentemente permeia piadas prontas.

⁵ Tradução de Roberto Ballalai

Sendo assim, recorremos a Amaral (2007) que conceitua dois tipos de bonecos, um boneco que é visto apenas como um objeto, ou seja, sem vida, e um outro que é visto como vivo, deste modo, uma causa riso e o outro, estranheza.

Para Otakar Zich existem duas maneiras de se perceber um personagem animado. Ou melhor, existem dois tipos de Teatro de Animação: um teatro em que os personagens são vistos apenas com objetos, isto é, sem vida; e um que os personagens são vistos como dotados de vida... Ao tentarem imitar a realidade tornam-se grotescos. Despertam o riso. Já no segundo caso, a percepção de vida é mais importante do que a percepção das características materiais do objeto ou do boneco animado. Tornam-se assim enigmáticos, são mistério, estranheza. Vão além da realidade. Despertam o poético. (AMARAL, 2007, p. 22, 23)

Estas formas se tornaram bem desafiadoras para meu processo enquanto preparadora, que inicia com um estudo ao tema dessas formas, portanto, ao escolher especificamente o boneco não-realista o desafio pessoal foi dado, ao sair do convencional (bonecos que são expressivos por estética extravagantes e grotescos) tornando-se uma pesquisa de conquista de conhecimento pessoal e incentivo para quem futuramente pretende conhecer os possíveis caminhos para o treinamento para os atores-manipuladores.

O boneco aqui apresentado tem como estética uma característica neutra, especificamente na parte superior: a cabeça. Deste modo, a neutralidade por si só é um afastamento da estética do convencional dos bonecos, pois não apresenta expressividade próxima da aparência humana. Por meio de Amaral, (1996, p.167) apud Bensky, “O poético maravilhoso” não precisa de sátira para se afirmar pois, sem ela, o boneco pode desenvolver melhor qualidades poéticas. Não que o poético exclua a sátira, mas é preciso manter um equilíbrio entre os dois.”

Nesta citação Bensky fala sobre a categoria de contos mágicos ou mitológicos, na qual o boneco sem expressão acaba se encontrando, já que traz em si características poéticas.

Os bonecos não-realistas seguem por um caminho de estranheza tanto para quem o manipula, quanto para quem o observa, sua estética é um diferencial para o ator-manipulador que ao transpor sua energia para o boneco cria uma imagem de semelhança com a realidade, trazendo assim sua poesia de forma mais simples ao encontro dessa sua estética neutra que se transpõe no espetáculo.

1.2 A construção do ser animado

Como podemos criar algo começando do zero? Quais materiais são utilizados para compor essa construção? Como seria o resultado final dos bonecos?

A construção é sempre algo estudado e bem planejado, é como se pensássemos em um esboço, executássemos e assim temos um resultado. Mas como pensar nessa execução de forma mais criativa e que fosse aos poucos evoluindo e se transformando em algo do próprio pesquisador(a)? Começamos nosso trabalho com materiais simples: Lençóis, varetas, jornais e barbantes. Com simples objetos é possível realizar um boneco com a capacidade de desenvolver a pesquisa pessoal de cada ator(a) e efetuar este conhecimento para a cena de um espetáculo?

Estas são perguntas desafiadoras as quais diariamente pensava no começo do processo e durante o processo, porém, ao criar algo começando do zero, analisamos o que é necessário para realizar algo novo e próprio, digo isto, pois é o primeiro trabalho com essa nova linguagem e construção dentro do Teatro de Formas Animadas. Começando assim, é necessário pensar no que é mais prático para desenvolver a criação dos atores na confecção dos bonecos e motivá-los a propor suas obras iniciando com um esboço de seus próprios bonecos.

O primeiro esboço iniciou com números de materiais limitados e básicos (citados acima), os materiais eram apenas uma base do que os atores-manipuladores poderiam se apropriar e como fariam isto para descobrir o desconhecido. Cada ator-manipulador possui uma forma diferente de se apropriar do material e confeccionar, acredito que não existe uma regra para executar sua arte.

