

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

MARCELLE TEIXEIRA COELHO

**O CORPO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES
DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA FORMAÇÃO DO ATOR**

FLORIANÓPOLIS

2011

MARCELLE TEIXEIRA COELHO

**O CORPO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
CONTRIBUIÇÕES DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA
FORMAÇÃO DO ATOR**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teatro. Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Poéticas Teatrais

Orientadora: Profa. Sandra Meyer Nunes, Dra.

FLORIANÓPOLIS

2011

MARCELLE TEIXEIRA COELHO

**O CORPO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO:
CONTRIBUIÇÕES DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA FORMAÇÃO DO
ATOR**

Essa dissertação foi julgada para a obtenção do Título de Mestre, na linha de pesquisa: Poéticas Teatrais, em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Prof^a. Sandra Meyer Nunes, Dr^a
Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC
Orientadora

Prof^a. Suzane Weber da Silva, Dr^a
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS

Prof^a Vera Collaço, Dr^a
Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC

Florianópolis, 22 de março de 2011

Para Jade e Petra

AGRADECIMENTOS

A todos os professores do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Teatro da UDESC do qual eu tive prazer de ser aluna;

Às secretárias Mila e Sandra pela atenção e pelo apoio logístico;

Ao Institut International de la Marionnette por poder participar do programa *Ville d'Aubilly – residence for researchers and creators* o que muito contribuiu para a realização desse estudo;

À Prof^a Dr^a Vera Collaço e ao Prof. Dr. Felisberto Costa por participarem como membros da minha banca de qualificação;

Ao Prof. Dr. Valmor Beltrame por ter iniciado comigo esse percurso;

Ao Prof. Joseph Lacrosse pelo interesse em minha pesquisa, pelas conversas, sugestões e pela amizade;

Aos alunos e ex-aluno da ESNAM que participaram dessa pesquisa;

Ao Stephan pela revisão de algumas traduções e pelo apoio logístico;

Ao André pela amizade e pela leitura do trabalho;

À Aline Cassol pela revisão do trabalho;

Às minhas filhas Petra e Jade que inúmeras vezes durante este percurso tiveram que escutar pacientemente: “a mãe está trabalhando!”, à *Oma* e ao Eduardo pelo apoio emocional e pelo suporte no cuidado de nossas filhas;

À Suzi que a partir do primeiro encontro regou uma sementinha que já existia, mas que precisava de água e de luz;

Especialmente à minha querida orientadora Prof^a. Dr^a. Sandra Meyer Nunes por ter me acompanhado por esse caminho de forma carinhosa, compreensiva, sensível e inteligente, me dando suporte nas horas mais difíceis. Meu sincero agradecimento.

RESUMO

Esse estudo aborda possíveis contribuições da Educação Somática no trabalho corporal do ator no Teatro de Animação. A pesquisa baseou-se na prática pedagógica desenvolvida por Jo Lacrosse e Claire Heggen, professores da *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette*, em Charleville-Mézières, França. Ambos os professores utilizam três abordagens somáticas – Método Feldenkrais, Eutonia e Técnica de Alexander como suporte para o trabalho corporal do ator animador. As teorias desenvolvidas por Moshé Feldenkrais, Gerda Alexander e Matthias Alexander referenciam este estudo, aliado a artigos e entrevistas realizadas com os dois professores, quatro alunos e um ex-aluno da escola francesa. Autores como Marcos Souza (2005), Ana Maria Amaral (2002), José Parente (2007), Michael Meschke (1988), Freddy Artilles (1998), Rafael Curti (2007), Felisberto Costa (2000) e Valmor Beltrame (2005) contribuem para a compreensão da importância do trabalho corporal na formação do ator animador. O estudo O CORPO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: contribuições da EDUCAÇÃO SOMÁTICA na formação do ator enfatiza o papel das práticas somáticas como facilitadoras do desenvolvimento da qualidade expressiva do movimento e como meio de evitar o surgimento de problemas posturais decorrentes da postura extracotidiana de animação. O Método Feldenkrais, a Eutonia e a Técnica de Alexander favorecem a organização do movimento, por meio do uso dos apoios da estrutura óssea, do equilíbrio do tônus muscular e do uso da musculatura profunda como suporte para realizar o movimento.

Palavras-chave: Ator animador. Teatro de animação. Educação Somática.

ABSTRACT

This dissertation deals with the possible contributions of Somatic Education to the training of puppeteers. The research is based on the pedagogic practice developed by Jo Lacrosse and Claire Heggen, both professors at the *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* in Charleville-Mézières/France. Both use three different approaches to Somatic Education – the Feldenkrais Method, Eutonia and Alexander Technique – as basis for the training of the puppeteer. Besides the theories developed by Moshé Feldenkrais, Gerda Alexander and Matthias Alexander, this study makes use of articles published in the field as well as interviews carried out with these professors. Researchers such as Marcos Souza (2005), Ana Maria Amaral (2002), José Parente (2007), Michael Meschke (1988), Freddy Artiles (1998), Rafael Curti (2007), Felisberto Costa (2000) and Valmor Beltrame (2005) contributed to our understanding of the importance of the training of the puppeteer. In this context, this study stresses the role played by Somatic Education as a support to develop the expressive quality of movement and a means to avoid that physical problems in the body occur due to the extraquotidien position of the puppeteer during his work. The Feldenkrais Method, Eutonia and Alexander Technique help to organize the body movement by showing the importance of leaning on the skeletal structure, balancing the muscle tone and using the profound muscles as a basis for movement.

Key words: Puppeteers. Animation theatre. Somatic Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 CAPÍTULO: UM CAMPO EM TRANSFORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TRABALHO CORPORAL DO ATOR ANIMADOR E SUA RELAÇÃO COM O OBJETO	18
1.1 TEATRO DE ANIMAÇÃO: QUE TERMINOLOGIA PARA QUE TIPO DE PRÁTICA?.....	19
1.2 O TRABALHO CORPORAL NA FORMAÇÃO DO ATOR ANIMADOR	23
1.2.1 Visível/invisível: a animação à vista e a busca por um trabalho corporal	31
1.2.2 As escolas de formação e sua relação com o trabalho corporal do ator animador	36
1.3 A EXPRESSIVIDADE DO OBJETO MEDIANTE A AÇÃO DO ATOR ANIMADOR	43
1.4 A AÇÃO HUMANA NA ANIMAÇÃO.....	45
2 CAPÍTULO: CORPOREIDADE E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM – UMA PERSPECTIVA INTEGRATIVA.....	55
2.1 A PROPRIOCEPÇÃO E O APRENDIZADO DO MOVIMENTO	59
2.2 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA – UMA NOVA PERSPECTIVA DE TRABALHO CORPORAL.....	61
2.3 “WHAT IS SOMATICS?”	65
2.3.1 Método Feldenkrais	69
2.3.2 Eutonia.....	72
2.3.3 Técnica de Alexander.....	74
3 CAPÍTULO: A EDUCAÇÃO SOMÁTICA NO TRABALHO CORPORAL DO ATOR ANIMADOR.....	78
3.1 O PERCURSO PESSOAL COMO CAMINHO PARA AS PRÁTICAS SOMÁTICAS	80
3.2 AS DIFERENTES TÉCNICAS E UM SUBSTRATO EM COMUM.....	84
3.3 AS PRÁTICAS SOMÁTICAS E A RELAÇÃO COM A <i>TECHNÉ</i>	90
3.4 O MANEJO DAS TENSÕES	95
3.5 A RESPONSABILIDADE DE NÃO SE PERDER – O USO DOS APOIOS NO SOLO.....	100
3.6 A ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
ANEXOS.....	116

INTRODUÇÃO

Na literatura sobre o teatro de animação alguns autores (Meschke 1988; Converso, 2000; Beltrame, 2001; Parente, 2007) apontam para o fato de que há poucos estudos referentes ao trabalho do ator animador.¹ Apesar de no Brasil, nos últimos anos, haver uma crescente ampliação de pesquisas² referentes à linguagem artística, esta se faz de forma um tanto restrita. Há um número ainda incipiente de trabalhos que abordam os diferentes aspectos presentes na estética de animação e que a contemple de teorias que problematizam essa prática.

Além do reduzido número de pesquisas, são poucos os pesquisadores que se detêm sobre as questões relacionadas aos aspectos cognitivos e à corporeidade³ do ator animador. Segundo Marcos Souza (2005), a carência de estudos teóricos com esse tipo de enfoque pode estar relacionada a motivos

¹ Existem diferentes denominações para o ator do teatro de animação, tais como: ator animador, ator manipulador, bonequeiro, marionetista, titeriteiro, artista bonequeiro, animador, operador. Nesta dissertação, usarei predominantemente o termo ator animador, a não ser que se trate de traduções, nas quais uso o termo mais próximo da língua de origem. Quando uso termos como bonequeiro ou marionetista quero me referir simplesmente a este ofício artístico, sem implicações de natureza filosófica ou estética. Com essa decisão, espero dar coerência ao meu texto e expressar ao mesmo tempo a possibilidade de uma nomenclatura variada. Esta dissertação não pretende afirmar o termo **ator animador** como o único correto para falar do ser humano que manipula, opera e anima os objetos em cena. (Ver também a discussão mais detalhada no subcapítulo 1.1)

² Com o surgimento de novos cursos de Pós-Graduação no Brasil, houve um aumento da produção científica relacionada a este tema, como os trabalhos de Felisberto Costa (2000), Valmor Beltrame (2001), Marcelle Coelho (2003), Marco Souza (2002), Emile Miachon (2006), José Parente (2007), Paulo Balardim (2008), Fábio Medeiros (2009), Kátia Arruda (2010), entre outros. Além de publicações realizadas por Ana Maria Amaral (2002), Paulo Balardim (2004), Marcos Souza (2005), Valmor Beltrame (Org.) (2005), entre outros; o surgimento da revista Móin-Móin em 2005, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, contribuiu muito para a ampliação de discussões ligadas ao teatro de animação.

³ Para Silvio Santin (2001), no artigo **Perspectiva na visão da corporeidade**, a corporeidade é um conceito abstrato que indica a essência ou a natureza dos corpos, porém, ressalta o autor, que para Sartre e Merleau-Ponty, a corporeidade está situada em uma dimensão ontológica da situação do homem como ser no mundo. Michel Bernard (apud NUNES;CORDEIRO, 2008) utiliza o termo para designar o corpo em uma rede dinâmica e instável, formada por forças motoras, sensoriais e pulsionais, revendo as categorias tradicionais de entendimento de organismo.

diversos, porém, acredita que o mais evidente seja a presença do objeto inanimado como protagonista⁴.

Pelo fato de o objeto ser, muitas vezes, o protagonista no teatro de animação ocidental⁵, o foco de atenção dada na formação do ator animador se centra, em muitos casos, no trabalho de confecção e elaboração visual, ao invés de centrar-se no desenvolvimento das habilidades corporais de seu executante. Ou seja, a atenção está voltada prioritariamente à imagem criada pelo objeto, e não nos procedimentos que dão sustentação a essa expressividade, em quem está por trás do objeto, em quem o anima, isto é, no próprio ator animador.

Essa concepção - percebida na revisão bibliográfica feita para a presente pesquisa – perpetua, segundo Souza (2005), o enfoque dominante do teatro de animação no objeto, como se a matéria por si só fosse capaz de criar o fenômeno teatral. Por ser protagonista da encenação, o objeto acaba adquirindo característica de sujeito, virando foco da representação e da atenção do animador e do público.

Direcionando o foco para o estudo da relação ator animador - objeto, com o intuito de trazer à luz um outro entendimento sobre o papel do corpo no teatro de animação, nesta pesquisa busquei referências teórico-práticas no que concerne ao trabalho corporal do ator animador. Essas referências revelam, por sua vez, a forma com que o corpo se traduz no trabalho de animação, considerando que “as performances animadas não se atém somente ao objeto, valendo-se da capacidade artística do ator animador em dar vazão para um rendimento dramático e cênico” (SOUZA, 2005, p.35). Nesse sentido, este estudo elege o corpo como tema, referindo-se especificamente ao trabalho corporal do ator animador.

Apesar das poucas análises que abordam o corpo e o movimento como partes importantes no trabalho do ator animador, há de se reconhecer que esta

⁴ Essa característica se refere ao teatro de animação ocidental, pois segundo Souza (2005), em algumas manifestações do teatro de animação oriental os objetos não são vistos como protagonistas, mas sim como narradores. Neste caso, a atenção do público ao movimento do objeto fica em segundo plano, diferente do que geralmente ocorre em outros tipos de abordagem.

⁵ Segundo Giroux & Suzuki (1991), no teatro japonês *bunraku*, por exemplo, originalmente o foco da atenção do público estava mais no narrador e no autor do que no boneco, sendo este um mero acompanhamento. Mais tarde é que surge um interesse maior pela manipulação. Esta, enfim, passa a ser aprimorada, passando do exercício de um único animador para a ação conjunta de três pessoas.

perspectiva não é nova. Ela aparece principalmente a partir da necessidade do ator animador em estar em cena diante do público, por meio da manipulação à vista, e pelo surgimento crescente das escolas de formação na área do teatro de animação. O aumento do interesse acadêmico, na contemporaneidade, por estudos sobre o corpo predispõe ao surgimento de reflexões e pesquisas direcionadas a esta arte, relacionadas inclusive a outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a estética e as ciências cognitivas.

Uma abordagem que tem sido cada vez mais utilizada como alicerce para o trabalho corporal do ator animador é a Educação Somática, que se constitui a partir da reunião de diferentes práticas de educação pelo movimento, tais como a Técnica de Alexander, o Método Feldenkrais, a Eutonia, o *Body Mind Centering*, Cadeias Musculares e Articulares, entre outros. Essas práticas, como se verá no decorrer desta dissertação, têm como fundamento a organização corporal, por meio de um trabalho que enfatiza a percepção que o indivíduo tem de si mesmo, possibilitando o desenvolvimento de novas alternativas motoras. Isso faz com que, se aplicado ao trabalho corporal do ator animador, possa ser desenvolvida a qualidade expressiva do seu movimento, por propiciar, entre outras coisas, a consciência corporal.

Podemos encontrar as práticas de Educação Somática inseridas na preparação corporal dos atores animadores em escolas de formação, tais como a de Charleville-Mézières e de Stuttgart, como também, segundo Costa (2008), no trabalho desenvolvido por Philippe Genty. No desenvolvimento dessa dissertação, nos baseamos no trabalho de Claire Heggen⁶ e Jo Lacrosse⁷ para tecer reflexões acerca da presença das práticas somáticas no teatro de animação, pois ambos os professores desenvolvem um trabalho corporal na *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* (ESNAM) pautado, entre outros, na consciência corporal por meio de práticas somáticas. Para Heggen (2009), a consciência corporal é um dos componentes que fundamenta o trabalho do ator animador.

Há mais de vinte anos como docente da ESNAM, Claire Heggen tem desenvolvido pesquisas no âmbito do trabalho corporal que coloca a consciência

⁶ Professora da disciplina do movimento da *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* – ESNAM – em Charleville-Mézières, França, e codiretora, junto com Yves Marc, da Companhia *Theâtre du Mouvement*, sediada em Paris.

⁷ Joseph Lacrosse, conhecido como Jo Lacrosse, é professor do *Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion* - INSAS, em Bruxelas, e compartilha com Claire Heggen a docência da disciplina do movimento na ESNAM

corporal como elemento importante para a formação do marionetista. Por meio da utilização de elementos pertencentes às práticas em Educação Somática, especialmente com a Eutonia⁸ e o Método Feldenkrais⁹, ela busca desenvolver nos alunos a consciência corporal por acreditar ser esta fundamental para o desenvolvimento das qualidades expressivas do movimento. Essa abordagem de preparação corporal não se baseia apenas na execução e repetição de determinados exercícios, mas em um entendimento de corporeidade diferenciado, que engloba uma diversidade de conhecimentos cujos domínios sensorial, cognitivo, motor e afetivo se interligam. Heggen (2009b) vem desenvolvendo seu trabalho corporal utilizando as abordagens somáticas, com base no seu projeto pessoal e na experimentação junto aos alunos da escola, criando, assim, um trabalho sistematizado para a formação do ator animador.

Com um trabalho mais recente na mesma Escola, Jo Lacrosse também enfatiza a importância da consciência corporal. Ele se utiliza de conhecimentos provenientes da Eutonia e da Técnica de Alexander,¹⁰ de sua larga experiência em dança, *performance art* e judô e de sua prática como docente em escolas de formação de atores para desenvolver um trabalho que propicie o desenvolvimento das qualidades expressivas do movimento do ator animador.

O meu interesse por esse tema surgiu na época em que desenvolvi a pesquisa denominada “A dança e a formação corporal do ator-manipulador” no Curso de Especialização em Dança, realizada no ano de 2002, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, que versava sobre a

⁸ Método desenvolvido por Gerda Alexander (1908-1994), tem como princípio desenvolver a habilidade de estar consciente e de ser capaz de regular o tônus muscular. Esse termo, cuja etimologia vem do grego, *eu* = bom, harmonioso; e *tônus* = tensão, expressa a ideia de uma tonicidade em constante estado de adaptação. Segundo Berta Vishnivetz (1995, contracapa), a Eutonia tem como objetivo “levar a pessoa a alcançar a regularização muscular de modo a usar a energia muscular e o tônus necessário para cada situação de sua vida profissional, privada e artística.”

⁹ *La méthode Feldenkrais, créée par Moshe Feldenkrais (1904 -1984), propose une amplification du répertoire de possibilités d'actions grâce à l'exploration de combinaisons inhabituelles et inattendues.* (WEBER, 2010, p.3)

O método Feldenkrais, criado por Moshe Feldenkrais (1904-1984), propõe uma amplificação do repertório de possibilidades de ação graças à exploração de combinações inabituais e inesperados (Tradução nossa).

¹⁰ A Técnica de Alexander, desenvolvida por Mathias Alexander (1869 -1956), tem como proposta buscar uma melhor maneira de usar a si mesmo por meio da percepção e da inibição dos hábitos padronizados, eliminando as tensões e o excesso de esforço nas atividades cotidianas.

influência da dança na formação corporal do ator animador¹¹. Nesta ocasião tive acesso aos primeiros conteúdos relacionados à Educação Somática enquanto disciplina auxiliar na formação corporal do bailarino enquanto forma de prevenção de problemas posturais. Em um primeiro momento, fiz relação desta disciplina com o trabalho corporal do ator animador, no que se refere a possíveis problemas posturais decorrentes da postura extracotidiana de animação. Posteriormente, percebi o potencial poético que este trabalho corporal poderia oferecer.

No ano seguinte, cursei a disciplina “As Escolas Posturais” como aluna especial na Escola Superior de Educação Física – ESEF, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, que tinha como foco essa abordagem na prevenção de problemas posturais. Além disso, recebi o auxílio da Prof^a. Dr^a. Suzi Weber, professora do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, que me cedeu textos sobre o tema e muito me motivou para a realização da minha pesquisa.

