

O pensamento de Klauss Vianna aplicado à preparação corporal de manipuladores de bonecos articulados.

The thoughts of Klauss Vianna applied to the body preparation of artists who work with articulated muppets.

Autor: Jaime Ferreira Holanda¹, Orientador: Robson Lourenço²

Universidade Anhembi Morumbi – SP.
jaimefholanda@hotmail.com, lourencorobson@uol.com.br

Resumo. Este trabalho discute uma possibilidade para a preparação do artista manipulador de bonecos dentro de seu ofício no teatro de animação. A presente pesquisa investiga as possíveis relações que o pensamento do artista e educador corporal brasileiro Klauss Vianna possa oferecer à arte de manipulação de bonecos articulados. Para efetivar este estudo foram analisados autores das artes cênicas das áreas de expressão corporal e teatro de animação. Apresenta o procedimento de preparação corporal realizado em laboratórios experimentais com um manipulador da área do teatro de animação na cidade de São Paulo, utilizando a percepção da estrutura óssea do corpo humano ao longo do processo de pesquisa. Os estudos realizados suscitaram que um trabalho de consciência e expressão corporal, a partir das ideias de Vianna, podem ser um instrumento para o desenvolvimento no trabalho de manipulação de bonecos articulados.

Palavras-chaves. Teatro; Teatro de Animação; Expressão Corporal, Consciência Corporal, Klauss Vianna.

Abstract. *This article discusses a possibility to the preparation of the artist behind the puppets in the puppet theater. This present research digs all possible connections that the thoughts and studies of the Brazilian artist and body educator Klauss Vianna can offer to the art of manipulating this specific type of dolls. To effect this study, performing art artists specialized in body language and puppet theater professionals were analyzed. Presents the procedure of body preparation carried out in experimental laboratories with a puppeteer in São Paulo, using the perception of the human's body bone structure throughout the process. The research raised a work of awareness and body expression, after Klauss Vianna's legacy, that can be an important instrument to the development of the technique of manipulating articulated muppets.*

Key Words. *Theater; Puppet Theater; Body Expression, Body Awareness, Klauss Vianna.*

¹ Graduando em Bacharel e Licenciatura, Bolsista de Iniciação Científica da Universidade Anhembi Morumbi-SP.

² Professor do curso de Teatro e também do curso de Dança da Universidade Anhembi-Morumbi-SP e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística
Edição Temática em Cultura e Comportamento

Vol. 6 no 3 – Maio de 2017, São Paulo: Centro Universitário Senac
ISSN 2179-474X

Portal da revista: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>
E-mail: revistaic@sp.senac.br

Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial-Sem Derivações 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) 

Esta investigação iniciou em abril de 2015 através de projeto de iniciação científica financiada pelo PIBIC³ Universidade Anhembi Morumbi, motivada pelo desejo de contribuir com a manipulação de bonecos. A arte da Manipulação de Bonecos é milenar e está presente na cultura de diversos povos, como China, Índia, Japão, Grécia, para citar alguns onde está arte está presente há séculos. Tendo sua origem em rituais religiosos, ela se espalhou pelo globo e continua a ser uma forma poderosa de representação tanto no Oriente como no Ocidente que atestam sua existência. Segundo Ana Maria Amaral⁴ inicialmente:

[...] o teatro de bonecos do Oriente está ligado ao divino, expresso, quase sempre, através do misticismo, do inconsciente ou se apresenta ligado ao transe. Já o teatro de bonecos do Ocidente se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, nas suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. (AMARAL: 1996, pg.101).

O presente trabalho pesquisa novas possibilidades para a técnica de manipulação direta⁵.

A relação entre a manipulação de bonecos e o pensamento do artista e educador corporal Klauss Vianna, tema desse estudo, surgiu como interesse de pesquisa ao longo do ano de 2014, quando o autor tomou contato com o pensamento do artista brasileiro⁶ durante o curso de graduação em Teatro na Universidade Anhembi Morumbi, nas aulas de Consciência Corporal ministradas pelo professor Robson Lourenço. Foram realizados estudos do esqueleto humano, atentando-se para as funções dos ossos e as relações que estabelecem entre si e o corpo. Abordou-se também o direcionamento ósseo, quando buscou-se apresentar fundamentos, para alunos ingressantes em curso superior de Teatro, das possibilidades de desenvolver corpos expressivos, como: a organização corporal, a disponibilidade para as possibilidades de movimento, a consciência do corpo e sua expressão, além de desenvolver corpos vivos e espontâneos para a cena. Compreendendo a importância do movimento para o teatro de bonecos, a experiência de estudar no próprio corpo essas possibilidades trouxe a inquietação de investigar o quanto os manipuladores de bonecos poderiam melhorar seu desempenho a partir do pensamento de Klauss Vianna.

Há referências bibliográficas referentes ao tema, a dissertação de autoria do pesquisador José Oliveira Parente⁷ "A preparação corporal do ator para o teatro de animação – Uma experiência, (2007) ", foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob a orientação da Prof. Doutora Ana Maria de Abreu Amaral, onde se analisa o uso da chamada Técnica Klauss Vianna na preparação corporal de atores no teatro de animação. A abordagem da pesquisa de Parente envolve bonecos, máscaras e objetos. Parente fundamenta sua investigação em um estudo interdisciplinar de autores das áreas das artes

³ PIBIC – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica

⁴ **Ana Maria Amaral** é autora, diretora de teatro e professora na Universidade de São Paulo no curso teatro de animação. Como diretora fundou e trabalhou com o grupo teatral *O Casulo* onde produziu os premiados espetáculos teatrais: *Palomares* (1978), *Zé da Vaca* (1985) e *A Coisa* (1991). Sendo uma das maiores estudiosas sobre o tema no Brasil ela ainda escreveu alguns importantes livros sobre teatro de animação: *O ator e seus duplos* (2002) e *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos* (1991).