A criação do boneco, de forma geral, é uma descoberta para quem está gerando seu personagem, além disto, a construção envolve o trabalho artesanal e a criatividade de quem o produz. O trabalho de criar seu próprio boneco se dá como uma possibilidade de colocar sua energia como uma extensão de si para aquele ser inanimado permitindo que aos poucos ele comece a ganhar vida, tornando-se familiar ao ator, ou mesmo parte de seu próprio corpo, o que pressupõe um processo de criação autoral.



Fotografia 1: Primeiro esboço do boneco personagem Nell.

Fotos do acervo pessoal, 2018



Fotografia 2: Primeiro esboço do boneco personagem Nagg.

Fotos do acervo pessoal, 2018

Acima segue os registros fotográficos que realizei dos atores-manipuladores com seus primeiros esboços de bonecos.

Logo após os primeiros esboços, surgem as figuras prontas, e então, proponho um tempo para analisarmos o que foi desenvolvido, assim, eu enquanto estimuladora do processo observo que cada ator-manipulador percebe seu corpo e como se relacionar com os cabos⁶ de manipulação, a partir da espessura do “corpo” do boneco que mudava de um para outro.

Essas reflexões, me fazem analisar os aspectos positivos e negativos do trabalho, coisas que favorecem a criação durante a manipulação e outras que dificultam, no caso, um dos apontamentos que faço é o quanto o boneco precisa estar

⁶ Cabos ou varetas que sustentam o boneco e servem de base para a manipulação.

bem elaborado e realmente pertencente ao corpo do ator para que contribua no trabalho de investigação com precisão, já que cada parte do corpo desse boneco requer um cuidado e uma técnica específica, por exemplo, quando manipulamos a cabeça do boneco é preciso muito domínio sobre ela, já que carrega boa parte das expressões dos personagens, mesmo o boneco tendo uma forma fixa esteticamente.

Portanto, para que o ator-manipulador consiga criar materiais artísticos a partir do jogo com seus bonecos é necessário que esses bonecos estejam muito bem construídos, uma construção firme que dê segurança para que os atores consigam realizar a manipulação. Então, para que isso ocorresse, investigamos as características dos personagens e com base na técnica desenvolvida nas aulas de Teatro de Formas Animadas⁷, de *papier collé* (papietagem ou papelagem)⁸ que é uma técnica utilizando cola branca, água e papéis, com isso fomos moldando essas características para que os bonecos ganhassem a expressividade referente aos personagens da peça Fim de Partida.

Os dois personagens para a manipulação dos atores são os pais do personagem Hamm e representam um casal de idosos com estéticas bem precárias, são eles: Nagg e Nell, muito velhos e sem pernas, de acordo com algumas rubricas onde Beckett descreve sobre ambos, assim, essa técnica da papelagem contribuiu para moldar as características dos bonecos.

1.3 A técnica de confecção: Papelagem ou Papietagem:

Esta técnica é básica e simples para quem procura criar seu boneco, já que com ela é possível fazer a modulação do rosto dos personagens, detalhes e formas. Com os jornais picados ou qualquer outro tipo de papel - papel higiênico é interessante pois se torna uma massa bem maleável quando misturado à cola - utilize um recipiente com água fria e misture os papeis picados juntos. Com uma boa quantidade de papeis picados misture até amolecer o papel. Após isto, peneire a água com o papel, removendo todo o líquido, voltando ao recipiente coloque os papéis e acrescente a cola branca misturando tudo, o que resultará em uma massa espessa e moldável.

⁷ A disciplina de Teatro de Formas Animadas foi ministrada pela Professora Mestra Vanessa Benites Bordin, também orientadora deste trabalho, no ano de 2016.

⁸ *Papier Collé* técnica conhecida em Francês e em Português Papietagem ou papelagem, técnica de confecção com papeis. Criando formas e formatos.

Abaixo segue o registro fotográfico que realizei dos atores-manipuladores produzindo a massa para confecção da cabeça dos bonecos a partir da técnica de papelagem descrita acima:



Fotografia 3: Construindo o boneco na técnica de papelagem.

Fotos do acervo pessoal, 2018



Fotografia 4: Construindo a base da cabeça com jornais comprimidos.