Em janeiro de 2004, participando do programa *Ville d'Aubilly – residence for researchers and creators*, do *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mezières, na França, por meio do contato com professores da escola e com alunos de Heggen, pude constatar que a professora tinha formação nas duas práticas de Educação Somática citadas anteriormente – Método Feldenkrais e Eutonia -, o que me fez questionar de que forma e com que objetivos ela utiliza essas práticas na formação corporal dos alunos da École, como também, que visão de corporeidade está embutida neste trabalho.

Em 2008, como aluna do Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, iniciei os procedimentos metodológicos da pesquisa. Primeiramente, fiz uma revisão bibliográfica do material que já possuía, ampliei a pesquisa através de material adquirido, e pesquisei nas bibliotecas da Universidade de São Paulo – USP, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, da UDESC e da UFRGS.

Em fevereiro e março de 2009, participei novamente do programa de pesquisa promovido pelo *Institut International de la Marionnette*, que além de me possibilitar a realização de uma vasta pesquisa teórica sobre o tema na biblioteca

¹¹ Na época, usei o termo ator-manipulador, cunhado por Ana Maria Amaral, por ser o termo mais corrente na literatura brasileira. Sobre a relação com o termo ator-animador, ver discussão acerca da nomenclatura no capítulo 1.1.

daquela instituição, possibilitou que eu pudesse assistir às aulas e realizar duas entrevistas de caráter qualitativo (semiaberta e aberta) com o Prof. Lacrosse, que atualmente ministra a disciplina do movimento juntamente com Claire Heggen. À convite do professor pude acessar um material bibliográfico sobre o tema da minha dissertação na biblioteca e no centro de documentação *La Bellone* e na *Contradanse*, ambos em Bruxelas. No Instituto, aproveitei o momento para fazer entrevistas qualitativas e semiabertas com quatro alunos ingressos na escola no último concurso, em 2008, de diferentes nacionalidades e experiências corporais, como também com um ex-aluno, egresso em 1998. O conteúdo dessas entrevistas era a relação entre as disciplinas de formação e as práticas de animação.

Ainda em 2009, participei da primeira formação promovida pelo Centro de Pesquisa e Formação em Artes Cênicas - ECUM, em Belo Horizonte. Participei da oficina *Teatralidade do Movimento*, ministrada por Claire Heggen. Nesta oficina pude observar e praticar sequências didáticas que tem como fundamento inicial o trabalho da consciência corporal, baseado principalmente na Eutonia. Aproveitei a oportunidade para realizar uma entrevista qualitativa e semiaberta com a professora, tendo como foco o trabalho que ela desenvolve com os alunos da École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette/ESNAM e a vinculação da Educação Somática neste contexto.

Concomitante à realização do mestrado, tenho participado da I Formação Internacional do Método Feldenkrais de Educação Somática®¹² no Brasil. Com duração de quatro anos, a formação é realizada durante os meses de janeiro e julho, ministrada por professores estrangeiros que fizeram sua formação e trabalharam diretamente com Moshé Feldenkrais, o criador do método.

Nesta dissertação, apresentarei o resultado da análise das entrevistas realizadas com os professores Jo Lacrosse e Claire Heggen e de textos publicados pela professora sobre o trabalho corporal por eles desenvolvido na École. A análise tem como foco investigar a ideia que os professores têm sobre corporeidade e os aspectos relevantes acerca do trabalho corporal do ator animador, buscando entender quais são as contribuições da Educação Somática

¹² Esse símbolo se refere ao registro do Método Feldenkrais, patenteada pelos seguidores diretos de Moshé Feldenkrais, que realizam a formação de profissionais em diversos países segundo os critérios estabelecidos por seu criador.

para a formação corporal do ator animador na ESNAM. A análise das entrevistas com os professores será apresentada no terceiro capítulo desta dissertação.

A entrevista com Gabriel Hermand-Priquet¹³, ex-aluno da École, tem o intuito de contribuir com a visão de um profissional que passou por uma formação sistemática, na qual se inclui as práticas somáticas aqui abordadas. A contribuição de Hermand-Priquet, no meu entendimento, é valiosa, pois além de ter sido aluno de Heggen e ter sido professor da ESNAM, ele trabalha efetivamente há mais de dez anos com teatro de animação, ou seja, sua experiência transporta o conhecimento adquirido na academia para a prática teatral profissional.

A análise da entrevista com os alunos¹⁴ é feita considerando a experiência individual de cada estudante precedente à entrada na escola. Essas experiências são o que dão suporte ao discurso de cada um e influenciam no entendimento que eles possuem do papel da preparação corporal e da corporeidade no trabalho teatral de animação, haja vista que as entrevistas foram feitas no segundo semestre de formação, sendo que a experiência de cada aluno se remete muito mais a uma prática corporal anterior do que especificamente àquela desenvolvida dentro da Escola. Neste sentido, vale ressaltar que, dos quatro alunos entrevistados, dois tiveram experiências com o Método Feldenkrais, sendo que um deles, além desta prática, já havia sido aluno de Lacrosse. Uma das alunas já havia sido aluna de Heggen, enquanto a outra aluna já tinha alguma experiência anterior no teatro e/ou em dança, porém não possuía vivência nas práticas de Educação Somática.

Na literatura referente a esta área artística, especificamente ao trabalho corporal do ator animador, pode-se observar diferentes abordagens sobre o corpo refletido nestes estudos. Enquanto no teatro de atores¹⁵ alguns reformadores buscaram o desenvolvimento da expressividade por meio do entendimento do

¹³ Ex-aluno da ESNAM na promoção 1995-1998. Trabalhou com o renomado bonequeiro norte-americano Roman Paska por sete anos e hoje em dia, além de desenvolver trabalho solo com marionetes, é professor, participando como docente convidado da ESNAM.

¹⁴ Estudantes da *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* do período 2008-2011, alunos de Joseph Lacrosse e de Claire Heggen: Simon Delattre, Simon Moers, Carine Gualdaroni, Irene Lentini.

¹⁵ No sentido de diferenciar o teatro que usa objetos como mediador, que seria o teatro de animação, com o teatro que não usa preferencialmente esses elementos como mediação.

indivíduo como unidade psicofísica, a exemplo de importantes encenadores como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, no teatro de animação se observa que há uma tendência de se trabalhar uma especificidade do corpo vinculada diretamente à técnica de animação, como a mão que manipula um boneco na técnica de luva, sem necessariamente criar uma relação desta parte do corpo com o organismo como um todo. Desta forma, o que sobressai é uma visão de trabalho corporal que valoriza uma parte específica do corpo relacionada diretamente à técnica, em detrimento de outras abordagens mais abrangentes, que trabalham tanto a especificidade quanto a relação do indivíduo consigo mesmo e com o ambiente. A codificação de movimentos, a repetição, a instrumentalização do ator animador muitas vezes não enfatiza questões referentes à sensibilidade na relação ator/boneco e sujeito/objeto. É neste sentido que as abordagens da Educação Somática contribuem para um entendimento menos mecanicista de corpo, pois se baseia no entendimento do indivíduo integral, em que a parte está vinculada ao todo. O movimento humano é muito mais que o deslocamento ósseo e muscular, pois a ele está vinculado emoções, sensações, a vivência de cada indivíduo armazenada em cada célula do corpo. O que difere a Educação Somática de algumas propostas nas quais o foco do trabalho está vinculado às partes diretamente envolvidas na manipulação/animação é a ideia de que essa prática vem a ser, antes de tudo, um meio de organização do movimento corporal, proporcionando outras alternativas motoras, ou seja, outras direções em relação às quais não estamos acostumados a agir.

No primeiro capítulo elaboro uma abordagem acerca do trabalho corporal do ator animador, na qual são discutidas as diversas terminologias relacionadas ao teatro de animação, haja vista que elas variam de estudo para estudo. Com essa abordagem, busco a terminologia na qual acredito, a que mais se enquadra neste estudo; a introdução do trabalho corporal na formação do ator animador a partir do surgimento das escolas; a necessidade de se animar à vista do público e a relação do ator animador com o objeto e o significado da técnica nesse contexto. Para isso, dialogo com autores do teatro de animação no Brasil como Ana Maria Amaral (1993, 1997, 2002), Valmor Beltrame (2001, 2008), Felisberto Costa (2000, 2007, 2008), José Parente (2007) e Marco Souza (2005), além de

autores como Michael Meschke (1988), Freddy Artiles (1998) e Rafael Curti (2007).

No segundo capítulo proponho abordar o corpo relacionado aos processos cognitivos e às práticas de Educação Somática, que são meios de educação pelo movimento. Para se chegar a esse fim, busco ter o suporte de pesquisadores das ciências cognitivas, tais como o neurocientista Antônio Damásio (1996) e Alain Berthoz (1994, 1997); e as pesquisadoras do corpo Christine Greiner (2003, 2005, 2010), Sandra Meyer Nunes (2003, 2006, 2008, 2009) e Sonia Azevedo (2004) e autores da linha da Educação Somática, tais como Thomas Hanna (1886), Moshé Feldenkrais (1994) e Diana Romano (2003). Neste capítulo conceituo a Educação Somática e as práticas acolhidas nesse estudo: a Eutonia, Método Feldenkrais e a Técnica de Alexander.

No terceiro e último capítulo, busco relacionar os temas apontados no primeiro e no segundo capítulo, analisando mais especificamente as propostas de trabalho corporal desenvolvidas por Heggen e Lacrosse na École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette/ESNAM. Neste sentido, há um cruzamento das propostas dos professores com as teorias desenvolvidas por Moshé Feldenkrais (1977, 1994, 2005), Matthias Alexander (1992) e Gerda Alexander (1997).

Os diferentes contextos, os diferentes princípios e os diferentes olhares sobre o trabalho corporal do ator animador expressam-se tanto nos registros escritos deixados por teóricos - que tentaram alicerçar essa arte em conhecimentos empíricos, seja no âmbito de nos provocar questionamentos ou de tentar criar uma sistematização dos conhecimentos relativos a essa linguagem - quanto na voz de professores, alunos e profissionais. Vozes que possuem aspectos tanto comuns em alguns momentos, quanto diversificados sobre o que seriam as especificidades no trabalho corporal do ator animador. A presente pesquisa realiza um recorte acerca da corporeidade nesses discursos, ou seja, reflete sobre o papel do corpo nesta linguagem, considerando outra perspectiva de preparação corporal, que tem como fundamento as práticas em Educação Somática.

Nesta perspectiva, o trabalho corporal do ator animador não parte de uma visão compartilhada de corpo, entendida neste trabalho como mecanicista, mas

sim de uma visão dinâmica que questiona a distinção entre corpo e mente, sujeito e objeto, interior e exterior.

1 UM CAMPO EM TRANSFORMAÇÃO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TRABALHO CORPORAL DO ATOR ANIMADOR E SUA RELAÇÃO COM O OBJETO

As práticas cênicas no teatro de animação têm passado por profundas mudanças desde o final do século XX. É o que aponta o pesquisador e professor de história do teatro de animação Henrik Jurkowski em seu livro intitulado *Metamorfose* (2000)¹⁶. Essas mudanças estão relacionadas tanto a questões estéticas quanto a procedimentos cênicos de animação, que em nosso entendimento acabam por reverberar na mudança do papel do corpo nesta linguagem.

Por ser um assunto muito amplo, o que necessitaria uma pesquisa mais aprofundada que abordasse mais especificamente cada um desses aspectos, neste capítulo pretendo tratar de algumas mudanças ocorridas no teatro de animação que podem ter proporcionado essa alteração de postura em relação ao trabalho corporal do ator animador, como também, como veremos mais a diante, considerações acerca da relação que ator animador estabelece com o objeto.

1.1 TEATRO DE ANIMAÇÃO: QUE TERMINOLOGIA PARA QUE TIPO DE PRÁTICA?

Para Ana Maria Amaral (1993, p.18), “o teatro de animação inclui máscaras, bonecos, objetos. Cada um em separado pertence a um gênero teatral, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas.” Sendo assim, esse teatro se constitui da junção dos gêneros citados anteriormente, e tem por característica principal, como o próprio nome revela, a animação de materialidades inanimadas. A autora define *forma* enquanto volume ou imagem linear, que são usados nessa linguagem como meio de expressar a materialização de uma ideia.

¹⁶ Tradução de Eliane Lisboa. Edição não publicada.

Como a definição de Amaral (1993) mostra, existem procedimentos específicos de animação: luvas, marote, manipulação direta,¹⁷ fios, máscara, maquiagem, objeto, silhuetas, sombras, entre outros, que inclusive foram usados para denominar diferentes gêneros teatrais. Na presente pesquisa, com o intuito de abranger todos esses tipos de objetos mencionados, a terminologia utilizada será a mesma aplicada por Felisberto Costa (2000). Na sua tese de doutoramento,¹⁸ o autor utiliza, simplesmente, a palavra *objeto* para destacar que os diversos elementos a serem animados, como bonecos, máscaras, formas e outros, possuem o mesmo status cênico. A denominação proposta por Amaral (1993) supera a tradicional divisão interna no campo do teatro de formas animadas em prol de suas qualidades estéticas comuns. Esse objetivo parece encontrar-se também embutido na proposta de Felisberto Costa.

Em artigo publicado na revista *MoinMoin*, Costa (2007) propõe o termo *teatro de animação* para frisar uma virada estética no que concerne à relação entre o ator e o objeto em cena. Costa (2007, p.123) aponta que o termo *formas animadas*, cunhado por Amaral na década de 1980, foi superado pela denominação *teatro de animação*, pois este “busca dar conta do fenômeno para além das formas”, dado que o foco das práticas contemporâneas não se encontra mais no objeto sólido, mas em certo *estar em cena com o objeto*,¹⁹ mais especificamente enquanto “exercício do abandono: objeto como lugar do transiente” (2007, p.123).

Não obstante, paralelo às definições propostas pelos autores citados anteriormente, podemos encontrar ambas as terminologias sendo ainda utilizadas nos dias de hoje.²⁰ Ora, no que diz respeito à utilização de distintas terminologias,

¹⁷ Utilizei o termo *manipulação direta* por ser esse o mais corrente na literatura. Por manipulação à vista entende-se a técnica de animação que se assemelha ao do teatro japonês Bunrako, onde os três atores animadores animam um único boneco diante do público. Na manipulação à vista ocidental não necessariamente são três o número de animadores do boneco/objeto.

¹⁸ COSTA, Felisberto. “A poética do ser e não ser: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação”. Tese de doutorado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

¹⁹ Sobre esta interação entre o objeto cênico animado e o ator à mostra do público como enfoque e característica estética do “teatro de bonecos contemporâneo”, ver também no mesmo número da revista *MoinMoin* o artigo de Mario Piragibe (2007, p.189-204).

²⁰ Como em artigos, na qual encontramos as duas terminologias sendo utilizadas. Em **Ator e/ou animador a serviço da representação**, In: **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis:UDESC, 2008, (p.113-122), Egon Seidler Jr. utiliza o termo *teatro de animação* na p.113 e na p.121, muda para *teatro de formas animadas*. Já Paulo Balardim em

poderíamos pensar que, segundo Margareta Nicolescu (2004, p. 255), não importa tanto o nome reivindicado, mas sim entender os processos de transformação e renovação pelos quais tem passado essa linguagem, possuindo diferentes estéticas e identidades múltiplas. Entretanto, sem dúvida, há uma relação entre o termo escolhido e a abrangência do conceito proposto. Nesse contexto, é interessante notar que no âmbito de exemplos citados por Costa no referido artigo, o termo “teatro de animação” parece ir ao encontro de uma relação específica entre ator em cena e objeto, que não pode ser classificada e compreendida como instrumentalista ou dualista, no sentido de opor humano e objeto. Ambos possuem o mesmo *status* cênico e entram em uma relação quase simbiótica à mostra do público. Ou seja, o foco dessa prática se encontra em mostrar a copresença de ator e objeto, marcada por uma intimidade maleável e uma qualidade fugaz. Essa relação exige outros tipos de preparação, além dos tradicionais voltados para o objeto, que compreendem a centralidade da presença corporal do ator animador.

Entendido com essas dimensões, teatro de animação é o termo que mais se aplica à visão do trabalho corporal analisado nesta dissertação, pois a corporeidade do ator animador analisada, em uma perspectiva da Educação Somática, sugere a necessidade de conceituar o corpo em uma visão integrada, na qual a relação entre ator e objeto é vista principalmente como um circuito interativo em uma copresença integrada entre sujeito e objeto.

Por esses motivos, também utilizo nesta pesquisa predominantemente²¹ o termo ator animador para falar do artista em cena no teatro de animação, reconhecendo que há outros termos para designar o ator animador, tais como marionetista, ator titeriteiro, bonequeiro, artista bonequeiro, animador, ator manipulador, dentre outros, e que a sua utilização não implica necessariamente em uma visão limitada da relação sujeito-objeto.

Craig: a marionetização como mímese do humano aperfeiçoado. In: BELTRAME, V. (org.) **Teatro de Bonecos: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática.** Florianópolis: UDESC, 2008, p.41-52, na p.41 utiliza o termo *formas teatrais animadas*, porém, abre espaço para a utilização dos termos **teatro de bonecos** ou **teatro de animação**. Podemos também encontrar ambas as terminologias no cenário cultural brasileiro, tais como na Mostra SESC de Formas Animadas, Seminário de Formas Animadas em Jaraguá do Sul. Festival Internacional de Teatro de Animação – FITA-Floripa, entre outros.

²¹ Somente nos casos de traduções serão aplicados os outros termos por verter com mais precisão o contexto e o significado da palavra da língua de partida.

O ponto chave me parece ser novamente entender que as novas práticas no teatro de animação não constituem apenas novos desafios técnicos para o ator, mas também uma nova relação entre o mundo dos objetos e o mundo humano em cena. No que diz respeito ao primeiro aspecto dos desafios técnicos, o pesquisador canadense Patrice Freytag (2004, p. 98) aponta que a denominação “manipulador”, frequentemente utilizada, vai ao encontro das novas atitudes frente ao desenvolvimento de uma arte engajada em atualizar suas especificidades cênicas, tanto em termos estéticos quanto técnicos. Nesse contexto, podemos perceber que tanto o uso de bonecos gigantes (focando a presença de um aparelho técnico) quanto novos modos de manipulação a vista (dando enfoque ao corpo humano do ator em cena)²² colocam novos desafios para o ator no teatro de animação.

No que diz respeito ao *status* do objeto em relação ao humano, pode-se perceber no contexto do teatro de animação dificuldade em estabelecer uma nomenclatura única e específica, dado que nas práticas contemporâneas essa relação é mostrada (e conseqüentemente vista pelo público e pelos teóricos) como uma intersecção de ambas as qualidades, ou seja, uma coparticipação do humano com o objeto e vice-versa, como alerta Costa (2008, p.13-14):

Se quisermos ser precisos poder-se-ia dizer que os termos ator-animador; ator-manipulador ou ator-bonequeiro não dão conta do fenômeno do ator que se expressa com o objeto dado que, a atuação não reside apenas na animação ou manipulação de um boneco, mas no exercício cênico intermediado ou co-participado com o objeto. Este não constitui um fim em si, mas uma “ponte” – um espaço entre – o atuante e o espectador. Em suma, tem-se um ator cuja escolha é expressar-se com um objeto. Não estou advogando outra terminologia, somente atentar para o fato de os termos ator-animador ou ator-manipulador não abarcarem toda a complexidade do fenômeno da atuação com objetos.