⁵ **Manipulação Direta** é um estilo de manipulação onde o artista mantém contato direto de suas mãos ou outras partes do corpo no objeto manipulável.

⁶ Este contato ocorreu no ano de 2014, na disciplina de Consciência Corporal constante na grade do primeiro semestre do Curso de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi (SP).

⁷ **José Luiz Parente** é ator e manipulador de bonecos, pós-Graduado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e autor da Dissertação "Preparação Corporal do ator para o teatro de animação. Uma Experiência" (2007).

cênicas, expressão corporal e neurociência, além de realizar laboratórios com diversos tipos de bonecos e objetos, e sinaliza como uma possibilidade positiva a hipótese investigada.

Esta pesquisa partiu de um levantamento bibliográfico de autores para uma análise teórico-conceitual das artes cênicas voltados para os temas relacionados à manipulação de bonecos e expressão corporal. Ainda foram realizados oito encontros laboratoriais com o pesquisador e manipulador de bonecos Jaime Ferreira Holanda, autor desta pesquisa, e o manipulador de bonecos convidado Emerson Teixeira Cardoso⁸.

A pesquisa aqui apresentada está focada na preparação corporal na arte de manipulação de bonecos articulados, executada com manipulação direta, inspirada no tradicional teatro de bonecos japonês, chamado de Teatro de *Bunraku*⁹.

Como artista bonequeiro, minha vivência sugere que manipular um boneco é tarefa prazerosa e árdua, exige treino e observação. Mas só isto não basta, o bonequeiro é um ator interpretando um personagem e, como tal, precisa desenvolver, dentre outras coisas, competências relacionadas ao corpo. Pois como diz Parente: “[...] a animação é uma complexa interação entre o corpo, o movimento, e a materialidade singular do objeto, formando uma espécie de “simbiose”[...]” (PARENTE, 2007, pg.30).

Vianna foi um bailarino, professor, coreógrafo, diretor e educador corporal brasileiro. Seu pensamento sobre a relação entre o ser humano e seu corpo pressupõe “[...]que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades[...]” (MILLER: 2007, pg 51). Vianna não sistematizou sua técnica e isto foi tarefa de seus seguidores, entre eles seu filho Rainer Vianna¹⁰ e sua nora Neide Neves¹¹. Ao lado destes dois seguidores de Klauss Vianna, a artista e pesquisadora Jussara Miller¹² propõe uma sistematização a partir dos estudos dos “Viannas¹³” em sua obra “A escuta do corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna (2007)”. Ela propõe a divisão deste processo em três etapas: Processo Lúdico, Processo de Vetores e Processo Criativo e/ ou didático.

A pesquisa aqui desenvolvida se ateu à primeira etapa do processo de sistematização do método nomeado como Processo Lúdico. Nesta etapa o indivíduo é convidado a conhecer

⁸ **Emerson Teixeira Cardoso** é ator desde 1999. Iniciou seu trabalho com manipulação de bonecos no ano de 2004 no espetáculo *Pinóquio em Boneco* e trabalhou na produtora *Making Of Studios* nos vídeos: *Carinhas e Careta* (2006); *Turminha da Fé* (2007) e o institucional *Veja e Aprenda* (2010). Participou em 2005 do espetáculo *Play Tietê*.

⁹ **Bunraku** é uma arte japonesa de manipulação de bonecos com aparência e articulações que imitam as humanas, onde um narrador, acompanhado por um instrumentista que toca o *shamisen* (instrumento musical), conta histórias por meio de bonecos. Cada boneco é manipulado ao mesmo tempo por três manipuladores.

¹⁰ **Rainer Vianna** (1958 – 1995) – Filho de Klauss Vianna e Angel Vianna, nascido em Belo Horizonte – MG, começou a fazer aulas com a mãe aos 15 anos quando morava no Rio de Janeiro no ano de 1973, mesmo ano que começou a cursar teatro com a diretora Maria Clara Machado e depois com Jonas Bloch. Seguindo os passos da família, Rainer dedicou-se as artes cênicas e no desenvolvimento da técnica Klauss Vianna. O pai nunca sistematizou o seu trabalho, Rainer foi um dos grandes responsáveis.

¹¹ **Neide Neves** é Graduada em Letras pela Pontífice Universidade Católica (PUC–RJ), Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontífice Universidade Católica (PUC-SP), foi aluna da família Vianna, e esposa de Rainer Vianna. Publicou o livro “Klauss Vianna, Estudo para uma dramaturgia corporal” (2008).

¹² **Jussara Miller** é uma bailarina, coreografa, diretora, educadora e pesquisadora do movimento. Aluna de Klauss e Rainer Vianna, se formou em dança pela Universidade de Campinas, e posteriormente fez mestrado e doutorado na mesma instituição, local onde também lecionou no curso de graduação. Em 2001 funda o *Salão do Movimento* dedicado a pesquisa do movimento. Em 2007 lança pela editora *Summus* o livro *A Escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna*.

¹³ **Viannas**, denominação esta que se refere a família de Klauss Vianna, composta por importantes nomes da dança e expressão corporal brasileira, como sua esposa Angel Vianna, seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves.

seu corpo. Busca-se o “despertar” pela sensibilização através dos sentidos, o conhecer, perceber e explorar do corpo, seus limites e possibilidades. Nele são abordados sete tópicos corporais: Presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global.

No processo lúdico, o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento[...] O processo lúdico é a introdução à técnica Klauss Vianna que denominamos de “o acordar”. (MILLER, 2007, pg. 52,53).