Fotos do acervo pessoal, 2018

É importante ressaltar que está técnica precisa de uma base para ser moldada em cima, podemos utilizar madeira, garrafas pets, jornais comprimidos, balão, isopor, etc, que servirão de apoio para que a massa ganhe forma depois de seca. Dependendo da base, quando a massa secar é preciso desenformá-la dessa base para que se torne leve contribuindo para a manipulação dos atores.

Neste trabalho é dado a forma ao rosto da personagem, como o boneco neste processo possui expressão neutra, apenas o formato do rosto foi construído e o nariz. O nariz em específico é um dos pontos mais importante no corpo da figura, pois este ajuda a indicar a direção que a cabeça está se posicionando, facilitando cada vez o trabalho da manipulação e conscientizando o ator-manipulador das rotações e possibilidades que o personagem pode propor para cena.

1.4 Construindo o corpo do boneco

Para construir o corpo de cada boneco, sugeri que os atores-manipuladores desenhasssem em uma folha de cartolina como seria o possível corpo desses personagens. Pedi que desenhasssem os bonecos de perfil e de lado, para que percebêssemos a profundidade e altura dos corpos desses bonecos, que posteriormente seriam moldados em esponja. Utilizamos a esponja para facilitar uma característica resistente e semelhante a identidade dos bonecos.

Com isto, passamos a medir o corpo dos atores-manipuladores para que as medidas fossem feitas ficando de acordo com o tamanho real do ator-manipulador ao corpo do boneco. Sendo assim, as medidas foram passadas para as esponjas e sendo moldadas para que o ator-manipulador pudesse vestir o corpo do boneco.

Nesta etapa de construção do ser manipulável, deve-se ter paciência e procurar sempre soluções para os erros, caso o trabalho dê errado é preciso calma para refazê-lo, procurando outros meios para resolver determinados problemas, afinal, não é nada fácil criar o seu próprio boneco e nesse caminho muitas vezes as coisas não saíram como o esperado e tivemos que partir do zero novamente buscando outros caminhos para sua realização.

Para criar um corpo pensamos na estética primeiro desenhando e reformulando a forma como aquele objeto poderá ser manipulado, verificando cada detalhe para surgir o personagem. Analisamos o tipo de material e espessura aparentemente desejada para nossos bonecos, cada material permite uma qualidade e/ou dificuldade para seu boneco, com bastante calma e trabalho manual o trabalho deu certo; e no fim acabamos por criar uma identidade própria para cada boneco.

O trabalho de construção é sempre procurar uma maneira adequada de criar seu boneco, não há uma ordem específica para fazer o corpo do boneco. É a arte de confecção, que pressupõe uma descoberta pessoal.

Abaixo segue o registro fotográfico que realizei dos atores-manipuladores desenhando o corpo dos seus respectivos personagens para transformá-los em bonecos:



Fotografia 5: Os atores-manipuladores estão criando os corpos dos bonecos

Fotos do acervo pessoal, 2018

Durante este processo deixei livre a criação do boneco aos atores-manipuladores que iriam descobrir suas formas, pois acredito que quando há conhecimento do que é feito das suas mãos se tem uma relação maior com o objeto a ser criado. Ambos os atores-manipuladores criaram uma dedicação ao trabalho que estava sendo realizado naquele momento, tanto aprendendo como conhecendo uma estética nova para eles com este tipo de linguagem.

1.5 Tempo de construção

Ao analisar este trabalho de concepção e confecção, percebi que o tempo irá de acordo com a criação do boneco, pois não adianta ter pressa para terminar a construção dos bonecos, já que cada parte requer uma quantidade de horas específicas para assim o trabalho finalizar.

O tempo de construção requer longas horas e minutos para então seguir cada etapa do processo de criação do ser animado. É preciso de paciência e uma ordem cronológica para finalizar cada etapa deste processo.

Não há um tempo exato para esta confecção, pois tudo depende do ambiente, da temperatura, o lugar de armazenamento onde o material irá descansar por longas horas até perceber que estará pronto.

Por isto, é aconselhável que o trabalho de criação seja feito com antecedência, pois a criação e a confecção levarão um tempo para serem finalizadas. Acredito que um trabalho bem feito requer paciência.