A complexidade e o caráter híbrido do fenômeno teatral na contemporaneidade se devem principalmente a práticas cênicas que evidenciam o espaço do “entre” na relação ator e objeto.²³

²² Estamos pensando principalmente nos grupos Royal de Luxe e Philippe Genty.

²³ O artigo já citado de Costa (2007) apresenta uma série de práticas cênicas que diluem as fronteiras entre o animado e o inanimado. Podemos também pensar nos trabalhos de Bob Wilson ou de outros representantes do Teatro das Imagens, com Robert LePage. Mas no contexto desse trabalho, interessa o impacto desse desdobramento estético sobre o trabalho do ator animador no teatro de animação e, conseqüentemente, as conseqüências práticas para a preparação corporal deste ator.

Partindo desta ideia de “ponte”, de relação “entre” atuante e espectador, entendemos que, antes de mais nada, estamos falando do *ator*, que ao trabalhar mediado por um objeto, possui características singulares que o diferenciam em alguns aspectos do ator não mediado, mas que de qualquer maneira é sempre um ator, por ser ele quem atua na encenação. Neste sentido, para melhor diferenciar essas singularidades, neste estudo utilizo o termo ator animador, entendendo que este termo inclui habilidades de manipulação tradicionais, mas aponta a uma relação específica entre ator e objeto, na qual o objeto deixa de ser apenas um mero instrumento de expressão. Apesar do termo não contemplar todas as especificidades do trabalho deste profissional, concordando com Costa (2007) sobre a dificuldade de encontrar uma terminologia que o defina com precisão, sugiro essa terminologia por ser a que melhor se enquadra na perspectiva de corporeidade na qual esse estudo se insere.

1.2 O TRABALHO CORPORAL NA FORMAÇÃO DO ATOR ANIMADOR

No teatro de animação as questões relacionadas ao corpo do ator animador nem sempre são centrais. Geralmente o que se observa é que os artistas, pelo menos no Brasil, tendem a focar sua atenção nos aspectos plásticos do objeto, em detrimento dos aspectos expressivos provenientes do trabalho de manipulação, como salienta Beltrame (2001, p. 154):

A preocupação dos grupos, centradas no aspecto visual do boneco, na confecção, denotam o entendimento equivocado sobre o trabalho teatral, como se a quantidade de detalhes, a qualidade do acabamento artesanal do boneco fosse garantia de bom desempenho em cena.

Essa forma de ver o trabalho do ator, incluindo o aspecto corporal como algo secundário, faz transparecer a ideia segundo a qual esse tipo de teatro se vale mais do objeto em si do que do humano que o anima,²⁴ com o perigo de esquecer que o objeto é interdependente da ação do ator animador e não algo alheio a ele. Por meio da expressividade que o ator animador imprime ao objeto é que se estabelece a relação entre o marionetista e o espectador. O objeto animado é o mediador desta relação, que por sua vez é exercida a partir das qualidades expressivas que o ator animador consegue imprimir no objeto. É a ação direta do animador sobre o animado que propicia o estabelecimento dessa relação. O objeto é o condutor, mas não o autor da ação cênica, a qual se faz a partir da capacidade do ator animador de estar aberto para poder explorar as possibilidades expressivas do objeto, de se contaminar pelo mesmo e de criar a partir dessa comunhão – ator animador/objeto – a relação com o espectador. Sendo assim, o ator animador acaba por ser o responsável pela execução dos movimentos, pela criação das ações, e quem anima, ou seja, faz com que o objeto possa parecer vivo.

O objeto sem a animação é aparência. Sua relação com quem o observa se restringe a sua materialidade aparentemente inerte, só adquirindo ânima a partir da movimentação do ator animador, ou seja, só se tornando sujeito - foco da atenção do público - a partir das habilidades de animação do marionetista. Essas

²⁴ Animar no sentido de movimentar o objeto criando a ilusão de lhe dar vida, empreendendo forças e princípios de animação, de movimento, e não no sentido humano de lhe dar “alma”, visto que o objeto não tem experiência psíquica própria.

habilidades, por sua vez, dependem parcialmente da disponibilidade corporal, bem como técnicas e procedimentos artísticos, pois o ato de animar provém do corpo de quem o executa. Sendo assim, o ator animador vem a ser o suporte criador de toda a movimentação necessária para que a natureza aparentemente estática da matéria ganhe expressividade. A ele cabe aprender a traduzir os movimentos do seu próprio corpo para o do objeto, a fim de conduzir o foco do espectador à cena, haja vista que o foco do espectador pode estar no objeto ou não.²⁵

O que pode facilitar a opção do olhar do espectador para o objeto são as qualidades expressivas impostas pelo ator animador ao objeto. Para possibilitar que o foco do espectador se direcione a este fim, é necessário que o ator animador busque meios para que a visibilidade da encenação se dê em direção ao objeto por meio da sua própria expressividade, ou seja, tão maior será o foco do espectador no objeto quanto a capacidade do ator animador de projetar essa expressividade ao mesmo.

Desta forma, o foco do ator animador, no que concerne a sua formação, deveria estar também na sua preparação corporal e não estar apenas centrada nos aspectos visuais do objeto, pois além das possibilidades expressivas da matéria, existe a necessidade do humano para a exploração dessas capacidades. É por meio da ação humana, associada à matéria, que se estabelece o vínculo para a criação teatral. Sendo assim, a formação corporal do ator animador exerce um papel importante neste contexto, por ter como objetivo desenvolver as habilidades requerentes ao trabalho de animação, dando ao ator animador ferramentas para esse fim.

Essa discussão da valorização dos aspectos animados sobre os aspectos inanimados é abordada por Souza (2005). O autor ressalta a importância da animação nesta linguagem como algo primordial, apesar de, na realidade, ainda ser pouco valorizado pelos profissionais desta área. Neste sentido, o autor coloca:

O propósito ao se expor aqui esse tipo de argumentação não é, de jeito nenhum, menosprezar a validade ou a persistência de um ponto de vista específico, mas é, de fato, tornar clara a probabilidade de perceber

²⁵ Assim sendo, não queremos descartar a possibilidade de um objeto atingir o espectador por suas próprias qualidades poéticas, independente da ação da animação, mas queremos afirmar que a manipulação, enquanto animação, pode colocar em ação o objeto como ponte das potencialidades expressivas na relação ator-animador-objeto e espectador.

outros modos de enfocar o teatro de animação que não se concentram apenas nas questões do objeto inanimado. Por isso torna-se fundamental chamar a atenção para o aspecto animado do teatro de animação, ou seja, para o corpo humano que é o que instaura, recebe e troca possibilidades de relação e de significação com o objeto manipulado [...] (SOUZA, 2005, p.37).

Ou seja, o autor não menospreza outros pontos de vista, que colocam o objeto como sendo o elemento principal desta linguagem, mas evidencia a importância do humano, da sua ação e relação com o objeto em cena como fundamental ao fazer artístico. Souza (2005) frisa a importância do ator animador com o intuito de garantir que haja outros enfoques além daqueles centrados no objeto, que garantam, por meio da ação humana sobre o objeto, a criação da dramaticidade inerente a esta linguagem:

É o próprio humano manipulando e atuando por seus próprios movimentos e atos, significando e sendo significado por suas criações. E é só assim que se consegue mostrar o objeto inanimado como personagem e o manipulador como um ator. O que era inexistente torna-se perceptível, revelando-se enquanto aparência e aparição. A aparência relaciona-se àquilo que aparece que tem forma, torna-se perceptível ao olhar, é o objeto. A aparição é o ato, movimento de tornar-se presente à percepção, é o ator-manipulador. É por meio dessa relação entre movimento e imobilidade, que a interação ator/personagem, corpo/objeto estabelece uma organização, presentificada através de uma encenação que só emerge realmente por causa dessa combinação das formas da imobilidade com as ações do movimento (SOUZA, 2005, p.37 - 38).

A valorização do ator animador não descarta a importância do objeto, como também não tem a intenção de desvalorizá-lo como elemento expressivo. Porém, traz outras possibilidades, outros pontos de vista, nos quais o ator animador não esteja situado como um mero executante da movimentação do objeto, como se fosse uma máquina executora, ou mesmo algo de menor importância dentro do teatro de animação. A observação aqui presente tem o intuito de chamar a atenção para a necessidade de um olhar mais acurado sobre as especificidades que esse tipo de trabalho requer.

Se o ator animador tem como foco principal apenas o aprendizado dos aspectos relacionados à confecção da marionete, acaba por dar ao objeto qualidades de “sujeito”, pois ao centrar o foco nos aspectos plásticos, transfere a responsabilidade da expressão para a materialidade do objeto, como se a mesma tivesse capacidade e autonomia para tal feito, algo independente da vontade e das qualidades que o ator animador possa imprimir ao objeto, transferindo para o

boneco o domínio do fazer teatral, como se a sua materialidade por si só já fosse suficiente para se estar em cena. A materialidade da personagem é apenas parte constituinte de sua caracterização. O objeto, que se torna também sujeito durante o ato teatral, só se constitui a partir do trabalho efetivo que o ator animador imprime a ele, sem descartar as qualidades intrínsecas que a matéria pode proporcionar como facilitadora e/ou condutora da expressividade advinda do executante.²⁶

Para Simon Delattre,²⁷ tanto o trabalho corporal como o de confecção são partes importantes constituintes do trabalho do animador, pois há entre animador e animado uma conexão que muitas vezes se estabelece durante o trabalho de confecção, a partir do conhecimento sobre a estrutura do boneco – seu peso, suas articulações, suas possibilidades de movimento – como também sobre a capacidade do animador em conhecer seu corpo, de estar interagindo com o boneco, de dar espaço para que surja entre ambos uma conexão, em “respirar junto”, ou seja, em uma relação de ir e vir, entre a estrutura do boneco e o animador. Esse processo de simbiose não se dá, segundo Delattre (2009), apenas quando se está em cena, mas se processa muitas vezes durante a construção do objeto a ser manipulado. A importância de dar voz a essa percepção parte da ideia de que, por ter formação em dança contemporânea e no Método Feldenkrais, o aluno entende como importante o processo de confecção para a prática de animação. O mesmo ocorre com outro aluno, o estudante belga Simon Moers²⁸, que possui formação de ator e quatro anos de prática no Método Feldenkrais, como com Irene Lentini²⁹. Moers (ibidem), apesar de preferir as aulas voltadas ao corpo e ao movimento, acredita que tanto o trabalho corporal quanto a confecção são importantes para o trabalho do ator animador. Lentini (ibidem) reforça a ideia, apontando que só quem possui a prática de confecção e de manipulação pode avaliar a diferença que há entre esta prática e a manipulação

²⁶ O objeto sem a ação humana também pode ser expressivo, como os utilizados nas artes visuais, no teatro, performance, entre outros.

²⁷ DELATTRE, Simon. Entrevista concedida à Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 28 de fev. de 2009.

²⁸ MOERS, Simon. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 03 de mar. de 2009. Aluno da ESNAM no período 2008- 2011.

²⁹ LENTINI, Irene. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 23 de fev. de 2009. Aluna da ESNAM no período 2008- 2011.

sem confecção, sendo que ela já passou pelas duas experiências. Nos escritos do ator animador teuto-suéco Michael Meschke (1988, p.13) já está presente a ideia de que, ao confeccionar o boneco/objeto, adquire-se um conhecimento aprofundado das suas possibilidades expressivas, acarretando em uma melhora na qualidade da animação, pois desta maneira o ator animador consegue influir sobre o boneco. Por outro lado, a materialidade do objeto também influi sobre a forma com que o marionetista o animará.

A opinião dos alunos e de teorias como a de Meschke não devem ser encaradas como uma “verdade” em si, haja vista que há atores animadores que não confeccionam, porém, o registro desse olhar acerca da confecção para o trabalho de animação não deve ser desconsiderado, pois é um entendimento que só quem o tem a prática corporal e o trabalho de confecção no seu fazer consegue avaliar de forma mais ampla. A pesquisadora e animadora Kelly Castro (2010, p.118) também acredita que a confecção “não constitui uma característica *sine qua non* para o ator do Teatro de Formas Animadas”. Porém, acredita que o ator animador, ao confeccionar, adquire uma relação mais profunda com o material.

Para alguns, a confecção do objeto é uma parte imprescindível, para outros, é um elemento secundário. A proposta não é substituir a confecção ou desprezá-la, mas pensar em propostas, e nisso se inclui tanto a confecção quanto o trabalho corporal, que intensifique e facilite o estabelecimento de uma relação entre ator animador e objeto. Neste sentido, se aponta para a importância dada à confecção como um meio de não se creditar somente ao trabalho corporal a ideia de uma conexão entre animador e animado, mas sim que faz parte, entre outros, de uma possibilidade de se chegar a um acesso mais rápido na conexão entre esses dois corpos.

Sobre a importância dada por Moers tanto ao trabalho corporal quanto ao aprendizado da confecção, adicionamos o comentário semelhante de Delattre:

[...] if I really could know good my body and the weight of my head and the articulation that moving with the synergy I can make it on sometime with my puppet, than, to move my puppet I need to be connected with my body. So, It's really like you go and you come back, go and you come

*back twice on your puppet is in your body. I think it start when you building your puppet, not only on the stage (DELATTRE, 2009).*³⁰

Meschke (1988) aponta para um entendimento similar. Para o marionetista é importante que o ator animador saiba conhecer seu corpo primeiramente, aprender a trabalhar de forma a segmentar suas partes, como também conhecer suas possibilidades expressivas para acessar as do objeto. Para isso o autor propõe uma série de exercícios que buscam este fim, e acredita haver um idioma universal para o trabalho de animação. Esse é um aspecto que diferencia o trabalho desse autor com as práticas corporais que incluem a perspectiva da Educação Somática, pois essa se baseia na singularidade de cada indivíduo e não em algo que possa ser realizado da mesma forma por todos, sem que haja uma preparação prévia que inclua um trabalho de experimentação e descoberta de possibilidades de movimentos intrínsecos a cada corpo.

Por outro lado, observa-se que Meschke (1988) acredita na importância de o ator animador entrar em relação com o objeto a ser animado, demonstrando que há uma atenção por parte do marionetista às questões sensíveis vinculadas ao processo de confecção. Sendo assim, ambos os aspectos – o de confecção e o de animação/manipulação - devem ser valorizados na formação do ator animador, pois o objeto por si só não garante a qualidade do espetáculo, mas sim a relação que se estabelece entre ele e o animador. Ao colocar o objeto como via principal, corre-se o risco de desconsiderar as especificidades necessárias que o ator animador deve adquirir para exercer sua ação sobre o mesmo.

Meschke (1988, p.14) aponta que somente a confecção e a apropriação de uma técnica não são suficientes para uma boa animação, mas sim a capacidade de fazer a marionete irradiar. E isso só se consegue por meio da ação do ator animador sobre o objeto.

Observa-se que ao animar um objeto o ator animador se torna mais do que um operador que coloca um objeto em ação, pois o ato de animação não é

³⁰ [...] se eu realmente conheço bem o meu corpo e o peso de minha cabeça e a articulação que movimenta com sinergia, eu posso fazer isso em qualquer momento com o meu boneco. Então, para movimentar o meu boneco eu tenho que estar conectado com o meu corpo. Então, é realmente uma questão de ir e vir, ir e vir, duplamente, quando seu boneco está no seu corpo. Eu acredito que isso começa quando você está construindo seu boneco, não apenas quando você está no palco (DELATTRE, tradução nossa) (Nota As transcrições das citações em inglês possuem todas as peculiaridades expressas pelos entrevistados. No entanto, na tradução para o português produzi um texto a meu ver mais adequado, mantendo os pontos de vista articulados pelos entrevistados.)

uma ação mecânica, de controle da ação humana sobre o objeto. Para o ato de animação ocorrer é necessário que haja uma abertura por parte do ator animador para que este possa “escutar”³¹ o objeto, para que possa se deixar afetar pela materialidade dele, bem como possa afetá-lo, como sugere Delattre (2009). É por meio desta afetação mútua – entre marionetista e marionete, contaminados um pelo outro - que se pode chegar a atingir outro objetivo do teatro de animação, que é o de estabelecer uma troca com o público.³²

Nessa perspectiva, animador e animado estão em constante interação, em um constante fluxo entre a mobilidade humana e a aparente inércia da matéria. Essa interação, então, é adquirida por meio da relação que se estabelece entre o humano e o não humano. Esse processo vai além do trabalho de confecção, como também vai além da aquisição de conteúdos vinculados à formalização da manipulação. Ao trabalho de animação devem estar vinculados procedimentos que possibilitem ao ator animador criar meios para interagir com a matéria, a fim de que possa diluir a fronteira entre o sujeito e objeto, entre o dentro e o fora; entre o seu interior e a exteriorização que se faz através do objeto, criando uma conexão estreita entre os dois corpos.

Por ser a ação do ator animador sobre o objeto primordial nesta linguagem é que o trabalho corporal ganha importância na formação deste. O trabalho corporal é um meio facilitador fundamental para o desenvolvimento, por parte do ator animador, de um processo de organização corporal para as habilidades requeridas nessa atividade, assim como um meio para desenvolver a aptidão do bonequeiro em estabelecer esse tipo de relação com o objeto e, conseqüentemente, com o público. A preparação corporal – se feita contemplando não só aspectos formais, mas também de sensibilização e percepção – vem a ser um dos meios pelos quais se possibilita o domínio do movimento, propiciando que o ator animador possa adquirir um entendimento diferenciado de seu corpo, distinto dos padrões de movimentos do cotidiano. Um trabalho corporal bem direcionado pode propiciar uma abertura para descobertas e para a exploração de

³¹ O termo “escutar” é utilizado metaforicamente no sentido de “dar atenção” ou “tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas” (BOGART, 2008 p.31), e não no seu sentido literal, relativo à audição. Está envolvido nessa escuta o ato perceptivo.

³² A utilização da palavra *troca*, segundo Ferracini (2006 p.33 e 34) “não está relacionada à comunicação, mas, sim, a uma espécie de criação, ou ainda, influências múltiplas entre ator e espectador, entre corpos, em um plano evidentemente artístico, ou seja, em um plano outro, no qual toda a complexidade e profundidade desse “entre” possa ser vivida, percebida, sentida.”

possibilidades expressivas do movimento, para a experimentação de diferentes formas de deslocamentos no tempo e no espaço, de diferentes tensões e velocidades, sem a pressão e a pretensão de fazer correto e de buscar um resultado. É o momento de o ator animador descobrir suas possibilidades de movimento e de expressão, sem a necessidade da formalização da ação exigida em um ensaio ou de práticas corporais voltadas exclusivamente à cena.

Entendemos que o enfoque sobre o corpo permite um suporte técnico e estético diferenciado ao ator manipulador, considerando as demandas desta linguagem na contemporaneidade, que tendem a uma integração entre áreas artísticas como a dança e as artes visuais, bem como com demais campos de conhecimento. Não que, neste sentido, se queira desvalorizar os artistas pertencentes a culturas populares que normalmente possuem uma formação privilegiada em relação ao domínio de uma técnica de animação específica, mas se quer levar em conta o trabalho de artistas e coletivos inseridos em outros contextos de formação e produção na atualidade, os quais direcionam seus estudos para práticas corporais no desenvolvimento da linguagem de animação, a exemplo dos métodos de Educação Somática aqui abordados.