Vianna ao explicitar a necessidade da entrada na sala de aula.

[...]durante a primeira fase do trabalho emprego exercícios lúdicos que[...] põem em cheque esta imagem construída com o mundo exterior. Brincar, saltar, pular, correr livremente vão revelando emoções, sentimentos e uma riqueza de gestos que pareciam perdidos desde a infância. (VIANNA, 2005, pg. 124).

A pesquisadora Neide Neves em seu livro “Klauss, Estudos para uma dramaturgia do corporal, (2008)”, não utilizou a designação Processo Lúdico, todavia, ao elencar os tópicos fundamentais do trabalho de Vianna os descreve como “o desbloqueio das tensões musculares e articulares, que permitem colocar o corpo e mente em um estado de maior disponibilidade para o uso dos recursos de cada indivíduo”. (NEVES, 2008, pg. 39)”, Neves apresenta tópicos que vão ao encontro dos descritos por Miller, tais como apoios, transferência de apoios, resistência, oposição e espaço articular entre outros.

A escolha por esta etapa adequa-se à pesquisa, pois parte da exploração do corpo e o movimento como focos principais. Ao recortar a pesquisa dentro do Processo Lúdico, o objetivo foi pesquisar procedimentos direcionados para atores-manipuladores, estudantes de artes cênicas e demais interessados na manipulação de bonecos, para que possam ter mais uma alternativa de preparação corporal em seus trabalhos, a partir do desenvolvimento da consciência e expressão corporal por meio das ideias de Klauss Vianna. É também objeto de estudo a averiguação sobre a possibilidade da criação e ampliação do repertório de movimentos dos artistas manipuladores ao transferirem “vida” aos bonecos por meio de seu ofício. “Enquanto manipulador, o ator compartilha com o boneco sua experiência de vida, doando-lhe os seus atributos vitais.” (COSTA: 2003, pg. 53). Esta transferência é a capacidade que o manipulador tem de criar a ilusão de que objeto possui vida própria. Sobre esta ilusão de vida, Amaral esclarece:

[...] através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio. Todo ser vivo tem um centro pensante e um centro de equilíbrio. A qualquer objeto pode se transferir vida, desde que num ponto qualquer de sua estrutura material, se localize um seu suposto centro pensante. O objeto assim simula pensar, sentir, querer deduzir. (AMARAL 1997, pg. 21).

Conforme mencionado anteriormente, no ano de 2015 foram realizados para esta pesquisa oito encontros laboratoriais com duração de três horas cada com o autor e o artista manipulador de bonecos convidado, onde foram abordados alguns conceitos do processo Lúdico: Presença, Articulação, Peso, Transferência de Peso, Apoio e Resistência. Tais conceitos foram estudados por meio de imagens, sensibilização pelo toque das estruturas ósseas e pesquisa de movimentos no próprio corpo dos participantes, e em seguida, com as descobertas realizadas no corpo dos manipuladores, passava-se a pesquisar movimentos no corpo do boneco.

Para dar seguimento a este artigo, iniciaremos abordando as ideias levantadas na fundamentação teórica. Posteriormente aprofundaremos o como se desenvolveram os laboratórios, refletindo sobre percepções, análises, e resultados que deles suscitaram. E por fim apresentaremos as conclusões e considerações.

A professora Ana Maria Amaral define o teatro de animação como:

[...] a arte do irreal tornado real, é o invisível tornado visível. É magia que surge da imitação e da repetição, "imagem e semelhança[...], arte ambígua, entre o animado e o inanimado, espírito e matéria (AMARAL: 1996, pg. 21)

A partir desta colocação de Amaral é possível entender o teatro de animação como a arte de dar vida a objetos inanimados, pois "movimento e imagem fazem o teatro de bonecos" (AMARAL: 1996, pg. 73). Esta ideia abarca os propósitos dessa pesquisa. Afinal o movimento é um dos fatores fundamentais na obra de Klauss Vianna e é através dele que homem e boneco se manifestam. Para Vianna "[...] o movimento humano tanto é reflexo do interior do homem como do mundo exterior. Tudo que acontece no universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo." (VIANNA: 2005, pg. 101).

Para aprofundar as possíveis relações entre as ideias de Vianna e a manipulação de bonecos, serão comentados a seguir alguns conceitos do pensamento do artista e educador corporal brasileiro.

Vianna atentou para o fato de que a vida condicionada e repetitiva do homem moderno leva à limitação gestual e redução da expressividade. Este empobrecimento de repertório de movimentos é fruto da relação desatenta que o indivíduo estabelece com o seu corpo, segundo Vianna "Em nossa civilização, caracterizada pelo estresse, o indivíduo tende a manter com o próprio corpo uma relação cada vez pior. O acúmulo de tensões é uma constante no cotidiano." (VIANNA: 2005, pg. 107).

O mal condicionamento do corpo resulta em tensões excessivas que desdobram no empobrecimento dos movimentos, criam bloqueios e geram padrões de movimentos¹⁴ inadequados.

Obviamente, a todo instante somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais e culturais. De acordo com a lógica e disciplina de um mundo orientado para o trabalho, somos levados a mais completa imobilidade e a desempenhar de forma mecânica os gestos. (VIANNA:2005, pg.126).

Tudo isso resulta em redução dos espaços articulares e atrofiamento das estruturas musculares e esqueléticas, limitando as possibilidades expressivas. Estes podem ficar tão "enraizados", que é comum que a pessoa não os perceba e até considere-os naturais. "O ser humano vem perdendo o domínio de seus sentidos ao representar o gesto[...]" (VIANNA: 2005, pg. 103).