2.Dando vida ao ser animado: Na Prática

2.1 Descobrimo e Criando

Ao começarmos o trabalho de criação com os atores é importante saber quais são os tipos de conhecimento que os interpretes tem em relação ao tema Teatro de Formas animadas, especificamente com os bonecos⁹. No caso deste processo, os atores tinham apenas contato com os programas de mídia e animações infantis de festas. Assim, os atores que iniciaram o processo Fim de Partida tinham como referência de Teatro de Formas Animadas apenas os bonecos de luvas, marionetes e sombras, mais voltados ao público infantil, mas de uma maneira bem estereotipada, como se fosse um teatro ‘menor’, ou mais fácil, não tendo noção das técnicas que permeiam esse universo, nem das diferentes possibilidades que essa linguagem artística possibilita. Acredito, que quando já existe um conhecimento prévio dos atores em relação a linguagem a troca entre preparador e ator se dá de uma maneira diferente, mas aqui, somente a preparadora tinha algum conhecimento na área e por isso precisou estabelecer uma metodologia de criação que partiu de noções básicas sobre a linguagem dos bonecos (pensando na contextualização histórica, confecção e desmitificação a respeito do trabalho com os bonecos).

O teatro de bonecos, como o teatro de ator, está passando por transformações diretamente ligadas à nossa vivência individual e social. Elas têm, no nosso subconsciente, um sentido profundo, que talvez só a nossa intuição nos permita perceber. (AMARAL,2007, p.32).

Os exercícios utilizados foram com base no livro da Ana Maria Amaral: O Ator e seus Duplos (2004), e na dissertação da Kely Elias: O ator no teatro de animação contemporâneo: trajetória rumo à criação da cena (2005), bem como, em experiências vivenciadas na prática acadêmica, grupos de teatro e em oficinas. Deste modo, vale

⁹ Neste caso, o processo é referente à o tipo de forma que é utilizada para a pesquisa deste artigo

ressaltar que alguns jogos foram adaptados durante os exercícios e aplicados aos atores para buscar sua criação, conhecimento e ritmo.

A preparação para o ator-manipulador é a partir de sua pesquisa pessoal, conhecendo a si próprio, tendo consciência do seu corpo no estado presente do aqui e agora, por isso o ator precisa ter o domínio de sua expressividade e dosagem desta, pois ao manipular um personagem necessita perceber que ele e o boneco estão conectados no momento presente tornando-se um só.

Para tanto, começamos os ensaios com o relaxamento do corpo, da respiração e da mente, pensando primeiramente em um esvaziamento para em seguida começarmos o trabalho técnico mais intenso. De acordo com Amaral (2004) o ator ao entrar na sala de ensaio deve-se esquecer dos problemas pessoais, a vida do cotidiano que vivemos todos os dias e manter o foco no corpo, na respiração, no processo que irá acontecer, pensando nisto o primeiro exercício para manter-se concentrado é o relaxamento pessoal. Ao entrar no estado de relaxamento pensa-se apenas no presente e na preparação de si.

A primeira etapa no trabalho de um ator é o aprendizado do sair de si. Num primeiro momento, deve estar aberto, disponível, ter a mente vazia, sem tensões, procurando antes comunicar-se com o próprio corpo. É um estado de prontidão e alerta. (AMARAL, 2004, p.21).

Depois deste processo de relaxamento proponho que cada ator construa o seu próprio aquecimento pessoal, um alongamento não-convencional e observando a percepção de cada movimento e da respiração. O não-convencional é introduzido no ensaio para distanciar a maneira cotidiana que alongamos os corpos e/ou aquecemos, desta maneira é basicamente uma investigação do próprio corpo, cujo ator é incentivado a buscar novas maneiras de perceber e explorar seu corpo.

Nos movimentamos cotidianamente, percebemos que muitas vezes o fazemos sem refletir sobre esses atos. Nesses momentos, talvez seja uma tarefa difícil imaginar a figura que nosso corpo ou a expressão do nosso rosto compõem, pois os movimentos são, muitas vezes, mecanizados ou automáticos. (CASTRO, 2009, p.62)

Desta forma, realizei exercícios que contribuíssem nessa desmecanização do corpo e na busca pela consciência individual de cada ator-manipulador para que desenvolvessem um conhecer de seu corpo e compreender que seu corpo não deve cair na forma do movimento cotidiano/automático.