Conforme visto anteriormente, os meios pelos quais se estabelece a relação com o público partem da presença atuante do ator sobre o objeto, seja ele visível ou não. A interação com o objeto, a capacidade de se estar disponível, de escutar a matéria, de criar conexão entre os corpos e deste com o público provêm do próprio ator animador, como ratifica a atriz animadora belga Agnès Limbos (1994, p.35): *“L’acter, le propos, la marionnette: tout cela donne une representation théâtrale dans un contact vivant, dans un rapport direct avec le spectateur”* (1994, p.35).³³

1.2.1 Visível/invisível: a animação à vista e a busca por um trabalho corporal

Segundo Jurkowski (2000), ao fim da Segunda Guerra Mundial, algumas diferentes propostas começaram a surgir no teatro de animação no Ocidente, acarretando algumas rupturas com os antigos padrões estabelecidos. Uma delas

³³ “O ator, a palavra, a marionete: tudo isso faz uma representação teatral em um contato vivo, em uma relação direta com o espectador”.

foi a postura do marionetista em cena em relação ao público. Este tipo de linguagem se caracterizava até então por ser um tipo de teatro onde o ator animador comumente se posicionava atrás da empanada,³⁴ permanecendo escondido dos espectadores. Essa prática centralizava o foco da encenação no objeto. Porém, durante a segunda metade do século XX, cada vez mais a presença física visível do ator animador se fez presente. Essa mudança, cada vez mais frequente por parte de atadores, propiciou que, de alguma forma, essa linguagem se aproximasse do teatro feito por atores, possibilitando que o trabalho do marionetista adquirisse familiaridade com o trabalho atoral.³⁵ O ator animador, que até então se escondia atrás da empanada, passa no teatro ocidental a trabalhar a vista do público – tanto na técnica de manipulação direta, em que sua presença é pouco aparente, quanto compartilhando a cena com o objeto.

Esta postura em relação à presença física visível do ator animador frente ao público pode ser um dos fatores do crescente interesse pelas questões corporais, como também pelo estudo e pela sistematização dos conhecimentos em relação à arte bonequeira, haja vista que este tipo de atuação necessita de procedimentos cênicos distintos daqueles que a atuação atrás da empanada requer. O novo contexto imprime a essa arte um interesse maior sobre as práticas corporais e esta se torna um conteúdo em ascensão. No Brasil, há dois trabalhos recentes com o foco nos aspectos corporais: são os trabalhos dos pesquisadores em teatro de animação José Parente³⁶ – que utiliza o trabalho de Klaus Vianna na preparação corporal de seu grupo – e Marco Souza que faz uma abordagem inédita sobre o corpo ao analisar o teatro japonês Kuruma Ningyo.

Não só no Brasil podemos observar esse fenômeno. O interesse sobre as questões corporais e sua relação com a presença do animador frente ao público também pode ser observada em outros contextos, como nas escolas de formação de marionetistas como a de Stuttgart e em grupos como o de Philippe Genty,

³⁴ Estrutura clássica do teatro de animação, utilizada para que o ator animador possa animar o objeto sem que se torne visível diante do público.

³⁵ Entende-se o trabalho feito por atores que não se utilizam do objeto como mediador durante sua atuação.

³⁶ PARENTE, José. **Preparação corporal do ator para o teatro de animação – uma experiência.** Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes (ECA) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Pillobolos e Momix, que fazem um trabalho de fronteira ao usar elementos de linguagens variadas como animação de objetos e a dança.

Porém, é no trabalho de Claire Heggen e Joseph Lacrosse que se debruça nosso interesse por serem professores de uma escola especificamente voltada a formação superior em teatro de animação – a *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette/ESNAM*. Segundo a professora (2009), quando iniciou suas aulas nesta Escola em 1988, havia um interesse grande dos alunos na manipulação à vista. A necessidade dos alunos de desenvolver habilidades para essa forma de animação fez com que a professora desenvolvesse um trabalho que pudesse contemplá-los de práticas relacionadas a esse tipo de animação, na qual o ator animador se vê exposto pela visibilidade que a manipulação à vista requer, muitas vezes por sua atuação junto ao objeto. Esse tipo de atuação demanda um entendimento diferenciado das práticas de animação, pois há a necessidade de o ator animador se tornar neutro³⁷ para dar espaço ao objeto, bem como ao contrário, o de se fazer presente como personagem ou ser ficcional³⁸, compartilhando a cena com o objeto. Neste sentido, o trabalho do ator animador se faz de duas formas: direta, ou seja, ele como personagem ou ser ficcional; e também de forma indireta, na qual o boneco é o personagem/ser ficcional por meio da ação do ator animador sobre ele.

O mesmo interesse sobre as questões corporais também ocorre em relação aos estudantes que tiveram uma formação corporal precedente à entrada na escola. Por meio de observação, na qual pudemos assistir ao desempenho

³⁷ Segundo Curci (2007) quando um ator animador compartilha um mesmo plano com o boneco, pode ocorrer um choque de signos entre animador/vivo e personagem/boneco. Neste sentido, o autor utiliza o termo *neutralidade* ou *modo neutro* para se referir as fontes motoras que o animador se utiliza para animar o boneco, que permite que sua atuação ocorra de uma forma clara, limpa, que não haja confusão entre sua ação e a do boneco, proporcionando ao espectador uma leitura mais fluida da proposta em cena. Para Cavalcanti (2008) o princípio da neutralidade “diz respeito a um estado em que é possível o deslocamento da centralidade do “eu” do ator-animador para co-habitar o “eu” do objeto, por meio do ajuste da intensidade da presença do corpo do intérprete de modo a dar espaço para que se amplie a presença do objeto” (Ibidem, p.68)

³⁸ Penso, neste sentido, em encenações conceituadas a partir do termo teatro pós-dramático, cunhado por Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro Pós-dramático*. Lehmann aponta que a subjetividade expressa na cena pós-dramática frequentemente rompe com os alicerces da subjetividade burguesa e cartesiana enquanto dominadora do corpo e da natureza. A partir do teatro de Bob Wilson, Lehmann conclui que “trata-se de configurações estéticas que utopicamente indicam uma alternativa para o ideal antropocêntrico de subjugação da natureza. Se os corpos humanos se submetem a uma realidade na qual estão em pé de igualdade com coisas, animais e linhas de energia [...], o teatro torna concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador da natureza.” (2007, p.135)

dos alunos nas aulas e por meio das entrevistas realizadas por nós posteriormente ao término das mesmas com os alunos da ESNAM, pudemos detectar que os que tiveram em seu currículo práticas corporais anteriores a sua entrada na escola – práticas em dança ou em teatro - desenvolveram maior interesse pelo trabalho corporal. Estes possuíam maior capacidade de criar conexões entre o trabalho corporal desenvolvido pelos professores do que os alunos que não tiveram ou tiveram pouca vivência em atividades corporais. Estas questões emergiram por meio do cruzamento de informações obtidas nas observações das aulas e nas entrevistas.

Carine Gualdaroni³⁹ acredita na importância de um trabalho corporal sistemático e na prática permanente:

We have to improve, to work [the body] every day, just to have habit to work [the body] every day, because when I will come back to my home I'll alone. You don't know. If I don't work every day, I don't have habit, so, I have to learn that now.⁴⁰

Carine Gualdaroni e seu colega, Simon Moers, compartilham da ideia de que o número de aulas destinadas às práticas corporais na escola são muito poucas, havendo uma necessidade de um maior número de encontros nestas disciplinas para promover o desenvolvimento de suas potencialidades expressivas.⁴¹

Apesar de eles estarem fazendo parte de um curso de graduação em animação, há alunos como Simon Moers que possuem experiências teatrais anteriores.. Dos alunos entrevistados, Gualdaroni é a que possui conhecimento mais restrito sobre as práticas teatrais. Ela trabalhou em Paris com cenografia e

³⁹ GALDARONI, Carine. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 03 de mar. de 2009. Aluna da ESNAM, no período de 2008-2011.

⁴⁰ Nós temos que nos aperfeiçoar, trabalhar [o corpo] todos os dias, justamente para adquirir o hábito de trabalhar [o corpo] todos os dias, pois quando eu voltar para minha casa, quando eu estiver sozinha, se não trabalhar todos os dias – você sabe... - eu não adquiero o hábito. Então eu tenho que aprender isso agora.

⁴¹ Ambos os alunos possuem experiências em Educação Somática como também em outras disciplinas relacionadas ao movimento. Gualdaroni fez formação com Claire Heggen em Paris e Moers fez formação de quatro anos em teatro (formação para atores) em Bruxelas, onde teve, durante sua formação no curso, aulas do Método Feldenkrais.

desenvolveu interesse pelo teatro de animação após ter participado do curso com Heggen.

Além das considerações feitas pelos alunos sobre a necessidade de uma prática corporal, Heggen⁴² aponta para o fato de que a procura por uma formação corporal mais específica – que possa contemplar o desenvolvimento das qualidades expressivas corporais do ator animador – se dá também pela necessidade de este profissional estar presente em cena. Nisso, o ator animador passa a ser tanto sujeito quanto objeto, pois além de ser o responsável pela execução dos movimentos do objeto e o promotor de sua expressividade, também vem a se constituir parte de uma obra de arte, em que a materialidade do seu corpo também se torna exposta. Heggen, citando Decroux (2009b, p.59), “o ator é sujeito e objeto de arte”, pois é tanto criador quanto a própria obra de arte em si. O ator animador, ao abandonar a empanada e se tornar visível, ao se deslocar para frente da cena e compartilhar o espaço com o objeto, passa a adquirir algumas características específicas do trabalho do ator.

Nina Dimitrova (apud BELTRAME, 2001, p. 118-119), do Instituto Estatal de Teatro de Sofia, Bulgária, compartilha da ideia presente em Decroux e em Heggen a respeito do ator, porém, a diretora búlgara acredita que:

existe um sujeito e um objeto no processo de criação: o ator é o sujeito e o boneco é o objeto. No entanto, o ator de teatro é, normalmente, sujeito e objeto de seu próprio ato de criação. No teatro de bonecos, o ator vive com o boneco, o que não acontece em outras formas de expressão cênica. Por isso o teatro de animação exige um tipo de formação distinta da formação destinada aos que querem trabalhar como atores.

Ou seja, o ator que é tanto sujeito como objeto faz parte de uma linguagem que não corresponde ao teatro de animação. Observamos um pensamento análogo nos escritos do titeriteiro Rafael Curci (2007) e de Meschke (1988), evidenciando que o trabalho do ator e do ator animador são distintos e por isso necessitam de procedimentos diferenciados para sua formação. Curci (2007) ressalta também que no teatro de animação ainda não foi desenvolvido um método que contemple esta especificidade. O que existe são técnicas

⁴² Entrevista concedida durante realização do curso “Teatralidade do movimento”, ministrado pela Professora Claire Heggen, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 31 de out.de 2009.

direcionadas à manipulação e não um método específico, que está muito mais ligado a um processo de experimentação.

De certa maneira, o trabalho do ator e do ator animador são formas de atuação distintas, pois possuem técnicas diferenciadas, ainda que muitos encenadores trabalhem com ambas as linguagens. Neste sentido, a formação técnica de ambas as formas de teatro não pode ser a mesma. Porém, o que vale ressaltar aqui é que tanto uma linguagem como a outra possuem um substrato comum: o ator. E é sobre esse ator, independente da técnica de atuação, que a formação corporal vai atuar. Como sugere Beltrame (2001, p. 220): “Quando o ator bonequeiro anima o boneco, é seu corpo que atua. Por isso, não é possível pensar na sua formação corporal sem a formação corporal do ator”. Há de se considerar também a estética do teatro contemporâneo, que exige dos atores animadores outros procedimentos cênicos que até então não eram necessários.

A formação corporal seria uma multiplicidade de práticas corporais que o ator (animador ou não) experiencia durante sua vida. Ela o auxilia a fazer suas descobertas pessoais e constitui-se em um meio facilitador para que ele se aproprie de uma técnica. O trabalho corporal que faz parte da formação dos atores não necessariamente precisa ser um trabalho voltado somente a técnicas específicas de animação.

Artiles (1998) pontua que há uma carência relacionada à formação corporal do ator animador e que os estudos referentes à arte do ator são um excelente material a ser explorado. Por esse viés, ao propor a exploração do material já existente sobre a formação do ator, Artiles (1998, p.115) o faz de forma a compartilhar com as ideias dos reformadores do teatro ocidental do século XX. Esses reformadores – Stanislawski, Meyerhold, Grotowski, Barba, entre outros - propiciaram aos atores de sua época a descoberta de suas potencialidades artísticas por meio de um trabalho corporal que englobava inúmeras disciplinas e que possibilitavam ao ator estar em estado de prontidão para a cena. O legado deixado por esses profissionais até hoje é revisitado e apropriado pelo atores contemporâneos, que o fazem de forma literal ou adaptando-o às novas realidades da cena.

Neste sentido, a ideia de trabalho corporal por parte de Artiles (1998) possibilita o entendimento de que antes do aprendizado de uma técnica específica há que se desenvolverem as habilidades corporais em um todo. A

preparação corporal vem a ser um estágio anterior à aquisição de uma técnica específica de animação. Esta seria a preparação prévia para a sua apropriação, um meio facilitador para adquiri-la, para poder acessá-la. Desta forma, quando os alunos da ESNAM enfatizam a importância de um trabalho corporal, é porque compreendem que ele pode contribuir para um melhor entendimento dos processos de animação, no que se refere ao desenvolvimento da qualidade expressiva do movimento. A Educação Somática e as práticas que promovem a consciência corporal vêm a ser elementos importantes nesta construção, pois possibilitam um entendimento diferenciado de se relacionar consigo e de se estar aberto para se relacionar com o objeto.

Por esse viés, as escolas de formação vêm a ser um meio de propiciar o acesso a esses conteúdos, como veremos a seguir.

1.2.2 As escolas de formação e sua relação com o trabalho corporal do ator animador

Segundo a antropóloga Emily Martin (1997), o pensamento acadêmico ocidental cada vez mais tem o corpo como foco de estudo. A atenção dada a este tema está relacionada às mudanças de perspectiva do pensamento, que em parte do século XX estava voltada prioritariamente as ações coletivas, como as revoluções de classe ou socialistas, como também o desencadeamento das duas grandes guerras. Já na segunda metade do século passado, se observa uma mudança comportamental, por meio do movimento feminista. Sendo que no século XXI, segundo Greiner (2010, p.27), essa mudança se faz de forma mais introspectiva, sendo o corpo uma das instâncias para essa revolução. Para Souza Santos (apud GREINER, 2010, p.27), o corpo nos dias de hoje é a “opção de todas as opções”, da mesma forma como na idade moderna havia preponderância de afirmação da razão. Podemos considerar que o papel do corpo está em evidência em nossa sociedade e que o meio acadêmico é um dos lugares privilegiados onde podemos encontrar cada vez mais estudos acerca deste tema.

As escolas de formação específicas para o teatro de animação que começaram a surgir a partir dos anos de 1950⁴³ podem ser um fator relevante no despertar de interesse pelos aspectos corporais do ator animador⁴⁴. Segundo Penny Francis (2007), professora da *Central School of Speech and Drama*, o surgimento dessas escolas criaram uma ruptura com o passado, produzindo, a partir dos anos 70 do século passado, a figura do ator animador profissional. Essas escolas têm proporcionado uma sistematização dos conhecimentos relativos à formação deste profissional, como também o diálogo com outras artes. Segundo Francis (2007, p. 154 e 155), “as escolas [européias] concentram a atenção dos estudantes em fazer um teatro interessante e original: eles estudam teoria e dramaturgia, tecnologia de novas mídias, a encenação de produções sob a orientação de profissionais experientes”.

A esse respeito, o ator animador acaba por mudar de *status* seguindo o entendimento de Meschke, mediante a formação sistemática e o surgimento de pesquisas, tanto acadêmicas quanto artísticas, que buscam aprofundar os conhecimentos relativos a essa área do conhecimento.

O estudo sistemático, ou seja, a formação em escolas especializadas para este fim, em que os conhecimentos são divididos em disciplinas e ensinados de forma sequenciada, respeitando uma grade curricular, além de propiciar o desenvolvimento das habilidades do marionetista, pode possibilitar o surgimento de novas pesquisas e de experimentações que venham a ampliar o campo de visão em relação ao trabalho corporal nesta arte. A troca de informação entre os pares, como também o encontro e a troca com outras áreas do conhecimento, são fatores que corroboram para novos campos de investigação da linguagem de animação.

Neste sentido Amaral (1997, p.71 e 72) aponta:

Já vai longe o tempo em que a formação de um marionetista se dava de pais pra filho, dentro de grupos muito fechados; ou de mestres para seus eleitos, dentro de grandes escolas ou tradições, como em Java, Japão, ou entre os artistas populares.

⁴³ Para Penny Francis (2007, p.154), a formação profissional do ator animador é acessível na maior parte dos países europeus, porém, vale ressaltar que essas escolas nem sempre são exclusivamente desenvolvidas para a formação do ator animador, mas sim são escolas de atores que possuem disciplinas que abordam esse tema.

⁴⁴ Segundo Beltrame (2001, p.173) a primeira escola de formação de atores animadores surgiu em 1952, em Praga, atual República Tcheca.

Entre nós, no Brasil como em outros países com vivência semelhantes, o aprendizado se dá através de cursos que eventualmente surgem, quase sempre por iniciativas particulares, já que os institutos e centros especializados são, entre nós, quase inexistentes.

Mais a frente a autora afirma:

Considero fundamental a experiência de uma universidade para a formação de qualquer artista, porque, além de conferir-lhe uma profissão específica, a universidade abre outras perspectivas, quer pelo acesso que oferece a pesquisa, no momento em que estão sendo realizadas, como pelo intercâmbio com outros departamentos afins, como cinema, artes plásticas, música, vídeo, TV. Além do contato com outras áreas do conhecimento, indispensável a qualquer artista (Ibidem, p.73).

Nas artes cênicas os inúmeros estudos e as publicações referentes ao trabalho do corporal do ator refletem a importância do aprofundamento de pesquisa nesta linguagem. De forma mais tímida, o mesmo processo se observa no teatro de animação no Brasil. Além do aumento do número de pesquisas e publicações que têm como tema o teatro de animação,⁴⁵ nos últimos anos observa-se um crescimento na quantidade de festivais e mostras,⁴⁶ que proporcionam encontros e discussões sobre os domínios dessa arte - alguns inclusive de caráter acadêmico. O intercâmbio entre grupos nacionais e de diferentes nacionalidades, como também a viabilidade de se fazerem pesquisas no exterior têm fomentado o surgimento de novas perspectivas em relação aos princípios que regem a arte bonequeira em nosso país, e nisso se insere o trabalho corporal do ator animador.