Vianna desenvolveu ao longo de sua vida um modo de conduzir sua aula de maneira que o indivíduo percebesse o próprio corpo por meio do movimento, da percepção, do estado de alerta e da prontidão. Propunha o direcionamento ósseo, o estudo das estruturas esqueléticas e musculares como um caminho para o autoconhecimento, a descoberta de possibilidades e limites do corpo, "despertando" as partes "adormecidas", desconstruindo padrões de postura e liberando as articulações para movimentos mais livres. "Para a Técnica Klauss Vianna no corpo estão os meios[...]" (NEVES: 2008, pg. 52). Os meios para construir a expressividade, pois o homem registra e manifesta no corpo todas as emoções e da mesma forma, através do movimento era capaz de ativar memórias, sensações e sentimentos profundos.

[...]. Esses pontos ou articulações não atuam apenas como dobradiças do corpo, mas também como marcos divisores das mais diferentes emoções. De certa forma, a cada grupo muscular e articular corresponde uma determinada emoção, e, dependendo da emoção que se queira transmitir, deve se privilegiar o trabalho com esse ou aquele grupo muscular, essa ou aquela articulação. (VIANNA: 2005, pg. 110)

¹⁴ Sobre padrões de movimento: "Quando se trabalha com a expressão do corpo humano, depara-se sempre com a dificuldade de lidar com padrões posturais e movimentos limitadores, desenvolvidos ao longo da vida. O que vemos, frequentemente, são corpos em que movimento e intenção se encontram dissociados." (NEVES: 2008, pg.44).

O modo de perceber o corpo de Klauss Vianna não buscava a codificação de movimentos, mas objetivava disponibilidade no movimento como um recurso a ser usado por cada indivíduo "Os recursos técnicos não estão em função de uma determinada estética, mas sim a serviço da expressão de cada corpo." (NEVES: 2008, pg. 40). O artista e educador corporal propunha desenvolver com os participantes a disponibilidade e expressividade corporal e a compreensão das relações existentes entre movimento e vida, entendendo que "a vida é a sintaxe do corpo e o corpo a sintaxe da vida" (VIANNA: 2005, pg. 103).

A partir do pensamento de Vianna, como poderia o trabalho desenvolvido por este artista brasileiro contribuir com a manipulação de bonecos?

No teatro de bonecos o manipulador é o provedor de vida, todo o movimento produzido no seu personagem surge, antes, no manipulador. Porém, salvo exceções, o manipulador não deve aparecer e sua presença precisa ser ignorada. Caso o manipulador chame a atenção sem a intenção de fazê-lo, a ilusão de vida, se perde.

[...] sendo o movimento causado por impulsos vitais do ator, e sendo o ator aquele que cria no palco a vida de um personagem, essa mesma vida pode também desaparecer instantaneamente, se o ator se descuidar, um minuto que seja de seus movimentos e, nesse caso, o personagem voltar a ser um simples objeto. (AMARAL: 1996, pg. 254).

Isto não quer dizer que exista uma regra impondo ao manipulador que ele não pode ser notado pelo público. Aliás, é muito comum que manipulador se torne personagem do espetáculo quando participa ativamente da cena, estabelecendo comunicação com o seu boneco, outros personagens ou o público. Mas aqui, tratamos de outra coisa, fala-se do manipulador que se sobressai a cena sem a intenção de fazê-lo, do manipulador que ao cometer uma falha deixa perceber o erro e acaba por quebrar a ilusão de vida do boneco. Então, em que poderia o pensamento de Klauss Vianna auxiliar na preparação corporal de artistas que devem, a priori, por imposição do ofício, "passar despercebidos"?

Para refletirmos sobre este dilema recorreremos ao artigo "Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia", do pesquisador da Universidade de São Paulo Felisberto Sabino Costa¹⁵ publicado pela revista Sala Preta, nº 03, 2003:

É necessário ao ator-manipulador conscientizar-se da presença de seu corpo, para que possa trabalhar melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator-manipulador. (COSTA: 2003, pg. 53).

Segundo o pensamento de Costa, o manipulador precisa construir a presença corporal para poder realizar os movimentos corporais exigidos pelo ato da manipulação, com precisão e em um fluxo que esteja de acordo com a cena e também precisa que esses movimentos não sobressaiam ao boneco animado. Segundo Costa "[...]. Muitos atores manipuladores acabam colocando tensão desnecessária nas mãos ou em outras partes do corpo, emperrando a fluidez de seus movimentos, e conseqüentemente os do boneco". (COSTA: 2003, pg. 54).

Partindo do pensamento de Costa, sobre colocar tensão desnecessária em diferentes partes do corpo, levanta-se a seguinte questão. Seria possível desenvolver um caminho de preparação corporal para manipuladores de bonecos, aonde, através da construção de presença corporal, seja realizável desbloquear as tensões deste artista-manipulador? Essa pergunta permeou a construção de procedimentos corporais durante a pesquisa.

Nos laboratórios de investigação cênicas realizados ao longo de 2015, com o autor e o manipulador de bonecos convidado Emerson Teixeira Cardoso, foi possível perceber que é no exagero nos tônus musculares ou a falta dele que acaba prejudicando a ilusão de

¹⁵ Felisberto Sabino Costa é licenciado em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre e Doutor em Artes (USP) com Livre Docência pela mesma Universidade. Atualmente é professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Publicou o livro Sob o Signo de Janus – A presença da máscara no Bumba – Meu – Boi, no Cavalo Marinho e outros aportes da Contemporaneidade (2015).

vida no boneco. E ainda, que o manipulador precisa estabelecer com o objeto manipulável uma ligação tal, que o boneco responderá aos comandos do manipulador como se fosse o próprio corpo deste recebendo os impulsos daquele.