Este trabalho de desmecanização veio colaborando para explorar os movimentos no corpo individual de cada ator, chegando em um estado de expressividade com o seu corpo. Para isto, é interessante seguir por um trabalho explorando o ritmo, seja lento ou rápido, isto ajuda o ator a perceber um domínio inconsciente, o qual mais tarde será apropriado aos bonecos.

Os ritmos nos exercícios são para encontrar as dificuldades pessoais de cada ator, ou seu próprio domínio corpóreo. Neste processo, o trabalho com o ritmo trouxe resultados interessantes para cada ator, ao dedicar-se na velocidade lenta, um dos nossos atores não conseguia o equilíbrio dos seus calcanhares, a dificuldade trouxe uma luta constante para manter-se caminhando sem perder o equilíbrio, ao contrário do segundo ator, este manteve-se firme ao andar pela sala de ensaio, porém na velocidade rápida seus movimentos ou gestos seguiam por uma repetição constante dos seus próprios domínios automáticos do tradicional, do dia-a-dia.

O movimento não é só quando vemos de fora. Ele tem sensações, atitudes, impulsos, pensamentos, interferências, que aparecem em movimento visível, o esforço é como o movimento” (2008, p.73) Ou seja, quando o ator se propõe a realizar uma ação, ele deverá eleger a qualidade do movimento que deseja realizar. Há uma busca nesse processo corporal de estar atento a uma percepção física não-cotidiana do corpo. (MARQUES,2011, p.6), apud (REGEL, 2008, p.73)

Em sala de ensaio conduzi os atores a andarem pelo espaço fazendo movimentos e ações que caminhassem a esta descoberta pessoal individualmente, com seu corpo, respiração e conscientes da sua expressão. Aos poucos dei o comando para que unissem ambos os corpos se tornando um corpo só, seja nos movimentos ou no ritmo, assim, é solicitado que os atores se percebam enquanto se aproximam e criem uma relação como “um corpo único”.

Observando esta relação dos atores, percebi que neste contato eles puderam ter confiança um no outro e disponibilidade para explorar as possibilidades de expressões: no olhar, nos movimentos, na respiração e nos planos corporais. Os planos corporais estão citados aqui como: plano baixo; onde os atores precisam estar na altura próxima do chão, plano alto; é o plano onde os atores precisam estar o mais alongando e expressivo, como se estivessem tocando no céu e o plano médio: é um plano intermediário com o plano baixo e alto, está no meio desses dois planos, nem muito baixo e nem muito alto, deve-se permanecer no meio.

A manipulação humana é introduzida de forma com o contato mais próximo em relação ao boneco, nisto, os atores são orientados para que um seja entregue como se fosse um boneco manipulável de forma que pudesse movimentar seus braços, pernas e cabeça. Fazendo assim uma experimentação de gestos e sendo conduzido ao jogo de quem o manipula.

Após as experimentações de manipulações, focalizei especificamente na parte superior dos atores; a cabeça, esta parte é um dos principais focos que envolve esta pesquisa, pois precisava que os atores compreendessem a energia do movimento para transpor para a cabeça boneco. Diante disto, trabalhamos a triangulação que segue por andar até uma direção e ao virar, a cabeça é a primeira que direciona levando o restante do corpo em seguida.

Ao trabalhar a triangulação, o corpo do ator que irá manipular ganha uma memorização para o movimento, o qual trabalha a direção por meio da técnica e em relação à cabeça do ator e assim mais tarde conduzirá o boneco nesta direção entre o público e as ações do boneco.

Os exercícios que seguem têm por objetivo preparar o ator para a manipulação. É um trabalho equivalente ao trabalho de interpretação. Antes dos exercícios, porém, é importante lembrar que no jogo cênico entre o ator e o boneco podem surgir dificuldade que comprometem a qualidade de um bom teatro de bonecos. (AMARAL,2004, p.83)

A preparação para o ator antes de manipular o boneco, ajudou os atores que não eram manipuladores a compreenderem como se colocarem corporalmente no espaço e em relação ao outro, para então partirem para o passo seguinte que é o contato com os bonecos.