No entanto, apesar do crescente número de pesquisas e trabalhos que levam em conta a importância do trabalho corporal do ator animador em cena, a difusão deste conhecimento muitas vezes se restringe ao mundo acadêmico, haja vista que grande parte dos marionetistas brasileiros não possui uma formação sistemática nesta área do conhecimento, o que acaba por perpetuar o que Homi Bhabha (apud GREINER, 2010) aponta como teoria elitizada, quando poucos são os que possuem acesso ao conhecimento acadêmico.

⁴⁵ Vide nota de rodapé 2 na **Introdução** (p.5) desta dissertação.

⁴⁶ Festival de Teatro de Animação em Jaraguá do Sul, FITA Floripa, SESI Bonecos do Brasil, entre outros.

A dificuldade na divulgação dos conhecimentos relacionados a esta arte e a possibilidade de relacionar teoria e prática podem ser também decorrentes da falta de cursos específicos para a formação do ator animador. No Brasil, até o momento, não há uma escola de formação específica para o artista bonequeiro. Neste sentido, o ator animador, em muitos casos, é um autodidata, pois sua formação ainda se faz, na grande maioria, por meio de processos fragmentados, sem uma sistematização dos conteúdos para o seu desenvolvimento, em que a busca de conhecimento provém de oficinas e workshops ou de disciplinas ministradas em alguns cursos superiores de teatro⁴⁷ (BELTRAME, 2001).

Sobre o aspecto da formação do ator animador há, no entanto, opiniões diversas de alguns teóricos desta área. Enquanto Amaral (1997) e Beltrame (2001) apontam que a formação do ator animador feita por meio de algumas disciplinas destinadas ao teatro de animação em cursos de graduação de teatro são insuficientes, Penny Francis (2007) relata acerca de sua experiência como professora da *Central School of Speech and Drama*, na qual não há uma formação específica para o teatro de animação, mas sim, que esse gênero teatral é ensinado como mais um dos elementos do teatro moderno. Observamos que, para ela, a formação nas escolas de teatro não seriam suficientes para a formação do ator animador. A formação em escolas de teatro nas quais há disciplinas específicas de teatro de animação, neste entendimento, pode contemplar o ator animador de conhecimentos acerca dessa linguagem.

Se formos partir da perspectiva de Beltrame (2001) e Amaral (1997), podemos concluir que as escolas de formação profissional em teatro de animação ainda são poucas se relacionado ao universo no qual se inserem os grupos que trabalham com essa linguagem. No site da *Takey's*,⁴⁸ especializado em teatro de animação, observa-se um grande número de grupos catalogados, em torno de 2.703 oriundos de 77 países. Por outro lado, não há a catalogação do número de escolas existentes.⁴⁹ Em países como a França, por exemplo, que possui

⁴⁷ “Isso ocorre quando a pessoa se sente motivada a fazer seu próprio e solitário processo de capacitação” (BELTRAME, 2001, p.48).

⁴⁸ <www.takey.com>.

⁴⁹ Além das escolas apresentadas acima, há formação na Argentina, Inglaterra e em países do Leste Europeu, porém o número de escolas é bastante reduzido se comparado ao número de grupos existentes.

renomadas escolas de teatro, há apenas uma escola de formação para o ator marionetista – *A École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette/ESNAM*⁵⁰ – que forma no máximo 20 alunos a cada três anos. Deduz-se que grande parte destes profissionais não possui formação sistemática, pois o número de escolas de formação profissional ainda é incipiente, o que não quer dizer que a sistematização do conhecimento não possa ocorrer fora das escolas e universidades.

Partindo das considerações apontadas por Ana Maria Amaral, na subseção intitulada “Sobre a formação profissional do bonequeiro”, do livro **Teatro de animação**, (1997, p.71-76), podemos concluir que na busca de formação o ator animador brasileiro muitas vezes percorre caminhos de acordo com sua oportunidade e desejos particulares. Segundo Amaral (Ibidem, p. 72), a formação do ator na maioria das vezes é feita de forma empírica, ele aprende seu ofício na base da tentativa e erro, em um trabalho autodidata, ou a partir dos estímulos que se criam no contato entre palco e platéia. Como também em cursos de curta duração ou nos de formação de atores, nos quais não se aborda as especificidades que esta disciplina requer. Como alerta Beltrame (2001, p.49): “Os cursos ou oficinas (de formação para atores animadores) que se propõem a ensinar ‘um pouco de tudo’, acabam oferecendo um tipo de formação rudimentar, com pouca consistência”, em que há pouco espaço para uma visão mais reflexiva sobre vários aspectos relacionados às especificidades necessárias a sua formação.

Lacrosse (2009a) escreve sobre a importância da formação corporal interdisciplinar. Para o professor, essa formação propicia conhecimentos relacionados ao trabalho corporal do ator animador, evitando o surgimento de problemas relacionados a essa prática.⁵¹

I teach something that offers an opportunity to reduce the dangers of professional injuries because you are aware of the way to use the body [...] The problem is that if you decide to become a puppeteer, you don't come into a school like this, with interdisciplinary of education. You build a puppet, you build a story, and you start to play. It's autodidactic. It's

⁵⁰ Além da ESNAM – única escola de graduação dedicada à formação do marionetista na França - há escolas de teatro que dedicam parte de seu programa para a formação do ator animador, tais como a *École Régionale d'Acteurs* de Cannes e a *École du Théâtre de Strasbourg*

⁵¹ LACROSSE, Joseph. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 19 de fev. De 2009.

spontaneous and it's always the same. You make mistakes, and then you learn from your mistakes, but sometimes you break yourself before you know that it's a mistake, of course (Ibidem).⁵²

Com base nisso, conclui-se que a escola não produz o artista, porém, possibilita que o estudante marionetista entre em contato com várias formas de conhecimento que o artista autodidata teria mais dificuldade em acessar. No que concerne à formação corporal, a falta de um trabalho que aborde experiências corporais distintas pode fazer com que o profissional sem formação acabe por desenvolver problemas posturais relacionados à postura extracotidiana de animação.⁵³ A pouca oferta no Brasil de cursos que se propõem desenvolver todas as especificidades necessárias à formação do ator animador, faz com que a apropriação dos conhecimentos relativos a estas práticas possam acontecer de forma dificultosa, já que o embasamento teórico-prático que permite um suporte para o aprimoramento do marionetista principiante é ainda restrito.

Se formos pensar no trabalho corporal do ator animador brasileiro, observamos que há grupos que utilizam apenas o alongamento como prática corrente, demonstrando que outras especificidades relacionadas ao corpo e à animação não são consideradas importantes ou são desconhecidas pelos mesmos.⁵⁴ O alongamento deve fazer parte da preparação corporal do ator, mas não se constitui como único meio, pois o trabalho corporal deve propiciar não somente a flexibilidade muscular, mas sim, o desenvolvimento das habilidades que o ator animador precisa para a animação ou mesmo para o seu autoconhecimento. A preparação corporal é um momento no qual se podem

⁵² Eu ensino algumas coisas que ofereçam a oportunidade de reduzir o perigo de lesionar-se profissionalmente porque você está consciente do caminho de usar o corpo [...] O problema está em quando você decide se tornar um ator animador, você não entra em uma escola como essa, com uma educação interdisciplinar. Você constrói o objeto/boneco, você cria a história e começa a animar. É autodidata. É espontâneo e é sempre o mesmo. Você comete erros e você aprende com eles, mas algumas vezes você se machuca antes que você perceba esse erro, é claro

⁵³ Ver pesquisa realizada por mim no Programa de Pós-Graduação – Especialização em Dança, PUC-RS, em 2002, intitulada **A dança e a formação corporal do ator animador**. Na pesquisa realizada com oito grupos brasileiros - entre eles Cia.Truks, Sobrevento, Augusto bonequeiro e Téspis – constatou-se que a maior parte dos entrevistados já tiveram algum tipo de problema postural decorrente da postura extracotidiana de animação. Tiveram lesões – de tendinite à fratura na rótula – ou sentiram dor, principalmente na coluna vertebral, pescoço, ombros e braços.

⁵⁴ Na mesma pesquisa referida anteriormente, pôde-se observar que a grande maioria dos grupos que fizeram parte do universo da pesquisa utilizaram-se apenas de alongamento como prática corporal, sendo ela realizada antes das apresentações. Temos que considerar que essa pesquisa foi realizada em 2002 e que esse quadro pode ter mudado de lá para cá. Porém, por não haver estudos mais recentes que abordem esse tema, continuo a usar esse estudo como referência.

explorar todas as capacidades psicomotoras como também a sensibilidade, criando um caminho para se chegar à cena.

Há indícios de que as questões relacionadas à formação corporal estão cada vez mais em evidência por meio das trocas de informações que vêm ocorrendo durante os encontros e festivais de teatro de animação, bem como cada vez mais se tem ampliado o número de marionetistas que estão buscando formação nas universidades de teatro. A falta de dados sistematizados acerca deste contexto dificulta constatar essa afirmação, contudo, essas mostras e festivais, ao reunir pesquisadores de locais diferentes e opções estéticas, são excelentes locais para o acesso à informação.

A partir da pesquisas que abarcam esse tema – Amaral (1997) e Beltrame (2001) – podemos dizer que se faz presente a necessidade de ampliar as possibilidades de formação do ator animador, com o intuito não apenas de alicerçá-lo de conhecimento, mas também de provocar a reflexão e o questionamento sobre sua prática. As escolas não garantem a formação integral do artista, pois este está em constante transformação, nem o resultado da produção dos espetáculos, porém, propiciam o estudo na área específica, bem como a troca de informação com outras áreas do conhecimento que podem servir como facilitadoras no trabalho desenvolvido por esses profissionais. Na especificidade da formação corporal, existem inúmeros estudos relativos a questões do desenvolvimento cognitivo que podem servir como meio facilitador para o desenvolvimento das habilidades dos marionetistas⁵⁵, já que o corpo, como salientamos no início dessa seção, está em evidência nos estudos acadêmicos.

As escolas, por sistematizarem a formação, podem servir de referência para o surgimento de outras possibilidades de trabalho corporal, pois o estudo multidisciplinar acaba por favorecer o acesso a uma diversidade de conteúdos associados a outras áreas do conhecimento. O acesso a esses conhecimentos, nos quais muitas vezes as concepções de corporeidade são baseadas em estudos de caráter científico, podem favorecer o desenvolvimento das capacidades corporais e expressivas requisitadas no trabalho do marionetista. O estudo dessas práticas justifica-se exatamente pela escassez de literatura, principalmente na língua portuguesa, que contemple esta especificidade e por

⁵⁵ “A cognição depende da experiência que acontece na ação corporal. Essa ação se vincula às capacidades sensório-motoras envolvidas no contexto biopsicocultural” (NÓBREGA, 2005 p.606).

serem essas reflexões bastante recentes. É por esse viés que nesta dissertação damos voz aos professores, alunos e ex-alunos, para que suas experiências possam contribuir com o preenchimento de uma lacuna teórica relativa ao trabalho corporal no teatro de animação.

1.3 A EXPRESSIVIDADE DO OBJETO MEDIANTE A AÇÃO DO ATOR ANIMADOR

Para Peter Brook (2000, p.26) o teatro é uma das mais difíceis artes porque exige três conexões que devem estar em perfeita harmonia: a do ator com ele próprio; a do ator com os seus colegas e a do ator com o espectador. Já no teatro de animação, o número de conexões aumentaria para quatro, pois é acrescida da conexão entre ator animador e objeto. E esse último, no entanto, acaba por ser o mediador da conexão que se estabelece entre o animador e o público, pois a mesma se estabelece através da ação do animador sobre o mesmo.

Podemos considerar que há uma distinção fundamental entre o trabalho do ator e o trabalho do ator animador. Enquanto o primeiro estabelece uma relação direta com o público, por meio de uma atuação em que o próprio ator é a personagem ou o ser ficcional,⁵⁶ o segundo estabelece essa relação de forma indireta, pois a personagem ou agente ficcional comumente é o objeto. É por meio do objeto que se chega ao espectador, como se o objeto fosse o reflexo da atitude do ator animador. Ele reflete a intenção do bonequeiro, pela ação que o mesmo projeta sobre o objeto. Sendo assim, para haver a conexão com o público

⁵⁶ O termo **personagem** utilizado nesta dissertação também se aplica ao ser ficcional, cunhado por Matteo Bonfitto (2003). O termo "ser ficcional" é usado de modo a abranger todo tipo de voz enunciante no palco, ou seja, inclui as vozes que Bonfitto denomina "actante-máscara" (ou personagem-tipo e personagem-indivíduo), "actante-estado" e "actante-texto", sendo os dois últimos termos para se referir a estruturas textuais que constituem vozes, mas sem que possuam necessariamente um centro actancial psicológico ou até uma qualidade antropomórfica. No caso dos dois actantes últimos, estamos perante uma mimese além do antropocentrismo e da psicologia burguesa. Esse fato faz com que Bonfitto afirme uma necessidade especial para realizar um trabalho predominantemente corporal, uma partitura de ações físicas, e compor a concretização cênica desses seres ficcionais no palco. (ver p.137-143).

é necessário primeiramente que o animador estabeleça a conexão com o objeto para, a partir dele, se conectar com o público.

Curci (2007, p. 90) faz uma distinção entre essas duas formas de atuação: enquanto que o ator atua de forma direta, ou seja, ele é a personagem, o ator animador atua de forma indireta, pois a personagem não é ele, mas sim, o objeto. É este que dá corpo, personifica, se materializa na personagem, como também se interpõe entre o animador e o público. Porém, a animação só acontece a partir da transposição das atitudes do ator animador sobre o objeto. É no próprio bonequeiro que ocorre uma ação internalizada, a qual se exterioriza no ator e, conseqüentemente, no boneco e que se corporifica no objeto como personagem.

El titiritero – en cuando instrumento vivo, en su totalidad psicofísica -, al accionar sus muñecos en condiciones de la escena, es decir, en ausencia de la mayor parte de estímulos reales y fundamentalmente en presencia de condicionamientos imaginarios, tendrá sin embargo que respetar las leyes que regulan la materialidad de su cuerpo, y deberá someterse a los procesos objetivos que gobiernan sus comportamientos psíquicos y físicos. Accionará en un plano escindido, hecho de escasos estímulos reales que no desaparecen y de otros presentes de modo imaginario o convencional, al tiempo que trabajará de manera desdoblada para sostener no solo la vida de los muñecos que anima, sino también los complejos universos que habitan (CURCI, 2007, p.90).⁵⁷

Por ser a relação entre ator animador e o espectador mediada pelo objeto, o foco do espectador está prioritariamente nesse, partindo do seu próprio ponto de vista, pois é por meio da ação humana sobre o objeto que se estabelece a linguagem da animação. Quando o ator animador não atua junto com o objeto, mas está a vista, deve tentar ficar “neutro” em cena (AMARAL, 2002; BALARDIM, 2004; CURCI, 2007; BELTRAME, 2008; CAVALCANTI, 2008; SOUZA, 2008), se dissimular para que a aparente imobilidade da matéria ganhe vida e potência dramática. Para se chegar a este fim, o ator animador deve ter domínio do seu movimento, com o intuito de criar uma movimentação que possa estabelecer com

⁵⁷ [...] o bonequeiro – enquanto instrumento vivo, em sua totalidade psicofísica -, ao acionar seus bonecos quando postos em cena, ou seja, em ausência da maior parte dos estímulos reais e fundamentalmente em presença de condicionamentos imaginários, terá de qualquer maneira que respeitar as leis que regulam a materialidade de seu corpo, e deverá submeter-se aos processos objetivos que governam seus comportamentos psíquicos e físicos. Acionará em um plano uma incisão, feito de escassos estímulos reais que não desaparecem, e de outros presentes de modo imaginário ou convencional, enquanto trabalhará de maneira desdobrada para sustentar não apenas a vida do boneco que anima, como também os complexos universos que habita.

o espectador um estado de dramaticidade, ou seja, através do objeto o ator animador pode constituir uma relação com o público.

Apesar de o objeto ser o mediador da relação entre o artista e o público e de haver uma simbiose entre ambos, há de se ter em conta que existe uma diferenciação entre animador e manipulado. O objeto animado é uma projeção da expressividade do titeriteiro. É o que Curci (2007) chama de desdobramento objetivado. Essa diferenciação que o ator animador deve ter do objeto é fundamental neste tipo de linguagem. É a partir destas qualidades que se presentifica o trabalho de animação.

Por presença física atuante se entende a projeção do movimento e da energia do ator animador ao boneco/objeto, pois há a mediação de um ser inanimado, que ao ser animado, estabelece uma relação com o público. Essa atuação é feita de forma desdobrada, pois o ator animador em nenhum momento pode se confundir fisicamente com o personagem. Segundo Curci (2007, p. 97):

*Esto se lo consigue mediante un método de actuación peculiar que se caracteriza no solo por un total extrañamiento físico, sino también por un desdoblamiento en su actuación la cual, no obstante, debe manifestarse en el personaje como una acción dramática unitaria, integrada.*⁵⁸

Além da diferenciação existente entre animador e manipulado, temos que considerar que no ato de animação a relação e o plano de visão do ator animador e do espectador em relação ao objeto é diferenciada. Enquanto o primeiro contempla a imagem que está em primeiro plano na encenação teatral, ou seja, o objeto animado - independente da força que o movimenta -, o segundo estabelece uma relação direta com o objeto, isto é, o ator animador tenta imprimir dramaticidade ao objeto, partindo da movimentação do seu próprio corpo, para se chegar ao espectador.

1.4 A AÇÃO HUMANA NA ANIMAÇÃO

⁵⁸ Isso se consegue mediante um método de atuação peculiar que se caracteriza não apenas por um total estranhamento físico, senão também por um desdobramento em sua atuação a qual, não obstante, deve manifestar-se no personagem como uma ação dramática unitária, integrada

Podemos observar que no teatro de animação a variedade de procedimentos de animação é vasta, principalmente no que se refere ao teatro de bonecos.⁵⁹ Porém, vale ressaltar que ao se falar de animação estamos nos referindo a procedimentos que são válidos para todos os gêneros, não importando a especificidade técnica de cada um, pois a animação é resultado da ação do ator animador, ou seja, depende do movimento humano sobre o objeto.

Segundo Amaral (1993, p.18), “o movimento é a base da animação”, independente de ser feita em bonecos, objetos ou máscaras. Sendo assim, ao nos referirmos à animação nesta linguagem, estamos tratando-a de forma abrangente. Isso acontece por estarmos abordando diferentes técnicas de animação, que possuem especificidades que podem ser trabalhadas separadamente. O entendimento de um substrato comum a essa linguagem – o movimento – não é algo recente. O que tem se modificado ao longo do tempo é a visão acerca do corpo e do movimento. Podemos ver o trabalho corporal não como uma forma de aprender melhor uma técnica de animação, mas como um modo de se relacionar diferentemente consigo mesmo e com o objeto. Ele envolve novos tipos de preparação corporal, baseados em outros fundamentos filosóficos e experienciais acerca do corpo, vendo corpo e espírito como indissociável. A Educação Somática é uma forma de preparação corporal que se baseia nessa visão e vai nessa direção, como veremos de forma aprofundada no terceiro capítulo deste estudo.