Os laboratórios de investigação cênica pesquisaram o pensamento de Vianna, por meio da primeira etapa da proposta de sistematização da Técnica Klauss Vianna, o Processo Lúdico, em oito encontros de três horas cada. E durante este processo foi realizado a criação de um boneco em forma humana, contendo as principais articulações do corpo feito em cola de contato, elástico e borracha.

Em cada encontro se investigou sempre um seguimento de estrutura óssea aliado aos conceitos do Processo Lúdico: Presença, Articulação, Peso, Transferência de peso, Apoio, Resistência.

As estruturas ósseas estudadas são os seguimentos abordados por Jussara Miller na segunda Etapa de sua proposta de sistematização, o Processo de Vetores¹⁶: Metatarsos, Calcâneo, Pelve, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Metacarpos e Coluna Cervical. Esta escolha se deu pelo fato destas estruturas funcionarem como alavancas de força motriz que interagem entre si e são fundamentais para o movimento no corpo humano. A opção pela escolha destas estruturas não impediu que outras partes importantes do esqueleto humano, ligados a elas fossem abordadas, como: o conjunto de ossos do pé, tíbia, fíbula, fêmur, costelas, úmero, rádio, ulna, ossos da mão, coluna e outros'. Os estudos foram estruturados a partir dos pés em direção ao crânio, assim o corpo foi sendo analisado de baixo para cima, levando a um conhecimento progressivo.

Todos os encontros foram iniciados com uma conversa sobre um ou mais conceitos do Processo Lúdico programado para aquele dia. A separação dos conceitos é por razão meramente didática, para que se possa compreender melhor aquela ideia, mas eles estão presentes no movimento de forma simultânea.

Realizava-se também há análise de imagens da estrutura óssea programada para ser estudada no dia, o que possibilitava aos participantes entenderem de forma visual como os ossos se articulam. Em seguida, para aprofundar esta percepção, fazia-se em duas etapas a sensibilização do seguimento ósseo. Primeiro um participante efetuava o toque com as mãos na estrutura no corpo do outro participante, atentando para o formato, tamanho, peso e como ela se articula dentro do corpo. Posteriormente, invertendo-se as posições, o participante passava a receber o toque na sua estrutura óssea (figura 01).

Figura 01.



Fonte: Imagem de Jaime Ferreira Holanda. Acervo Pessoal¹⁷

¹⁶Processo de Vetores segundo Jussara Miller: "O trabalho de direções ósseas está baseado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se no crânio, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro" (MILLER: 2007, pg. 75)

¹⁷ Imagem retirada da gravação em vídeo do encontro laboratorial sobre cintura escapular (2015).

Iniciação – Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística – Vol. 6 Nº 3 – Maio de 2017

Desta forma, visualizando a estrutura através de imagens, e, recebendo e efetuando o toque, foi possível criar uma melhor imagem mental de como é e de como se articula dentro do corpo aquele seguimento ósseo. Esta atividade tinha duração aproximada de uma hora e meia.

Antes de começar a movimentação, um participante deitava-se com as costas no chão e a partir das instruções dadas ia sendo direcionado a concentrar-se no seu corpo, sentir a respiração, desconfortos, dores, perceber a diferença de peso das partes, seus apoios e as relações que estas partes estabelecem entre si e o todo. Aguçava-se os sentidos ao pedir que prestasse atenção ao ambiente, aos diferentes sons que conseguia ouvir, cheiros e temperaturas. Desta forma buscava levá-lo a perceber seu corpo no espaço e ficar em estado de alerta ao que lhe acontecia. Este processo é semelhante ao conceito que Jussara Miller em sua sistematização chamou de Presença, um despertar que coloca mente e corpo em sintonia.

Na continuação do encontro partíamos para a livre movimentação, porém, por meio de instruções, o participante era levado a estabelecer como foco de atenção o seguimento ósseo estudado, sendo assim, era o seguimento quem regia o movimento, o corpo inteiro se articulando em favor daquela estrutura. O participante ficava livre para escolher o como se movimentar: agachar, arrastar, girar, torcer, pular, sentar, deitar, ajoelhar, rolar e etc. A velocidade imprimida, o tempo de duração e intenção colocada em cada movimento era também livre: rápido, lento, forte, fraco, reto ou sinuoso (figura 02). O objetivo era experimentar aquela estrutura das mais variadas formas para compreender como ela se relacionava com o restante do corpo e o espaço, descobrir novas possibilidades de movimentos e maneiras diferentes de executá-los. Os movimentos eram realizados num fluxo contínuo e sem racionalização, o participante investigava articulações, despertando novas variações.

Figura. 02.



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo pessoal.¹⁸

Era interessante observar como gestos surgiam e fluíam sem nenhuma preocupação para que fizessem sentido, por livre associação, tanto quem observava como quem executava poderia fazer naturalmente comparações com gestos conhecidos ou não. O participante por vezes investigava mais a fundo um determinado movimento, outras vezes passava rapidamente para outra ação. Por vezes pedia-se para que o fluxo de movimento fosse interrompido no meio para que se percebesse onde estavam os apoios, as partes que tocavam e quais não tocavam o chão, compreendesse a origem daquele movimento, a

¹⁸ Imagem retirada da gravação em vídeo do encontro laboratorial sobre os seguimentos ósseos: sacro e o púbis (2015).

força de oposição que o gerou, as forças de resistência que estavam agindo sobre o corpo naquele momento, como o seguimento ósseo estudado estava relacionado com o resto do corpo.

Ao final do exercício pedia-se para que buscasse uma finalização, esta atividade durava em torno de vinte á trinta minutos e depois se fazia-se um intervalo em torno de uns vinte minutos.