2.2 O boneco e o ator-manipulador

O primeiro contato com o boneco gera um estranhamento ao ator que manipula, pois cada ator-manipulador procura conhecer seu boneco na fisicalidade e no mecanismo que tem para manipular aquele ser inanimado.

Antes de começar a manipulação, o ator-manipulador precisa de um contato de experimentação com aquele objeto que irá se relacionar. Assim, durante o processo de primeiro contato e conhecimento do boneco os manipuladores ficaram de forma livre pela sala de ensaio e experimentaram alguns movimentos e gestos comuns do cotidiano, tentando reproduzi-los com o boneco, improvisando e criando

como seriam esses movimentos e gestos feitos pelo boneco, por exemplo: andar, respirar, abanar, se despedir, apertar a mão do outro, cumprimentar, cheirar, sentar, etc.

Abaixo segue o registro fotográfico que realizei de um momento de experimentação dos atores-manipuladores com seus bonecos:



Fotografia 6: Corpos dos bonecos em treinamento com os atores-manipuladores.

Foto do acervo pessoal, 2018

Os bonecos nesta etapa ainda estavam com seus corpos em processo de produção, o que possibilitou ajustes nessa construção de acordo com as necessidades sentidas pelos atores-manipuladores que se encaminharam para a finalização de seus bonecos. Esta finalização deve ser precisa, o boneco necessita estar com o mecanismo bem ajustado para que não prejudique a manipulação, caso contrário é preciso refazer-lo. Isto se constatou neste processo, pois pude perceber que um dos bonecos, por exemplo, impossibilitava o ator-manipulador de se movimentar e conseqüentemente de movimentar o boneco, o que fez com que percebêssemos que deveríamos reparar o corpo deste boneco para um melhor aproveitamento do manipulador.

Seguindo os ensaios, comandi o jogo de Amaral (2004, p.83) - com algumas adaptações - que ela nomeou: o ator e o boneco, esse jogo requer conhecimento do universo em que aquele personagem vive, desta forma, com base na dramaturgia Fim de Partida, iniciamos com os atores manipulando os bonecos, realizando ações e falando seus textos, no comando de uma palma os atores-manipuladores eram os bonecos como personagens e no comando de duas palmas os atores voltavam a manipular, se distanciando do boneco enquanto personagem referente a dramaturgia. Este jogo mostrou aos atores que manipular o boneco é um pouco mais complicado, pois a atenção não deve estar no ator-manipulador, e sim, focada no boneco.

Neste exercício os atores acharam um meio de criar a cena partindo da sua interpretação (os atores interpretando sem os bonecos e sendo os personagens), com isto, criou-se uma base para a cena para que quando os atores manipulavam os bonecos tentavam reproduzir as mesmas marcações que faziam quando eram personagens.

A ação física propõe que o ator só deverá agir quando tiver um objetivo, ou seja, agir em função de uma intenção para realizar uma ação. Outra questão é dimensionar a intenção dramática do ator-manipulador ao realizar uma ação com o boneco. Neste contexto, o boneco também é dotado de intenção, e do mesmo jeito que o ator ao apresentar possui um subtexto, o boneco também deverá possuir. (MARQUES, 2011, p.10)

As ações físicas ajudaram os atores-manipuladores a terem um objetivo em cena, mesmo que estivessem sem o boneco, agora eles tinham um conhecimento mais aprofundado da cena.

Como os dois personagens-bonecos são idosos, trouxemos o estereótipo da velhice, com a coluna caída, os passos lentos, voz trêmula e fraca. Deste modo, os atores-manipuladores passaram a experimentar essas características nos bonecos, trazendo um diferencial, seja na forma de andar ou nos gestos das mãos. Com o tempo essas características, que podem ser consideradas estereotipadas para os velhos, mas, como estamos falando de uma construção com bonecos não-realistas ajudam a trazer a vida para esses personagens e permitem ao ator-manipulador se colocar de uma maneira mais orgânica em relação ao boneco.

Acredito que a organicidade apareceu quando os atores-manipuladores memorizaram suas estruturas corpóreas e suavizaram seus gestos e posturas, o que resultou em figuras com movimentos suaves para os personagens idosos.