Esse movimento parte do ator animador. Ele é que deve ter a capacidade de imprimir no boneco/objeto a expressividade criada em seu corpo, ou seja, traduzir essa movimentação para a matéria aparentemente inerte. Desta forma, o movimento acaba por ser fundamental para sustentar essa linguagem.

Souza (2005) ressalta a importância da animação no teatro de animação. O autor observa que o objeto inanimado necessita da ação concreta de alguém. O trabalho no teatro de animação é prioritariamente feito por alguém que, através de seu corpo, dá ânimo a este objeto; esse alguém é o ator animador.

Porém, Parente (2007, p. 31) evidencia:

animar é mais que transferir movimento a um objeto. É também estar aberto, interagir com ele, deixar-se contaminar, perceber que o objeto

⁵⁹ Luvas, varas, marotes, fios, manipulação direta, manipulação dentro do boneco, entre outros.

tem forma, cor, peso, espessura, e que esses elementos são estímulos que geram respostas corporais, que, por sua vez, retornam ao objeto.

A animação não se constitui apenas de movimentos, mas da relação que se estabelece entre o marionetista e o objeto. Neste sentido, ao ator animador cabe não apenas executar movimentos precisos e virtuosos, mas antes aprender a “escutar” a matéria. De acordo com Parente (2007, p.31): “Durante a animação o objeto não apenas executa os movimentos propostos pelo animador, mas também envia estímulos ao animador”.

Tanto animador quanto objeto se beneficiam da interação que se estabelece entre ambos. É como se estabelecesse “um circuito que vai dele (marionetista) até o boneco e retorna do boneco para ele”⁶⁰ (GERVAIS, 1947, p. 34). Ou seja, a animação não se restringe ao movimento do objeto em si, nela está inserida a relação entre as qualidades intrínsecas da matéria com a capacidade do animador de captá-las e de dar-lhes significado, o qual surge da capacidade do ator animador de se relacionar com a marionete, e não apenas da sua habilidade técnica.⁶¹ Porém, a animação em si necessita de outro tipo de técnica que vai muito além de uma gramática do movimento e que pode ser produzida ou recriada por um virtuose do movimento. Quando se fala de técnica de animação, compreende-se estar aberto para entrar em contato com o objeto, estabelecer este circuito de que fala o marionetista francês André-Charles Gervais. Neste sentido, Gabriel Herman-Priquet,⁶² ex-aluno pertencente à ESNAM, define o que para ele seria a técnica de animação a partir de sua experiência pessoal, tanto como estudante da Escola como marionetista e professor:

We have technique in the production, you can learn like how to do the hand puppet or the string puppet, and you have technique, and you can practice that very technically. But what I understood then is before this technique, the first thing you do is allow the puppet to be alive. It's about

⁶⁰ “Il établit un circuit qui va de lui à la poupée et revient de la poupée à lui. Il se donne à la poupée qui, à son tour, lui donne le personnage.”

⁶¹ No sentido restrito da palavra, que seria a codificação de movimentos dos quais o marionetista se apropria para movimentar o boneco.

⁶² HERMAN-PRIQUET, Gabriel. Entrevista concedida para Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 28 de fev. de 2009.

our relation with this puppet. You don't simply touch this puppet. As soon as you have a relation, either with your place (local), or your space, with the [...] you are right in with the animation of the puppets, you are with the gravity of this object, which is built to be alive.[...] You just celebrate this life, this object. Even if you don't move it, this object, you celebrate the relation you have with this object. So all the things we practice, or that I practice as a puppeteer, first thing is just to enter or to find this technical ability, this relation, it's a technical relation.⁶³

Para Hermand-Priquet, o significado de técnica tem uma conotação diferente da qual havia compreendido quando aluno da ESNAM. Pelo seu depoimento, entende-se que a técnica de animação seria muito mais a capacidade de estabelecer esta relação com o objeto, da capacidade de abrir-se e de manter conexão com a marionete, do que somente movimentá-la por meio de princípios pré-estabelecidos. No seu relato podemos observar que em algumas disciplinas cursadas enquanto aluno da *École*, o aprendizado foi feito por meio de uma apropriação de técnicas de animação que estão desvinculadas de seu caráter subjetivo.⁶⁴ Nesta concepção, o aprendizado dessas técnicas não aconteceu por meio da experimentação, mas por meio da apropriação de conteúdos técnicos que poderíamos chamar de “instrumental”, já que esse aprendizado teria um caráter muito mais funcional do que sensível, ou seja, que estivesse abarcado da subjetividade do aluno em se relacionar com o objeto e não apenas “manipulá-lo” com um fim específico. O caráter subjetivo a que se

⁶³ Nós temos a técnica na produção, você pode aprender como manipular um boneco de luva ou um boneco de fios. Você tem a técnica [...] e você pode praticar isso de uma forma bastante técnica [...]. Mas o que eu compreendi é que antes da técnica, a primeira coisa que você deve fazer é permitir que o boneco se torne vivo. Isso é sobre a nossa relação com o boneco. Você não apenas toca no boneco. Assim que você tiver essa relação, seja com o local, seja com o espaço, você já está envolvido na animação do boneco, você já está na gravidade deste objeto, que foi construído para se tornar vivo. [...] você então celebra esta vida, este objeto. Ainda que você não o movimente, este objeto, você celebra a relação que você tem com este objeto. Então, com todas as coisas que nós praticamos, ou que eu pratico como marionetista, a primeira coisa é apenas entrar ou encontrar esta habilidade técnica, esta relação. É uma relação técnica.

⁶⁴ No curso da *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette*, a formação é feita em módulos por um grupo de professores que fazem parte do conselho pedagógico da escola e por professores convidados oriundos de diversos países. Esta foi a forma como o aluno compreendeu o aprendizado de certas disciplinas ministradas por parte de alguns professores, porém, não necessariamente essa seja a forma de pensamento do conselho pedagógico da escola no que se refere ao aprendizado técnico, pois segundo Margareta Nicolescu (apud BELTRAME, 2001 p.254), diretora da ESNAM durante a formação de Hermand-Priquet, a formação na escola não tem um caráter meramente técnico. Ela coloca: “Podemos conhecer as técnicas, mas se não há criatividade, não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente técnica”. Por esse entendimento, as questões subjetivas são importantes na formação do artista bonequeiro dentro da escola, apesar de no seu relato ela não dar pistas de que forma se pode potencializar essas qualidades artísticas.

está referindo seria a “escuta”, a qualidade da “atenção” que é dada ao objeto, ou a tensão entre o objeto e o animador, no sentido que Anne Bogart⁶⁵ (2009, p.31) evidencia, que seria o de trazer “nossa atenção para a situação enquanto se desenrola”. Hermand-Priquet argumenta:

But how are you actually in relation, with what? Sometimes I think this technique is..., of course we can call that technique, but I think it's like all these things, it's just like, well, you need to know how to use these things, as a tool (Ibidem).⁶⁶

Nesta perspectiva, a palavra técnica de animação teria um duplo sentido: o primeiro e mais formal seria o de uma gramática de movimento relacionada a determinado gênero desta linguagem, o que possibilitaria a apropriação de códigos estruturados ou de procedimentos específicos de manipulação, em que a partir do movimento o animador se tornaria ação impressa no objeto; o segundo seria a relação que se estabelece entre marionetista e marionete, ou seja, a sua capacidade de criar uma simbiose com a matéria e dar-lhe significado.

In puppetry, we often learn that you have to look through the puppet. Of course, that's important, to look through the puppet. If you reduce this to only this, you would practice this as a technique, ok, each time I want to make a puppet moving, I would give my look, concentrate in the puppet and try to look through the eyes of it, which is “through”. But actually, if you open up a little bit the way of saying that, if you don't say, ok, curve or bent your head and look through the puppet, you should say: “Just try to see what is happening between you and the puppet, what's the relation? Who is the protagonist? Who is the spot? Which goal do you have with this? So, we are already in a kind of “dramaturgy thinking”, but actually it's really full content of what “relation” means. And, yeah, sometimes, I realize when I practice with people, when I give some workshops, I realize it's enough, it's alive. It's like children playing, they play with dolls and sometimes it's obvious that the doll is alive, I don't mean “technicful” [in terms of technique], but the relation is so strong, it's clear that it is alive.”⁶⁷ (Ibidem)

⁶⁵ Diretora artística da *SITI Company* e professora da *Columbia University*.

⁶⁶ Mas como você pode estar de fato em relação, e com quê? Algumas vezes eu penso que essa técnica é [...], claro que podemos chamar isso de técnica, mas eu penso que todas essas coisas é apenas como [...] bem. Você precisa saber como usar essas coisas como ferramenta.

⁶⁷ Na arte da marionete, nós sempre aprendemos que temos que olhar através da marionete. É claro que isso é importante. Se você reduz isso a apenas isso, estaria praticando isso com técnica (...). Eu dou meu olhar, me concentro no boneco e tento olhar através dos olhos dele. Mas atualmente, se você abrir um pouco para esse caminho para esse tipo de fala, se você invés de dizer , “ok, curve ou dobre a sua cabeça e olhe através dos olhos do boneco”, você deveria dizer : “apenas tente ver o que está acontecendo entre você e o boneco. Qual é esta relação? Quem é o protagonista? Quem é o foco da ação? Qual o seu objetivo?” Então, nós ainda estamos em um tipo de pensamento em dramaturgia, mas hoje está realmente cheio do que essa ‘relação’ significa. E, algumas vezes, eu percebo que quando eu pratico com pessoas, quando eu dou

É isso o que busca Hermand-Priquet. É esta capacidade de se deixar levar pela matéria, esta possibilidade de relação e troca entre ambos é que procura desenvolver prioritariamente em seus alunos, antes de qualquer aprendizado formal técnico. É descobrir-se e desvelar-se através da matéria. Dar espaço para que a matéria atue por si só.

O ator e pesquisador Renato Ferracini (2006, p.80) colabora com essa diferenciação referindo-se à arte do ator, que pode ser compatível à do ator animador, apesar de que o eixo de conexão entre o atuator e a plateia, no teatro de animação, se faça de forma indireta. Segundo o autor, a técnica que os estudiosos do teatro estão acostumados a tratar é de caráter formal e seria a capacidade operativa do ator em articular sua arte concretamente, ou seja, a codificação dos seus procedimentos para a cena. Porém esses procedimentos, no seu entendimento, estariam relacionados mais a questões mecânicas do que técnicas. A formalização dos procedimentos técnicos, a sua codificação, pode ser causadora da esclerose e do que entendemos por uma atuação fria, mecânica; técnica entendida como perfeição, porém, desprovida de vida, de animação.

Um outro fator relacionado a isso seria o aspecto criativo do ator, a sua espontaneidade e intuição. Este aspecto estaria a serviço do caráter mecânico da manipulação, ou seja, o de dar vida a esta “técnica”, o de estabelecer a relação com os procedimentos formais, dando-lhe organicidade. Entretanto, para o ator e pesquisador Luís Otávio Burnier (apud FERRACINI, 2006, p.78), o aspecto criativo, sem a formalização dos procedimentos, poderia ser gerador do caos. Neste sentido, o que se poderia acreditar ser um paradoxo entre as relações formais e criativas, ao contrário do que poderia parecer, se torna complementar.. Os aspectos criativos, ao invés de se contraporem aos aspectos formais, se tornariam o meio pelo qual a frieza da “técnica” ganharia expressividade; ou vista de outro modo, os procedimentos “técnicos” formais serviriam como protetor e como organizador dos processos criativos, para que o mesmo não entre em colapso. Segundo Ferracini (2006, p.80), essa forma de se creditar à técnica um caráter meramente formal está relacionada com a forma dual do nosso

algum workshop, eu percebo que isso é o suficiente. Isso é estar vivo. É como as crianças brincando. Elas brincam com as bonecas e algumas vezes é obvio que a boneca está viva. Eu não estou falando de ‘técnica’, mas da forte relação que há entre elas. É claro que a boneca está viva!

pensamento. A técnica, neste entendimento, teria o sentido de algo objetivo, enquanto o caráter criativo seria o da subjetividade. Para os gregos, a técnica seria a junção desses dois aspectos: dos procedimentos formais com os artísticos, em que não existe separação entre essas duas polaridades, no sentido do termo *téchne*. Segundo a pesquisadora do corpo e do movimento Sandra Meyer Nunes⁶⁸ (2009, p.127), o conceito de *téchne* não pode ser entendido como técnica somente, no seu sentido formal, visto como algo redutor e mecanicista de execução física, “mas sim como algo mais amplo, como um modo de saber dos princípios produtivos”. Nesta perspectiva, a ideia de separação entre objetividade e subjetividade passa a creditar à “técnica” um caráter que de origem ela não possui e que foi distorcido pelo pensamento ocidental, chegando até nós com uma conotação de algo meramente formal, desvinculado de conteúdos subjetivos.

Meschke (1988, p.47), por sua vez, faz referência a dois tipos de animação, que estão vinculados às características dos termos referidos anteriormente. Segundo ele, o primeiro tipo de animação seria – no caso da animação com bonecos de fios - quando “o movimento nasce da ponta exterior do fio, enquanto a segunda nasce do centro do corpo”⁶⁹. Ou seja, a primeira teria características meramente formais em relação ao objeto, enquanto a segunda teria essa vinculação entre os aspectos formais e o subjetivo, pois a essência do movimento nasce do interior do corpo do próprio ator animador e não necessariamente do objeto. Essa diferença de postura em relação ao objeto cria para o animador um outro entendimento acerca da sua relação com o mesmo, sendo que a expressividade do objeto é resultante da capacidade do animador em conseguir criar um estado de tensão e atenção entre ele e o objeto.

É essa capacidade que Lacrosse (2009a) busca desenvolver nos alunos da ESNAM. A prática que realiza em suas aulas tem como objetivo dar aos estudantes ferramentas para o desenvolvimento da expressividade do corpo, para que, a partir delas, possam desenvolver a capacidade de se fazer entregar, de se estabelecer uma conexão entre animador e animado. Essa capacidade talvez seja

⁶⁸ Professora do Centro de Artes/CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

⁶⁹ “*El movimiento nace en el cabo exterior del hilo mientras que la segunda nace del centro del cuerpo*”.

a mesma que Hermand-Priquet menciona ao se referir à forma como brincam as crianças.

Lacrosse⁷⁰ aponta também que há uma capacidade que independe de trabalho do ator animador e que cabe a ele descobrir. Essa seria em parte a conexão que se estabelece entre o ator animador e a marionete, e os meios pelos quais se pode chegar ao estado de receptividade. Porém, Lacrosse coloca que além de possibilitar aos alunos a aquisição de ferramentas para chegar a esse tipo de estado corporal, é importante que o aluno tenha responsabilidade no uso de tais ferramentas, pois o trabalho corporal é uma forma de autoconhecimento. Acessar esse meio demanda responsabilidade e objetivos muito claros por parte de quem o pratica, para que o aluno-ator animador possa melhor se orientar.

When you look the puppetry as a teacher or research, you try to build better code system to help a person, the puppeteer increase an expressive movement potential. In the end of the process, when you give the person all the tolls that you can give him, because they are build since years and years thought search before, in dance, body movement, in all the fields of you can explore to bring back some tolls, when you give access to that, to the person, the puppeteer, the central question finally arrive. It's responsibility. How is the person able to connect all this information in practical tools? It's all movement and body means, so that, take the responsibility adapt what him or her need to develop in itself, in himself or herself. That's the main point. And them, I think, when you say to somebody: ok, the responsibility is yours. You have the choice, to combine and you had sensation that you can remember, define your objective. What I'm going to do? Than, you give her responsibility⁷¹ (LACROSSE, 2009b)

Na concepção de Lacrosse (2009b), o trabalho que dá suporte à animação abarca conteúdos relacionados tanto às práticas corporais no seu

⁷⁰ LACROSSE, Joseph. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Bruxelas, 28 de fev. de 2009b.

⁷¹ Quando você olha o trabalho de animação como um professor ou um pesquisador, você tenta construir um sistema de códigos eficiente para ajudar a pessoa, para que o marionetista desenvolva o seu movimento expressivo em potencial. No final do processo, quando você dá à pessoa todas as ferramentas que você poderia dar a ele – porque elas [as ferramentas] são adquiridas por anos e anos através de pesquisa anterior em dança, em práticas corporais, em todo um campo onde você pode explorar e descobrir algumas ferramentas. Quando você dá acesso a elas [as ferramentas] para as pessoas, os marionetistas, então, a pergunta central finalmente aparece: responsabilidade. Como as pessoas são capazes de conectar todas as informações em ferramentas práticas? Isso é tudo que o movimento e o corpo significam. Então, pegue a responsabilidade e adapte para o que ele ou ela precisam para desenvolver a si mesmo. Esse é o ponto principal! E, eu penso, quando você diz a alguém: ok, a responsabilidade é sua. Você tem a escolha de combinar, você tem a sensação, você pode lembrar e definir seu objetivo: o que eu estou fazendo? Então, você está dando responsabilidade.

aspecto formal, quanto aos relacionados ao ser humano em sua totalidade. Nesse sentido, os aspectos relacionados à animação, à apropriação das ferramentas para se chegar a este estado de corporeidade, dependem sem dúvida da capacidade do ator animador em ter objetivos precisos e ter responsabilidade sobre a utilização destas ferramentas dentro do trabalho de animação. Sendo assim, a apropriação dos conhecimentos por ele transmitidos vão além da aquisição de competências. A eles estão vinculados uma atitude ética ao trabalho de animação. A apropriação de conhecimentos relacionados ao trabalho corporal do ator animador possui um valor estrito no que se refere ao desempenho no ato de animação, porém indissociado de uma atitude coerente e responsável por parte de quem se apropria deste conhecimento. Assim, quando Meschke (1988) se refere ao “dote” ou “destreza” como uma capacidade que só tem valor ou sentido se estiver a serviço de alguém que saiba utilizá-la com compenetração e autenticidade, também está se referindo a questões éticas que estão inseridas no trabalho do ator animador. Todo o trabalho de animação, seja ele feito de forma espontânea ou por meio de um trabalho elaborado - vinculado a uma formação sistemática ou não - deve compreender tanto aspectos de cunho estético como filosófico, ou seja, por trás de uma técnica sempre há uma estética. A junção dessas duas qualidades é o alicerce do trabalho de animação. E para se chegar a esse fim é importante que o ator animador tenha consciência do desenvolvimento da expressividade que vai além da apropriação de um vocabulário de movimentos, da vontade em querer exercer essa profissão ou querer se expressar através desta linguagem. No trabalho do ator animador estão inseridos especificidades que ultrapassam a aquisição de conhecimentos e de procedimentos que dão estrutura à forma. A este trabalho estão vinculados tanto aspectos plásticos como também de habilidade corporal, mas principalmente a capacidade do ator animador de colocar a sua humanidade a favor desta arte.