Quando regressava à atividade, era realizada uma conversa sobre o que houve de interessante que o participante percebeu. No encontro sobre cintura escapular o participante Emerson Cardoso relatou:

“Foi muito produtivo, foi uma serie difícil de trabalhar porque eu não conseguia vislumbrar dois movimentos com esta região do corpo (aponta para os ombros), exclusivamente a região do ombro, escapula, clavícula, úmero, isso para mim era mais junto..., o Jaime sabe, além de ator eu sou artista marcial, estou acostumado a fazer força com os braços, tríplice, então para mim não é algo que seja tão móvel (faz um movimento com o braço para trás). Estou acostumado a trabalhar com o corpo inteiro muito mais do que partes fracionadas... isso é meio incomodo, mas é interessante...” (Informação Verbal)¹⁹.

É possível perceber na fala de Cardoso que mesmo se tratando de um artista que é acostumado a usar o corpo, as limitações de conhecimento dele sobre suas estruturas ficam evidente. Vianna relata em seu livro “A Dança” que quando se tornou diretor do Balé da cidade de São Paulo, de início sofreu muita resistência dos bailarinos que se mostravam desgostosos com suas propostas. Desconstruir padrões é um desafio que exige confiança e entrega mutua, que felizmente Cardoso depositou no processo. Esta atividade durava em torno de vinte a trinta minutos

O passo seguinte era a livre movimentação com o boneco. O manipulador ficava à vontade para buscar movimentos com o boneco, porém a regra devia ser mantida, o foco de atenção estava no conceito do processo Lúdico e na estrutura estudada naquele dia, só que agora, a estrutura pesquisada era a do boneco (figura 03). Pedia-se também que o manipulador tentasse reter em sua memória os movimentos mais interessantes que surgissem. E na parte final o manipulador passaria a investigar apenas o que selecionou, criar um pequeno roteiro e fechar com uma demonstração.

Figura. 03.



Fonte: Jaime Ferreira Holanda. Acervo pessoal.²⁰

¹⁹ Depoimento colhido em vídeo após um encontro laboratorial com a abordagem da cintura escapular (2015).

²⁰ Imagem retirada da gravação em vídeo do encontro laboratorial sobre os seguimentos ósseos: calcâneo e metatarsos (2015).

O que se pode notar, à medida que os laboratórios foram avançando é que o corpo dos participantes foi ganhando mais liberdade e confiança. Os movimentos foram se tornando mais livres e conseqüentemente a manipulação também.

Esta espontaneidade adquirida permitiu maior liberdade e a improvisação com o boneco foi ficando menos "presa", o manipulador foi adquirindo repertórios que podia utilizá-los muitas vezes sem precisar pensar neles.

Os laboratórios apontaram, assim como a fundamentação teórica, de forma positiva para a possibilidade do uso das ideias de Klauss Vianna aplicado a preparação corporal de manipuladores de bonecos articulados. Pois interpretamos os resultados como ganhos de consciência corporal dos manipuladores, o que ocasionou na melhoria de sua expressão por meio dos exercícios executados, e estas faculdades foram transferidas ao boneco, que também ganhou mais expressividade. A manipulação também foi ficando mais "limpa", o que quer dizer que o manipulador foi melhorando de forma progressiva a execução do seu trabalho, deixando de realizar movimentos desnecessários que "poluíam" a intenção do gesto. Este ganho se deve ao fato do manipulador estar mais consciente do que precisa ser feito para executar determinado movimento. Trago abaixo o pensamento de Vianna e também o de Costa para refletir sobre a relação entre movimento e a manipulação de bonecos:

Podemos dizer que o que faz a beleza de um movimento, é a clareza e a objetividade. Quando um movimento é limpo, consegue expressar aquilo que busca expressar e, como consequência natural de sua verdade, ganha beleza e emoção. Precisamente aí reside seu valor estético. (VIANNA: 2005, pg. 113).

O boneco necessita pulsar como uma estrela, emitindo luz e irradiando existência... e é essa ideia que deve estar presente na manipulação de boneco, possibilitando a quem observa acreditar na sua realidade física. (COSTA: 2003, pg. 53, 54).

Ao apresentarmos alguns dos princípios do pensamento de Vianna, ficou evidente que a Técnica Klauss Vianna traz benefícios para que qualquer pessoa, esteja ela buscando objetivos específicos ou apenas uma melhor qualidade de vida. No que diz respeito a arte aqui estudada, o domínio e entendimento do funcionamento do corpo podem melhorar a qualidade da manipulação do artista, pois ao conhecer melhor as dinâmicas do corpo, poderá perceber tensões que dificultam seu trabalho, e também regular os tónus necessários para os movimentos. O pesquisador José Luiz Parente ao concluir sua dissertação "Preparação Corporal do ator para o teatro de animação. Uma experiência" (2007) ao se referir a técnica Klauss Vianna argumenta:

Não tenho dúvida que esta técnica, por si só, tem muito a oferecer ao ator bonequeiro[...] se ele souber posicionar corretamente o corpo, desde de a base dos pés, passando pelos joelhos e quadris, coluna, pescoço, e finalmente ombros e braços, não só poderia está evitando possíveis lesões como também sua manipulação ganhará mais precisão e sutilezas, já que os braços estarão mais relaxados livres de tensão. Só por isso já se justifica o trabalho de conscientização corporal. (PARENTE: 2007, pg. 108).

Se o manipulador de boneco necessita conhecer, dominar e utilizar seu corpo, as ideias acima apresentam de forma afirmativa que o pensamento de Vianna sobre o corpo pode agregar muito aos artistas manipuladores de bonecos, sendo ele um caminho para que manipuladores possam melhorar a percepção de seus corpos durante suas atuações.