A estrutura corpórea ficou consolidada, porém os movimentos das mãos não eram perceptíveis aos manipuladores, então como preparadora pensei na possibilidade de chamar a atenção dos manipuladores com uma luva branca vestindo-a ao longo de seus braços. Com isto, os atores-manipuladores reagiram dando uma atenção maior ao trabalho do seu corpo focado na expressão também das mãos, ressaltando o movimento e possibilitando ações mais precisas que ajudam na interpretação do boneco.

A partir desse processo de preparação com os atores-manipuladores percebi o quanto é importante atentar para cada detalhe que envolve a manipulação, analisando cada parte do corpo do ator-manipulador com minúcia, verificando o quanto sua movimentação está contribuindo ou não para a expressividade do boneco, permitindo então que este ganhe vida.

As vozes dos personagens também são de suma importância em estarem bem definidas e trabalhadas, pois segundo Castro (2009, p. 73) a voz do boneco pode ser construída de acordo com a criação dos atores-manipuladores ao se envolverem na experimentação da voz, do som e das descobertas, assim, irão definir uma identidade para o boneco. A partir desse estudo de Castro, experimentamos as vozes livremente em um percurso improvisacional, para isso, tivemos antes uma preparação técnica específica das vozes dos atores, com nosso preparador vocal Victor de Lucas, onde trabalhamos alguns aspectos da fisiologia da voz, como respiração, articulação e ressonância com todos os atores do espetáculo.

O trabalho de preparação do ator-manipulador requer um esforço para os manipuladores, pois vivenciando este processo percebo que nem sempre um exercício vai funcionar. É uma busca constante em procurar outros caminhos até que o ator chegue a manipular de fato, houve um momento em que um dos personagens estava com 'mais vida' do que o outro personagem, no sentido de que o ator-manipulador conseguia executar sua manipulação de forma mais orgânica como se o boneco fosse mesmo uma extensão de seu corpo. Em outros momentos, aconteceu de esquecerem seus movimentos, perderem a consciência da manipulação e até a forma corporal que haviam construído. Às vezes, é frustrante percorrer por um caminho onde você está recém conhecendo, e isso acontece quando estamos descobrindo uma forma pessoal com a manipulação.

3 Considerações em processo

Analisando todo o percurso que tive para chegar até aqui, observo que o boneco na sua manipulação é bem mais simples do que imaginava, pois, suas movimentações podem ser suaves e com aspectos de vida, esse trabalho trouxe para mim um encantamento de profunda felicidade com o encaminhamento deste processo cênico da montagem da peça Fim de Partida.

Analisando todos os percursos de fracassos e de sucessos que percorri até chegar nesta etapa guardo reflexões importantes para meu conhecimento pessoal, pois pude perceber que o processo só se encaminhava quando seguia por uma ordem de programações que eram realizadas no meu diário de bordo da preparação. Neste diário de bordo era analisado especificamente um cronograma de exercícios que os manipuladores iriam realizar durante os ensaios.

A realização do diário de bordo, enquanto preparadora, me auxiliou durante todo o percurso do processo de montagem cênica, pois assim era possível anotar as observações dos atores enquanto criação de cena, observando sua importância em relatar os ensaios com suas perspectivas, já que as anotações ajudam a lembrar o que foi produzido e o que pode ser melhorado durante os exercícios ou criação de cena. Este diário foi tão importante que me orientou na escrita deste presente artigo, porque me ajudou a lembrar e fortalecer ideias que foram geradas desde o início do processo.

A partir dos diários de bordo dos atores-manipuladores observei os registros de cada manipulador e percebi que cada ator estava presente de fato nos aprendizados que estávamos construindo em sala de ensaio, reconhecendo assim que tivemos ao longo deste trabalho provocações corporais que eram propostas, além do conhecimento de seu próprio corpo e até mesmo da sua disponibilidade.

Com este processo percebi que o registro de cada ensaio no diário de bordo é uma reflexão de como tudo iniciou e de como o trabalho está fixo com ideias que foram se consolidando intuitivamente aos pensamentos que foram escritos durante o trabalho em prática.

O processo desta montagem cênica da peça de Beckett Fim de Partida, trouxe um conhecimento bastante significativo enquanto pesquisa na preparação para os

atores-manipuladores que encontraram suas possíveis formas de manipular seus bonecos criados para o espetáculo.