O trabalho, o estudo e a pesquisa são meios facilitadores para encaminhar o jovem artista bonequeiro para um campo no qual a sistematização dos conteúdos vem a ser um meio facilitador de sua aprendizagem. Neste sentido, no que concerne ao trabalho de animação, se percebe uma mudança de postura em relação à nova geração de marionetista, em que as práticas corporais e artísticas se colocam cada vez mais presentes, fazendo parte de sua formação. O encontro de ideias entre as gerações passadas com os novos profissionais só

reafirma o sentido comum relativo à arte de animação. O que vai diferenciar essa nova geração das precedentes é o meio para se chegar a esse fim. E, neste sentido, os valores referentes ao nosso entendimento de corpo, ou seja, à forma como lidamos com nossa corporeidade, o entendimento de como se processa a nossa relação com o corpo e o ambiente, e o tipo de pensamento que alicerça essa outra postura, são fundamentais para entendermos as propostas de trabalho corporal.

Tanto a mudança de postura do ator animador em relação a sua ação de estar visível/invisível na cena, quanto o surgimento das escolas de formação são fatores que vêm a contribuir com essa nova postura sobre o corpo. A apropriação de conhecimentos relativos ao trabalho teatral, bem como a troca com outras áreas do conhecimento, proporcionam tanto a apropriação de conhecimentos por parte do ator animador, quanto a reflexão e o questionamento sobre as especificidades que regem essa linguagem, principalmente no que concerne ao trabalho corporal, ou seja, é uma prática reflexiva.

A não separação do caráter formal ao criativo é fundamental na formação do marionetista. Os meios pelos quais o marionetista se apropria da técnica, no sentido de *techné*, é o que vai diferenciar o caminho percorrido por alguns mestres desta linguagem na constituição da corporeidade. A evidência de que há *um algo a mais* no trabalho de manipulação vai além da apropriação de conteúdos relacionados ao movimento de caráter estrutural. Como denominamos esse aspecto subjetivo e como acionamos por meio do trabalho corporal essa subjetividade que proporciona qualidades próprias ao trabalho de animação? Se técnica implica nos aspectos objetivos e subjetivos, de que forma as práticas corporais vêm a ser um meio facilitador para a articulação desses aspectos? Qual o entendimento de corpo que está vinculado a esse tipo de abordagem, que compreende um tipo de “escuta” do movimento?

2 CORPOREIDADE E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM – UMA PERSPECTIVA INTEGRATIVA

Apesar da formação do ator animador não se fazer na sua maioria de forma acadêmica e de haver poucas pesquisas relacionadas a este campo de estudo, como visto na revisão bibliográfica deste estudo, pode-se observar que há uma busca crescente pela formação corporal do ator animador sintonizado com outras perspectivas surgidas no teatro de animação.⁷² O papel do corpo passa a ganhar espaço por meio de práticas que se propõem a olhar para esse corpo como produtor e potencializador da expressividade intrínseca do objeto. Neste sentido, se busca salientar a importância do papel do ator animador do teatro de animação como fonte ativa de expressividade, partindo do entendimento do corpo “vivo”, dinâmico.

A busca por diferentes formas de se trabalhar o corpo, utilizando-se de diferentes práticas, tem sido paulatinamente experimentadas no teatro de animação a partir das últimas décadas do século XX. Práticas tais como balé clássico, aikido, contato-improvisação, começam a fazer parte do trabalho corporal desenvolvido por alguns expoentes do teatro de animação, além das técnicas corporais relacionadas diretamente ao teatro como o mimo corporal desenvolvido por Etienne Decroux⁷³.

Neste sentido, pode-se observar que cada vez mais se busca uma mudança de concepção acerca do corpo nesta linguagem, com o intuito de fazer com que o ator animador esteja apto para a cena, indo além de uma apropriação de técnicas específicas de manipulação. Este outro olhar sobre o corpo desemboca em um entendimento integrado da relação corpo-ambiente, haja vista que as concepções tecnicistas e/ou instrumentalistas são redutoras em relação à complexidade do indivíduo, pois neles, o corpo passa a ser tratado (e vivenciado conscientemente) como mero instrumento. Para se buscar uma outra maneira de abordagem sobre o corpo, na qual se incluem tanto aspectos subjetivos como

⁷² A utilização do termo “outras” ao invés de “novas” parte da ideia nietzschiana de não categorizar algo como novo (no sentido de inédito) (GREINER, 2010, p.21).

⁷³ Práticas desenvolvidas por Philippe Genty, Michael Meschke e na ESNAM, por exemplo.

objetivos, temos que pensar de que forma fatores internos e externos influenciam os processos de aprendizagem.

Segundo Greiner (2005), um dos aspectos bastante importantes para estudar o movimento e a cognição é o da criação de imagens. A partir das pesquisas realizadas pelo neurocientista Antônio Damásio, a autora aponta que as imagens internas do corpo são baseadas em representações neurais que se formam sob o controle dos receptores sensoriais orientados para fora e sobre a disposição contida no interior do cérebro. Ou seja, as imagens são criadas a partir da nossa captação sensorial e armazenadas no cérebro, portanto, são nosso “depósito do saber” e incluem tanto o conhecimento inato quanto o adquirido pela experiência.

É importante ressaltar a diferenciação que a autora faz sobre o conhecimento inato e o adquirido pela experiência. O primeiro englobaria os comandos de regulação biológica necessários para a sobrevivência (tais como a respiração, excreção, entre outros), sendo que esses não se transformariam em imagens. O outro tipo de conhecimento é adquirido pela experiência e seria baseado na construção imagética. Para o movimento são utilizados o raciocínio e a criatividade, entre outros.

Se a cognição e o movimento se constituem pelas imagens criadas por meio de nossos sentidos, ou seja, não é algo dado, mas adquirido na relação do indivíduo com o ambiente, podemos concluir, a partir da abordagem de Greiner (2005), que o indivíduo se constitui a partir de suas vivências e não é determinado apenas pela sua própria natureza. Para o neurocientista Antônio Damásio (1996, p.140), os genes proporcionam uma estrutura **precisa** e outra **para ser determinada**, sendo que a segunda se baseia na sua estrutura exata, na relação com o ambiente e na sua auto-organização. Neste sentido, podemos entender que a habilidade corporal, como também outras formas de conhecimento, não é um dom, como se fosse algo inato, mas sim determinado pelas experiências individuais de cada um.

Sendo assim, há de se pensar a respeito da afirmação de Meschke (1988, p. 38) que aponta sobre a “capacidade natural” existente em algumas pessoas em relação à facilidade em animar um objeto. A esta capacidade ele chama de “dote” ou “destreza”, qualidade que acredita ser essencial para o marionetista. Seria esta a capacidade que uma pessoa tem de fazer a marionete

“viver”. Segundo Meschke (1988), algumas pessoas teriam esse dom naturalmente, por conseguir dar à marionete essa capacidade em um primeiro encontro, sem ter tido anteriormente nenhum tipo de experiência em práticas corporais.

Quem compartilha com a ideia de Meschke é Freddy Artilles (1998). Para o marionetista cubano, há pessoas com talento natural para executar essa atividade, porém essas pessoas são raras. Como aponta Artilles (1998), além do domínio da técnica, ao ator animador é necessário um treinamento físico, como dos atores, paralelo à aquisição de uma técnica de manipulação.

Essa maneira de abordar as qualidades como sendo inatas, de certa forma desconsidera a relação do ser humano com o ambiente. Não que os autores acreditem que apenas os “dotados naturalmente” sejam capazes de serem bons marionetistas e que essas habilidades não possam ser adquiridas por meio de uma preparação corporal, mas concordam com a ideia de que o indivíduo já é predestinado anteriormente a exercer determinadas funções. Essa forma de pensamento pode ocasionar a ideia de que apenas as pessoas com dons naturais, ou aquelas que possuem certas aptidões, poderiam ser bons marionetistas, desconsiderando a experiência como algo fundamental para a aquisição de habilidades. Sobre isso o criador do Método Feldenkrais, Moshé Feldenkrais (1994, p. 74), aponta:

Grande parte das dificuldades que enfrentamos para compreender a nós mesmos se deve ao fato de considerarmos a atividade funcional e o comportamento adulto qualidades humanas intrínsecas, esquecendo que a história do indivíduo é indissociável dele. Tendemos em acreditar que viemos ao mundo com um padrão ou conjunto preestabelecido de características, e que seríamos aquilo que somos mesmo que nossa história tivesse sido diferente. Inadvertidamente, não consideramos a vida como um processo, mas como uma série de estados estáticos.

O autor reforça a ideia de que a capacidade humana não é algo adquirido naturalmente, mas uma busca por parte do indivíduo. Nesse sentido,

não existe diferenças essenciais entre o que chamamos de gênios e o restante das pessoas, a não ser que os chamados gênios encontram o método correto de usar a si mesmo – algumas vezes por circunstâncias felizes, outras na maioria das vezes porque o procuraram (Feldenkrais, 1994, p.22 e 23).

Para Greiner (2010), quando Friederich Nietzsche (1844-1900) afirmou que Deus havia morrido, pôs fim ao caráter determinista e imutável da natureza humana que se acreditava até então. Porém, no século XVII, o suíço Jean-Jaques

Rousseau (1712-1778), em “Confissões”, já insistia em afirmar a ausência de *dons naturais*, atribuindo essas realizações ao uso correto de si mesmo. Feldenkrais (ano) descreve que o filósofo descobriu seu próprio sistema, o qual consistia na leitura da obra de um autor, de forma a não se influenciar por tendências emocionais. Desta forma, Rousseau (apud FELDENKRAIS, 1994, p. 23) conseguiu aprender a apresentar a ideia do autor da forma mais clara possível, sendo que sua clareza aumentava proporcionalmente a sua capacidade de pensar por si mesmo, de uma forma diferenciada dos métodos que havia experimentado anteriormente e que, portanto, havia fracassado. Ou seja,

Cada corpo vivo se constrói, a cada instante, como certa espécie de padrão ou modelo semântico. Mas este modelo é emergente da ação e não dado a *priori*. Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo no curso da vida diária por meio de ações como mascar, urinar, respirar, etc. Assim como ações dão origem a novos conceitos, novos conceitos incitam ações (GREINER; AMORIM, 2003, p.144).

Sendo assim, muitos são aqueles podem adquirir a capacidade de animar uma marionete, desde que saiba usar corretamente a sua estrutura psicofísica, que seriam, segundo Feldenkrais (1994, p.23), a capacidade de “adaptar as tensões do corpo e o estado do sistema nervoso para que funções autoafirmativas e restauradoras dominem alternadamente a nossa estrutura”. Porém, como algo que está fora do corpo passa a fazer parte do organismo? Como se apreende o conhecimento para que o mesmo se transforme em corpo?

Segundo Nunes (2007, p.144), durante muito tempo o corpo foi entendido a partir da metáfora do recipiente, na qual o corpo era considerado um contêiner onde o conhecimento era armazenado. Porém, a partir das descobertas científicas como as da área cognitiva com estudos de Damásio, Lakoff e Johnson, o corpo e o ambiente passaram a ser entendidos como “uma rede de conexões em vários níveis, envolvendo aspectos sensório-motores, emocionais, racionais, dentre outros”, ou seja, o corpo está em constante fluxo com o ambiente, trocando informações. Cada vez que o indivíduo percebe algo em si mesmo ou fora de si, no ambiente, seja de forma consciente ou inconsciente, ele se reorganiza. Sendo assim, o **corpomente**⁷⁴ se autoorganiza e se transforma constantemente a partir das relações entre o dentro e o fora, ou seja, se adaptando constantemente.

⁷⁴ Utilizo o termo **corpomente** cunhado por Sandra Meyer Nunes (2007) para referir acerca da não distinção entre o corpo e a mente, “numa licença lingüística que se justifica na ausência de uma

2.1 A PROPRIOCEPÇÃO E O APRENDIZADO DO MOVIMENTO

Por ser o ator animador o autor da movimentação empregada ao boneco/objeto, o desenvolvimento da percepção de seu movimento é fundamental para a pesquisa das possibilidades expressivas a serem dadas ao objeto animado. Sendo assim, precisa desenvolver a inteligência corporal-cinestésica,⁷⁵ que seria a capacidade de utilizar o próprio corpo de várias formas, altamente diferenciadas e hábeis, com propósitos expressivos, atendendo a objetivos intencionalmente determinados (XAVIER, 1998, p. 12). A essa inteligência está vinculada a propriocepção,⁷⁶ que é a forma internalizada de como o indivíduo percebe o seu próprio movimento, pois esse sentido mede o deslocamento relativo dos segmentos corporais entre eles.

Essa mensuração se faz através dos receptores musculares, que são pequenas fibras musculares – fusos neuromusculares - encontrados junto aos músculos e nas articulações, medindo o deslocamento e a velocidade do movimento, sendo que outros receptores medem a força do estiramento. Sendo assim, o indivíduo percebe o deslocamento do seu corpo no espaço, mesmo estando de olhos fechados.

Les sensation proprioceptives, également qualifiées de “organiques”, sont regroupées en trois catégories générales, en fonction de leur origine en différents points de l’organisme : la sensation du mouvement dans toutes les structures squelettiques et musculaires, appelée « Kinesthésies » ; la perception de la position dans l’espace, dérivée d’organes situés dans l’oreille interne, appelé « labyrinthique » ; et des impression diverses

terminologia que abranja o termo encarnado da mente e a perspectiva de um corpo que pensa” (NUNES, 2007).

⁷⁵ Termo utilizado por Howard Gardner (1985), criador da Teoria das Inteligências Múltiplas. Para o autor, o ser humano normal é capaz de uma atuação em pelo menos sete tipos de inteligências diferentes que seriam: lógico-matemática, linguística, corporal-cinestésica, musical, espacial, intrapessoal e interpessoal.

⁷⁶ A propriocepção faz parte de um sentido que abarca várias formas de percepção como o tato, a temperatura, a dor, a percepção muscular, visceral e vestibular. Este “super sentido” é conhecido por somato sensitivo e é constituído pela exerocepção, propriocepção, interocepção e pelo sistema vestibular. Esse vem acrescentar ao que Aristóteles havia definido como os cinco sentidos: auditivo, tátil, olfativo, gustativo e visual (BERTHOZ, 1997)

provenant de différents organes internes, par exemple la digestion et l'excrétion, appelées « vicérales » (TODD, 2001, p.13).⁷⁷

Segundo Alain Berthoz (1997), os receptores proprioceptivos são importantes para constituir uma imagem internalizada do próprio corpo e não somente para medir o deslocamento absoluto do corpo em relação ao espaço, sendo essa informação fundamental para a percepção e organização do movimento.

A propriocepção está relacionada tanto com a qualidade expressiva do movimento, como também com a forma com que este corpo se relaciona com o todo. Ou seja, é um dos sentidos, como outros, que está vinculado à cognição - a criação de imagens. As imagens não são apenas visuais, são muitas vezes somatossensoriais, como nos elucida Damásio (1996), sendo a propriocepção relacionada às representações internas do corpo. O corpo, ao se relacionar com o meio, cria uma interação entre o fora e o dentro que seria exatamente o que acontece com o trabalho do ator animador /objeto.

Da mesma forma com que os demais sentidos podem ser expandidos, possibilitando o aumento da capacidade de percepção, o mesmo ocorre com a propriocepção, ou seja, a cinestesia. O desenvolvimento cinestésico seria o refinamento da sensação e da percepção do movimento, aperfeiçoando a consciência corporal e a qualidade de movimentação.

Quando assistimos a um espetáculo de animação, estamos em frente a um objeto que se movimenta a partir da movimentação de um sujeito que o manipula e o observa, que é o ator animador. A expressividade do material animado é resultante dos esforços empregados por este profissional, partindo do seu próprio corpo. Entre ele e o objeto cria-se uma simbiose, resultante de um estudo entre as possibilidades expressivas intrínsecas da matéria e do seu próprio corpo, sendo a presença ativa do ator que lhe dá sentido.

A partir desta perspectiva, podemos relacionar esse estado de relação corporal com o conceito de **dramaturgia do corpo**, cunhado por Greiner (2005).

⁷⁷ As sensações proprioceptivas, igualmente qualificadas como orgânicas, são agrupadas em três categorias gerais em função de suas origens no organismo: a sensação do movimento de todas as estruturas esqueléticas e musculares, chamadas cinestésicas; a posição no espaço, derivado dos órgãos situados na parte interna das orelhas, chamada labirinto; e de impressões diversas provenientes de diferentes órgãos internos, por exemplo a digestão e excreção, chamadas viscerais.

A autora aponta que esse conceito está relacionado tanto ao ator ou bailarino, quanto às pessoas em geral. Essa seria a forma como cada indivíduo se expressa e se relaciona com o mundo. A pesquisadora define essa dramaturgia como:

uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ação) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (Greiner, 2005, p.73).

Sendo assim, a dramaturgia do corpo do ator animador é um presente constituído de sua história, de suas vivências, em constante fluxo entre interior e exterior, e que se torna linguagem a partir da relação que este estabelece por meio do boneco com o espectador. A propriocepção, como também os demais sentidos, vem a ser o mediador entre a organização dessas informações, transformando-as e dando-lhes significado, a partir da singularidade de cada indivíduo.

2.2 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA – UMA NOVA PERSPECTIVA DE TRABALHO CORPORAL

Diferente de muitas práticas corporais que buscam desenvolver as habilidades através da observação e da reprodução do movimento, a Educação Somática vem a ser um campo de conhecimento que tem como perspectiva maior trabalhar as percepções e as sensações do corpo, e que cada vez mais tem sido aplicada ao trabalho do ator animador. Distinto de muitas práticas, em que a referência é sempre o outro, um modelo ou um objetivo exterior o qual buscamos atingir, o trabalho com essas técnicas visa o ser humano na primeira pessoa, ou seja, a educação do movimento parte das sensações cinestésicas que o indivíduo tem de si mesmo, muito mais preocupado em apreciar e se apropriar das possibilidades expressivas e reflexivas do corpo e dos sentidos, do que da busca de um rendimento e/ou desempenho físico e performático.

O princípio dessas orientações que se expressam em diversas práticas, as quais têm se multiplicado nas últimas décadas, é o “uso de si”, como aborda Matthias Alexander, noção que a pesquisadora do movimento humano Zandra Gómez (2008, p.20) interpreta como “tecnologias do eu”

*Es decir, un mecanismo que a través del ejercicio del movimientos específicos y de una actitud atenta a ellos, estimula la actividad subjetiva. Este tipo de tecnologías recurre al ejercicio corporal para despertar la conciencia, incrementar el auto-conocimiento, expandir la expresión de sí mismo y conseguir la auto-comprensión*⁷⁸

Por “tecnologias do eu” Foucault aponta as técnicas corporais que:

*Permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o com la ayuda de otros, ciertos números de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismo con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (FOUCAULT, apud GÓMEZ, 2008, p.21).*⁷⁹

Existe no desenvolvimento dessas técnicas todo um cuidado em priorizar o trabalho corporal partindo do próprio indivíduo, das sensações produzidas pelo corpo, pois no nosso dia a dia, pouco espaço é dado para a observação dessas sensações (WEBER, 2003). Em uma abordagem fenomenológica, “não tenho outra maneira de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

As manifestações que levam em conta as sensações e percepções do nosso corpo, do corpo vivo, ainda são pouco valorizadas, sendo que as práticas corporais que utilizam a repetição e a fragmentação do corpo como estratégia de aprendizagem, em que o indivíduo tende a copiar os mesmos movimentos de outro indivíduo, ainda são bastante frequentes, tanto em práticas corporais

⁷⁸ É dizer, um mecanismo que através dos exercícios de movimentos específicos e de uma atitude atenta a eles, estimula a atividade subjetiva. Este tipo de tecnologia recorre ao exercício corporal para despertar a consciência, incrementar o auto-conhecimento, expandir a expressão de si mesmo e conseguir a auto-comprensão.