O segundo aspecto reflete a capacidade de transferência dos impulsos internos do manipulador ao boneco, a capacidade de tornar o objeto manipulável "vivo". Esses aspectos da transferência dos impulsos do manipulador para o inanimado, foram analisados pelo pesquisador pela Universidade de São Paulo, José Luiz Parente a partir

dos estudos de alguns neurocientistas. Um deles, o neurologista Antônio Damásio²¹ afirma que “[...] o corpo não é a única fonte de emoções, sensações e sentimentos. Estes podem se originar inteiramente no cérebro, baseado na representação “virtual” do corpo, e não no corpo “real”. (DAMÁSIO: 2000, pg. 364).

Com isso, o pesquisador nos diz que o cérebro não depende exclusivamente do corpo para criar emoções, sentimento e sensações, ele próprio é capaz produzir estas faculdades. Parente para refletir esta afirmação de Damásio, apresenta alguns experimentos realizados por outro neurocientista, V. S. Ramaschandran²² sobre os membros fantasma no cérebro. Parente argumenta que o cérebro é capaz de projetar em objetos externos essas mesmas faculdades, transferido sensação, emoção e sentimento ao objeto como se ele fosse uma extensão do corpo. Baseado nestas hipóteses Parente propõe uma suposição:

Durante uma bem-sucedida animação é muito provável que o ator bonequeiro tenha estendido sua imagem corporal, e o boneco tenha, de fato, se tornado parte do corpo do ator por algum momento [...]. Se isto estiver correto, pela consciência corporal o ator poderá, de início, começar a perceber a projeção de sua imagem ao relacionar-se com o boneco [...]. (PARENTE: 2007, pg. 43).

Se com a consciência corporal ampliamos nossa percepção do corpo e do mundo, passamos a compreender, perceber e sentir melhor nossos estados corporais. Esta mesma percepção pode ser transferida ao boneco com um manipulador mais sensível e atento a sutilizações.

Vianna preocupava-se em alertar seus alunos a não racionalizar durante as atividades, não deixar escapar a intenção do movimento e nem antecipar mentalmente o seu fim. (VIANNA: 2005, pg. 92). Dizia que sua técnica se referia a coisas que deveriam ser sentidas e não pensadas (VIANNA: 2005, pg. 147). Ao refletir sobre esse pensamento de Vianna, fica sugerido que a “cristalização” de movimentos é algo bem contrário ao que ele acreditava. Não se trata de se opor a criação e posterior repetição de gestos, mas ao fato de que o que mais importa é que eles sejam sempre vivenciados.

Um manipulador que se preocupa em demasia com a técnica da manipulação corre o risco de apresentar um grande virtuosismo que não gera significado para o espectador pois apesar do movimento ser, perfeito tecnicamente, ele será desinteressante do ponto de vista teatral. Pois o boneco precisa ter movimentos vivos, orgânicos e que estejam em acordo com as situações propostas pelo espetáculo. Segundo Henrique Sitchin²³, tudo pode “desde que seja verdadeiro” (SITCHIN: 2009, pg. 202). A atuação deve ser verdadeira e a única forma de conseguir isso é viver a cena como se ela estivesse acontecendo naquele momento, sem antecipar nada. Ao se preocupar mais com a forma do que com a circunstância da cena, o artista cênico não conseguirá convencer que seu personagem está presente na situação.

Quando a técnica é encarada não como um meio, mas como um fim em si mesmo, quando a busca da precisão dos movimentos do boneco se torna obsessiva, perde-se o real sentido da animação. Em consequência o

²¹ **Antônio Rosa Damásio** é um Médico Neurologista e Professor na Universidade na University of Southern Califórnia, nascido em Lisboa em 1944. Seu trabalho de estudo é o cérebro e as emoções humanas. Livros publicados “O erro de Descartes” (2006), *E o cérebro criou o Homem* (2009) e *O Livro da Consciência* (2010).

²² **Vilayanur Subramanian Ramachandran** é Neurologista e Neurocientista Indiano e Pesquisador da Universidade da Califórnia. Conhecido como o Marco Polo da neurociência, principalmente pela sua pesquisa sobre o membro fantasma do cérebro que lhe deu o nome entre as cem pessoas mais importantes do século 21. Publicou o Livro *Fantasmas do Cérebro – Uma investigação dos Mistérios da Mente Humana*. (2002).

²³ **Henrique Sitchin** é ator, autor, diretor teatral, atuando profissionalmente desde 1985. Fundador da Companhia Truks de teatro de bonecos em 1990. Atualmente é coordenador o Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação. Dirigiu os espetáculos: *Truks, A Bruxinha; Cidade Azul; Senhor dos Sonhos; Vovô entre outros*. Publicou o livro “*A possibilidade do novo no teatro de bonecos*” (2009).

espetáculo pode se tornar uma mera exibição de virtuosismo, destinado unicamente a provocar espanto no público. (PARENTE: 2007, pg. 26).

E Vianna:

É muito difícil manifestar um sentimento, uma emoção, uma intenção se me oriento mais por formas condicionadas e conceitos pré-estabelecidos do que pela verdade do meu gesto. (VIANNA: 2005, pg. 113).

Portanto, catalogar movimentos e executá-los com perfeição não é suficiente, como observa Ana Maria Amaral. A movimentação por si só, por mais apurada que seja, não garante a qualidade do espetáculo, isso não significa que o movimento deva ser realizado de qualquer forma, mas sim, que a proeza técnica deva estar aliada à capacidade de fazer crer que aquele boneco é vivo. E isto só se realiza junto com o público, pois "O Ator-manipulador passa aos objetos uma carga energética que é balanceada pelo público, suscitando nele sensações que, por sua vez, retornam ao ator. Sem essa troca de emoção e de energia não existe teatro". (AMARAL: 1996, pg. 274)

O estudo das estruturas ósseas e musculares, e a compreensão da forma como se movimentam e articulam nas relações entre si e com o meio no qual acontecem, podem trazer uma carga de conhecimento aos manipuladores de bonecos, e sobretudo a manipuladores de bonecos articulados. Este conhecimento é capaz de nutrir o artista manipulador com uma grande quantidade de informações e percepções para que melhor executem seu trabalho. Mas, o mais importante ainda é compreender que as informações sobre o corpo são um meio e não um fim.