Contudo durante o processo desta montagem cênica experimentamos algumas apresentações com ensaios abertos e na apresentação final para o público com os bonecos, assim em debate com os mesmos, observamos em alguns momentos os bonecos ficavam na disposição de objeto a qual perdia sua potencialidade como boneco (personagem), assim dificultando e perdendo sua potência em cena. Em sala de ensaio muitas vezes revisamos a mesma cena várias vezes para em alguns pontos específicos ter marcações fixas sob a manipulação, pois isto ajudaria o ator-manipulador não chegar na condição de objeto, acredito que isto pode ter ajudado em alguns momentos, em outros precisamos melhorar ainda mais.

Com o tempo e com ensaios durante 3 a 4 ensaios por 4 horas semanais, os corpos dos bonecos feitos com espumas começaram a se desfazer por completo, dificultando a manipulação dos atores-manipuladores. Acredito que isto aconteceu por motivos da falta de armazenamento mais segura e por um uso prolongado do material, diante disto, os atores-manipuladores, junto com a direção geral do espetáculo propuseram que os corpos fossem mais simples e que voltassem as formas dos primeiros esboços, resolvendo assim colocar os tecidos novamente para assim ter uma melhor movimentação dos atores-manipuladores e para as personagens.

Os bonecos, Nagg e Nell, ao decorrer dos ensaios começaram ganhar uma identidade melhor, por exemplo, a característica de possuírem cabelos. Os cabelos de cada personagem são feitos a partir de algodões e fibras de enchimento, assim davam uma estética um pouco mais próxima a dramaturgia do Fim de Partida.

Por fim, acredito que esta foi uma experiência muito válida em meu percurso acadêmico e artístico, pois pude me aprofundar - de forma prática e teórica - em um assunto que despertou meu interesse à primeira vista, que foi o trabalho com a linguagem dos bonecos e sua manipulação, portanto, ver esse processo concretizado em uma montagem cênica e trazido aqui como uma reflexão abre caminhos para que eu siga com a pesquisa nessa área, buscando me aprofundar cada vez mais sobre o assunto, investigando e experimentando novas possibilidades dentro deste campo de atuação com o teatro de formas animadas.

Prossigo como preparadora a descobrir cada dia como melhorar o trabalho com os atores-manipuladores para assim conduzir este processo adiante com as formas animadas. É um processo onde ainda estamos descobrindo uma forma específica de manipulação e estamos de fato compreendendo por quais caminhos seguir, pois manipular bonecos pode parecer simples, mas por trás deles há uma técnica onde os próprios atores-manipuladores precisam chegar a encontrar.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **TEATRO DE ANIMAÇÃO: DA TEORIA À PRÁTICA**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

_____, Ana Maria. **TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: MÁSCARAS, BONECOS E OBJETOS**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____, Ana Maria. **O ATOR E SEUS DUPLOS MÁSCARAS, BONECOS, OBJETOS**. São Paulo, 2004.

Academia Sueca e Fundação Nobel, **BIBLIOTECA DOS PRÊMIOS NOBEL DE LITERATURA, SAMUEL BECKETT: MALONE MORRE E DIAS FELIZES**. Tradução de Roberto Ballalai, Estudo introdutivo de John Montague, Ilustrações de Avigdor Arikha. Rio de Janeiro, 1973.

BORGART, Ana. **A PREPARAÇÃO DO DIRETOR: SETE ENSAIOS SOBRE ARTE E TEATRO**. São Paulo, 2011.

CASTRO, Kely Elias de. **O ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO: TRAJETORIA RUMO À CRIAÇÃO DA CENA**. DISSERTAÇÃO (MESTRADO)- Departamento de Artes Plásticas/ Escola de Comunicações e Artes/USP- São Paulo, 2009.

MARQUES, Iasmin. **A POÉTICA DAS FORMAS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: A PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR DURANTE A MONTAGEM METAFORMOSE**. ARTIGO- Escola de Belas Artes da UFMG, 2011, artigo disponível em : <https://www.eba.ufmg.br/cadernodeencenacao/index.php/revista/article/view/14>