Embora o estudo de Damásio afirme que o cérebro é capaz de produzir sentimentos, sensações e emoções sem necessariamente ter a participação do corpo. O estudo de Neide Neves no livro de sua autoria "Estudos para uma dramaturgia corporal" (2008) já citado, a partir de outros neurologistas, e entre eles o próprio Damásio, coloca a importância do sensorio-motor aliado a cognição como faculdades importantes na constituição da mente. Neste estudo, Neves joga nova luz sobre a pensamento de Vianna, relacionando ideias do preparador corporal com teorias do campo neurociência.

[...]. O desenvolvimento auto organizativo e constante do cérebro está ligado e depende da relação com o meio e com o organismo todo. Essa relação se faz através de glândulas e músculos, atualizando a todo momento sensações, percepções e movimentos. Klaus[...]. acreditava que o corpo ao ser deixado disponível para o movimento a partir de instruções adequadas, poderia acessar a memória e fazer emergir intenções e significados, independentemente da vontade ou não. (NEVES: 2008, pg. 62, 63).

O corpo do indivíduo, a partir de sua motricidade, estando sob o estado de atenção, percepção, prontidão pode suscitar memória, imaginação, cognição, sensorial, sentimentos e pensamentos. Ainda segundo Neves:

[...]. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste transito de conexões internas ao corpo e ao corpo-ambiente, num dado momento podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem por sua vez, alimentar novamente o processo todo. Na realidade, as conexões acontecem em todos os sentidos e, com as ignições adequadas, o corpo produz movimentos num fluxo, integrando todos os aspectos do corpo-mente. (NEVES: 2008, pg. 52)

Já foi levantado nesta pesquisa que o cérebro é capaz de projetar em objetos inanimados os seus impulsos. Mas será que os objetos inanimados, manipulados pelo artista são capazes de também provocar interação com a mente e também com o seu corpo?

O sensorio-motor é produto de nossa interação interno e externo, logo, tudo que afeta nossos sentidos nos afetará, desde de que esteja a pessoa disposta a experimentar essas sensações. Da mesma forma a motricidade também nos afeta, então, ao tocar, falar, ouvir, movimentar, interagir e dar vida a este ser inanimado será afetado por ele.

Já no contexto artístico do teatro de animação, acredito que a chave para uma animação de alto nível, corporalmente falando, está justamente no resgate dessas sensações, na consciência desses estados orgânicos modificados pela interação com objetos. Consequentemente, um treinamento corporal para atores bonequeiros deverá percorrer exatamente o caminho inverso aos das técnicas cotidianas de manipulação de objetos. Ou seja, desfazer condicionamentos, desautomatizar reações, trazer à tona sentimentos e emoções sutis resultados do contato com a matéria. (PARENTE: 2007, pg.38).

Então se a ampliação de repertórios for possível, ela deve antes de tudo, partir desta relação interacional entre o manipulador o boneco, produzindo movimentos mais verdadeiros e capazes de encantamento com o público.

Desta forma, como dito no início deste texto, as hipóteses investigadas, segundo os autores estudados nesta fundamentação teórica, nos deram indícios que as ideias presentes no pensamento de Klauss Vianna podem contribuir tanto para preparação corporal de atores, como na criação e ampliação de repertórios de movimentos.

No que se refere a segunda hipótese averiguada, se era possível a transmissão de movimentos do manipulador ao boneco. Novamente as impressões sobre os laboratórios demonstraram que sim. Mas não se trata de criar uma cartilha de gestos úteis. Tal atitude levaria na verdade a um atrofiamento das possibilidades, podendo tornar a manipulação perfeita, porém mecânica. Trata sim de permitir ao manipulador tomar consciência das possibilidades dos bonecos e ter domínio sobre ele de uma forma tal, que o boneco passará a agir como se fosse uma extensão de seu corpo, respondendo aos comandos de forma imediata, orgânica, viva. É a consciências das possibilidades aliadas a espontaneidade adquiridas que produzirá a ampliação dos gestos.

Este trabalho não pretende esgotar o assunto. Novas pesquisas poderão avançar e corrigir possíveis equívocos. Outros autores da área das artes cênicas poderão trazer novas reflexões. Esta pesquisa pode ainda avançar com a realização de novas oficinas de consciência corporal voltadas para a manipulação de bonecos com públicos diversos. Uma população investigada maior, poderá trazer novas indagações e desafios para esta proposta de trabalho. Da mesma forma a criação de outros bonecos também resultaram em novas possibilidades de movimento, ampliando a interação entre manipulador e boneco.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. Máscaras, Bonecos, Objetos. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Teatro de animação**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

DA COSTA, Felisberto Sabino. **Sopro Divino**: Animação, Boneco e Dramaturgia. São Paulo: Artigo publicado originalmente na Revista Sala Preta, Nº 3. Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do Corpo**. Sistematização da Técnica Klauss Vianna, Campinas: Summus, 2007.

NEVES, Neide. **Klauss**, Estudos para uma dramaturgia corporal, São Paulo: Cortez, 2008

PARENTE, José Oliveira. **Preparação Corporal do Ator para o teatro de Animação** – Uma Experiência. São Paulo: Dissertação apresentada no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

RAMACHANDRAN, S.V. **Fantasma no cérebro**, uma investigação dos mistérios da mente humana. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo: Edição Própria, 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.