⁷⁹ Permite aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda dos outros, certo número de operações sobre o corpo e sua alma, pensamento, conduta, ou qualquer outra forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmo com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade.

artísticas como a dança, quanto nas relacionadas à área da saúde, da estética e da performance.⁸⁰

Autores como Glenna Batson (2000), Jacque Bell (2000) e Sondra Fraleigh (1998) citam a visão cartesiana em contraponto às abordagens somáticas, pois entendem que o dualismo iniciado por Platão e consolidado por Descartes é uma forma equivocada de entender a relação corpo-mente.

Por práticas mecanicistas entendem-se aquelas em que o processo de aprendizado foi influenciado pelo pensamento do filósofo francês René Descartes (1596-1650). Um dos filósofos mais influentes do pensamento moderno, esse pensador foi criador de uma filosofia que valorizava sobremaneira o corpo. Como fundamento de sua teoria – o dualismo e o mecanicismo⁸¹ – Descartes trabalhou ostensivamente na dissecação de cadáveres. Desta forma, pode compreender melhor o funcionamento do corpo humano, o qual ele comparou com uma “bem oleada máquina” (BATSON, 2000)⁸², criando uma analogia com o funcionamento deste aparato mecânico. Este entendimento acabou por influenciar a forma como o corpo foi visto em diversas áreas do conhecimento científico, como na área da saúde, da educação, nas práticas esportivas e também em algumas áreas artísticas. Porém, a compreensão de Descartes em relação ao corpo cada vez mais tem sido refutada, haja vista que a análise que este filósofo fez do corpo e que serve como referência para o indivíduo é a do cadáver (LEDER, 1992), isto é, a compreensão do corpo vivo se faz por meio de um corpo morto.

Por ser uma filosofia que valorizava a racionalidade e a objetividade, o que era relacionado aos sentidos, - e nisso se enquadra os aspectos que nos diferenciam de um corpo morto – era considerado inconfiável na busca de uma

⁸⁰ A performance aqui é entendida no sentido de desempenho corporal e não especificamente a *performance art*.

⁸¹ “Segundo a teoria cartesiana, a realidade se divide em dois tipos básicos de substância. O primeiro deles é a matéria comum, e a característica essencial desse tipo de substância é ocupar o espaço: toda a instância dela tem comprimento, largura, altura, e ocupa determinada posição no espaço. Descartes não tentou reduzir a importância desse tipo de matéria. Ao contrário, ele foi um dos físicos mais criativos de sua época e era um defensor entusiasmado do que na época se chamava ‘filosofia mecânica’. Mas havia um setor isolado da realidade que ele acreditava não poder ser explicado nos termos da mecânica da matéria: a razão consciente do ser humano. Esse era seu motivo para propor um segundo, e radicalmente diferente tipo de substância, uma substância sem extensão ou posição no espaço, uma substância cuja característica essencial era a atividade de *pensar*. Essa concepção é conhecida como **dualismo cartesiano**” (CHURCHLAND, 2004, p.27).

⁸² BATSON, Glenna. *Body alignment from mechanical model to a somatic learning*. Texto extraído da seleção de artigos que Sylvie Fortin utiliza na disciplina *Éducation Somatique et danse: points de rencontre*. T.I., na qual ministra na *Université du Québec à Montreal*, 2000.

possível verdade. A associação cartesiana do corpo como máquina produziu um pensamento compartimentalizado que dividiu corpo e mente em substâncias separadas, atribuindo à mente a hegemonia da geração do conhecimento.

Porém, o entendimento que fundamenta a Educação Somática parte de outro viés. Para Ciane Fernandes (2008, p.161), a Educação Somática abrange “a pessoa como um todo complexo e integrado, desde o domínio sensorial, cognitivo e motor, ao afetivo e espiritual”. Segundo a pesquisadora do movimento, a *repadronização* proposta por essas práticas busca não a total *despadronização*, mas sim, a desconstrução e reestruturação psicofísicas, adaptando-se as mudanças que ocorrem no ambiente por meio de “conexões internas sólidas e flexíveis” (FERNANDES, 2008, p.161). A *repadronização*, segundo ela, busca um descondicionamento contínuo dos padrões fixos que limitam nossa percepção de nós mesmos e do meio, sendo que a *despadronização* completa não é necessária, pois existem padrões dinâmicos e de crescimento que desorganizam e reorganizam o corpo e que nos preparam para percebermos a nós mesmos e ao outro (FERNANDES, 2008, p.161 e 162). Ou seja, não aprendemos novas formas de agir e abandonamos nosso padrão antigo, mas aprendemos outras formas de agir que se somam às que já possuímos.

Na Educação Somática a ênfase está no próprio indivíduo, na percepção das sensações internas produzidas no organismo. Essas técnicas começaram a ser desenvolvidas a partir do final do século XIX, consoante com o auge do vitalismo, do holismo e da ecologia. Tais correntes se orientaram em contraste aos efeitos negativos do racionalismo, do utilitarismo e do individualismo, que desconheciam e desvalorizavam a experiência subjetiva como forma possível e útil de conhecimento (GÓMEZ, 2008). A Educação Somática passou a ser mais difundida na segunda metade do século XX, sendo que nas últimas décadas foi difundida de forma massiva. A criação da revista *Somatics* e a publicação do artigo “*What’s somatics?*”, de Thomas Hanna, em 1986, foram marcos para a criação da disciplina (WEBER, 2003 p.204). Nas áreas artísticas, observa-se sua difusão principalmente na Dança e na Música. Nessas áreas artísticas podemos encontrar vários estudos relacionados aos benefícios que esta prática propicia.⁸³

⁸³ Os estudos desenvolvidos por Violeta Gainza e Gerda Alexander com músicos e os de Sylvie Fortin com bailarinos são alguns exemplos do uso dessas práticas no trabalho corporal desses profissionais.

Por meio do desenvolvimento do sentido cinestésico – a propriocepção – essas práticas colaboram com o refinamento motor, como também possibilitam a melhora da expressividade do movimento. São utilizadas como técnica de relaxamento das tensões, possibilitando uma melhora da postura, evitando o surgimento de lesões, causadas pela postura extracotidiana imposta pelo trabalho desenvolvido pelos bailarinos, músicos e atores. Essas lesões podem ser tanto causadas pela postura extracotidiana, como também pelo esforço repetitivo decorrente do trabalho e do tipo de treinamento ao qual se submetem. São métodos que propiciam desenvolver a consciência corporal e são utilizadas como fundamento no trabalho corporal em diversas disciplinas.

2.3 “WHAT IS SOMATICS?”

Segundo Hanna (1986, p.04), somática⁸⁴ é o campo que estuda o soma, ou seja, a forma pela qual o corpo é percebido a partir das sensações cinestésicas que o indivíduo tem de si mesmo. Quando o próprio indivíduo se observa a partir do ponto de vista da primeira pessoa, essa percepção é categoricamente diferente da percepção exterior – ponto de vista de terceiros. Ela parte da perspectiva da percepção na primeira pessoa, partindo do seu próprio ponto de vista e não do ponto de vista de outrem. Esse fenômeno - a observação interna do seu próprio corpo - se realiza a partir de receptores localizados nos nossos músculos e articulações, da qual já falamos anteriormente, que se denomina propriocepção.

A observação do corpo é totalmente diferente quando vista em diferentes focos. A observação interna do corpo, ou seja, a percepção interiorizada que temos de nós mesmos, que não pode ser medida, observada, analisada e mensurada por terceiros se denomina soma.⁸⁵ Ela se difere do corpo, não porque

⁸⁴ Segundo professora e pesquisadora do departamento de Dança da Universidade do Québec à Montreal, Sylvie Fortin, Thomas Hanna foi quem cunhou o termo *somática*. Porém, ela aponta que este termo é amplo, não sendo reconhecido da mesma forma pela língua francesa. Na França, o termo *soma* está associado historicamente às práticas terapêuticas, sendo não compreendido como parte da comunidade artística e educativa. Já na língua inglesa, o termo é genérico e não provém nenhum tipo de informação sobre uma possível especialização em campos específicos, sendo que o educador somático pode ter seu trabalho tanto direcionado às artes, esporte, terapeutas corporais, psicologia, entre outros. (FORTIN, 2002, p.129)

⁸⁵ Feldenkrais define *soma* como corpo (2005, p.XXVII). Ciane Fernandes (2008, p.161) diz que a origem do termo *soma* vem do grego e que significa o *corpo vivo*.

o sujeito é diferente, mas porque o ponto de vista de observação é outro. No soma utilizamos o nosso sentido proprioceptivo que nos dá informações sobre as sensações internas de nosso corpo, ou seja, o próprio indivíduo é o único a ter acesso a esses dados.

Vale ressaltar que o ponto de vista da terceira pessoa é também o ponto de vista no qual se debruça grande parte da medicina, da fisiologia e da psicologia, em que o corpo é o objeto de estudo, que pode ser quantificado, analisado, mensurado e observado. Na perspectiva do ponto de vista da primeira pessoa, ou seja, na perspectiva somática, o corpo é sujeito, pois ele próprio é quem produz e dispõe das informações por ele produzidas, sem a necessidade de ser mediado por princípios universais, em um processo de auto-observação.

*Somatic data do not need, first, to be interpreted through a set of universal law to become factual. First-person observation of the soma is immediately factual only by mediation through a set of principles*⁸⁶
(HANNA, 1988, p.4)

Hanna complementa essa afirmação colocando que ambos os pontos de vista – o da primeira e o da terceira pessoa - possuem intrínseco valor. Um não se sobrepõe ao outro, ou seja, nenhum modo é menos factual ou inferior ao outro, e sim, que as duas formas de cognição são complementares. Apesar de diferentes, tanto o ponto de vista biomédico tradicional quanto o somático são válidos, pois cada um consegue adquirir dados de determinadas especificidades que o outro não alcança. O ponto de vista na terceira pessoa pode apenas observar o corpo humano, enquanto ponto de vista na primeira pessoa pode apenas observar o soma. A junção destes dois conhecimentos, a relação que estas duas formas de cognição estabelecem entre si é o que propicia um melhor conhecimento do ser humano, de forma unitária e integral.

O corpo observado a partir da perspectiva da terceira pessoa, em que suas características podem ser mensuradas por meio de dados obtidos concretamente através de tecnologias específicas disponíveis para esse fim, é o ponto de vista biomédico. Já o somático, que se caracteriza pela observação das sensações internas a partir da perspectiva da primeira pessoa, em que cabe só a

⁸⁶ Os dados somáticos não precisam, primeiramente, ser mediados e interpretados através de um conjunto de leis universais para poder ser considerados verdadeiro. A observação da primeira pessoa sobre o soma é imediatamente verdadeira, apenas mediado através de um conjunto de princípios.

ela a obtenção dos mesmos, seria a visão do corpo como sujeito. Sendo assim, sujeito e objeto de forma nenhuma são duas polaridades opostas e sim parte da mesma unidade, na qual os dados obtidos tanto pelo interior quanto pelo exterior são complementares, pois estão em intrínseca relação.

O corpo, visto desta perspectiva, é tanto interior quanto exterior, tanto sujeito quanto objeto, tanto corpo quanto mente, integrados na mesma unidade, em constante relação, em um fluxo dinâmico de trocas. O dualismo, ou seja, as polaridades às quais o corpo foi submetido, na cultura ocidental, para seu melhor entendimento estão em constante processo de contaminação por constituírem a mesma unidade, isto é, é o próprio indivíduo, haja vista que não há mente sem um corpo.

Esta forma de pensamento, na qual o conhecimento das partes estudadas separadamente é tão importante quanto o estudo das relações que se estabelecem entre elas, corresponde ao que poderíamos chamar de abordagem rizomática.⁸⁷ No rizoma o todo é constituído de partes que estão interconectados entre si, em constante fluxo de informação. Uma parte não se sobrepõe à outra, como também a soma de todas as partes é tão importante quanto o conhecimento de uma unidade. O foco específico desta abordagem está na relação que as partes em si estabelecem uma com as outras, em um processo contínuo de contaminação, em constante fluxo de informação.

No caso da abordagem somática, apesar de o foco estar no soma, ou seja, na parte interna, a qual só o indivíduo na primeira pessoa pode perceber, só possui validade a partir das relações que o mesmo estabelece com o exterior. Ou seja, os dados adquiridos por meio desta abordagem só possuem sentido se confrontado com os fatores externos a eles. A forma na qual nos inserimos no mundo parte da relação que estabelecemos do nosso interior com o exterior.

Por intermédio de nossa percepção corporal damos-nos conta tanto dos fatores externos a nós mesmos, quanto ao que acontece dentro de nós mesmos, em um processo contínuo estabelecido no aqui-agora.

⁸⁷ O termo rizoma foi cunhado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) em seu livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*, em 1980. É um termo originário da botânica e corresponde à raiz de alguns bulbos e tubérculos que possuem ramificações interligadas. Os autores apontam que o “rizoma nele mesmo tem formas diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos [...].

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro ponto e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p.15).

Para Sonia Azevedo,

Perceber, então, é tomar certa consciência de alguma coisa, configurá-la num momento determinado (nem antes, nem depois), num sempre agora. Uma consciência, na qual o sentir o próprio corpo não se separa da captação que se tem dele e do que se está em torno. Nesse sentido é que perceber torna-se apropriar-se, não do que está fora de nós simplesmente, mas a ligação entre o que está fora (e se dá pra perceber) e da nossa tomada de consciência de uma relação estabelecida, da qual não podemos dar conta por inteiro.

Poderíamos mesmo dizer que a percepção é uma configuração somática, que, por ser assim, não desconhece o dentro e nem o fora, apenas dá conta de um movimento vivido, do jeito que ele se mostra e é mostrado (2004, p.203 e 204).

A autora completa seu pensamento afirmando:

Quando falo do soma humano, estou me referindo essencialmente àquele que percebe, que envolve, deixando-se igualmente envolver, que toca as coisas do mundo, deixando-se igualmente a ser tocado por elas e que intui, nessa relação inesgotável, algo mágico, de misterioso, porque inapreensível, algo que transcende e que parece escapar de sua consciência analítica, algo que pertence em parte ao fenômeno em si, e apenas a ele. (2004, p. 204).

Ou seja, existe um trânsito de informações entre o dentro e o fora, que estabelece a relação entre homem e mundo, em que o ser humano tanto afeta como é afetado pelos acontecimentos externos a ele. A relação entre o fora e o dentro constitui-se em um constante fluxo, em constante troca do corpo com o meio. Do que eu percebo, do que me toca, com o que eu desprendo para o mundo, a forma pela qual eu o toco, me expesso, me constituo um ser no mundo.

Quanto mais porosa for essa relação, ou seja, quanto maiores forem as fissuras que transpassam as bordas entre o dentro e o fora, mais intensa, mais potente será essa comunicação. Quanto mais aguçada for a percepção do mundo que nos rodeia, como também a percepção que temos de nós mesmos, maior será o fluxo de informações entre esses dois estados, diminuindo suas bordas, diminuindo suas fronteiras.

Segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1960), há dois tipos de percepção. A primeira é conhecida como analítica. Neste tipo de percepção, isola-se o objeto do todo, para melhor o observar. O foco está em um

objeto específico, desvinculado do que o circunda. Sendo assim, analisa-se por partes o objeto no qual temos interesse, de forma lógica, seguindo as regras específicas da análise.

A segunda forma seria a que Merleau-Ponty chamou de fenomenológica. Esta forma de percepção seria a da observação do fenômeno em seu fluxo constantemente, exatamente como ele é, no momento presente, no aqui-agora, sem a utilização de meios racionais de mensuração, de isolamento e de interferência. É o deixar-se ser.

Sendo assim, na cultura ocidental temos dois sentidos para a mesma palavra, os quais se diferenciam totalmente de significados que, muitas vezes, ao serem utilizados podem causar equívocos de interpretação. A percepção pode ser tanto um fenômeno estritamente racional, analítico, onde há a necessidade de se utilizar de todo um aparato intelectual para se chegar a um fim objetivo, quanto parte do fenômeno do estar no mundo, no qual os aspectos objetivos e subjetivos são considerados⁸⁸.

Semelhante forma de compreender a percepção pode ser encontrada em Greiner (2010 p.75). Primeiramente, a autora, fundamentada cientificamente nos estudos de Alva Noë, entende que perceber “não é apenas ter uma sensação ou receber impressões sensórias, mas ter sensações que alguém entende”. E isso implica em saber o que significa este “alguém que entende”. A autora aponta para o fato de que não há unanimidade neste campo, porém, se baseia nas ideias propostas por Noë para melhor esclarecer o entendimento sobre o que é percepção. Segundo Noë, a base do entendimento é sempre conceitual. Desta forma, sendo o entendimento algo conceitual, há nele alguma forma de julgamento. Porém, Greiner (2010) chama atenção para o fato de que o julgamento se caracteriza por uma etapa posterior à perceptiva. Diante disso, podemos concluir que a percepção é diferente para cada indivíduo. A percepção é algo singular e é o que diferencia a forma como as pessoas se expressam e se relacionam no mundo.

⁸⁸ “O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção das minhas experiências, e na intersecção das minhas experiências com aquelas dos outros, pela engrenagem uma das outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada das minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.18).

As práticas somáticas trabalham exatamente nesse viés, na singularidade de cada indivíduo, na forma diferenciada de percepção de cada um, levando em conta os dois níveis de percepção: sensorial e analítico. Dentre esses métodos, focaremos mais precisamente na Técnica de Alexander, no Método Feldenkrais e na Eutonia, por serem os utilizados pelos professores da ESNAM e pelo fato de alguns alunos entrevistados terem vivenciado essas práticas somáticas.

2.3.1 Método Feldenkrais

O Método Feldenkrais foi desenvolvido por Moshé Feldenkrais (1904-1984) durante mais de cinquenta anos. É interessante observar que os seus estudos acerca do corpo são decorrentes do seu profundo conhecimento sobre artes marciais orientais, especificamente o judô, sendo que ele foi o primeiro ocidental a se sagrar campeão.

Feldenkrais desenvolveu seu método por meio de sua experiência pessoal, após sofrer uma lesão no joelho em decorrência da prática como judoca. Desde então começou a desenvolver seu método, designado a melhorar o repertório do movimento, objetivando expandir e refinar o uso de si mesmo por meio da percepção do movimento, além de reduzir a dor ou a limitação do movimento, promovendo o bem estar em geral.

Para Carol Lessinger (1996) é difícil descrever a natureza do Método Feldenkrais em palavras, por ser um processo sustentado pela prática. Essa prática promove o experienciar do movimento, trazendo à superfície informações do corpo acerca dos movimentos padrões e de hábitos, permitindo o seu exame e escolha. Segundo Diana Romano (2003), *praticione*⁸⁹ do método, o elemento chave desta prática está no centro de gravidade, tendo o movimento como base fundamental do conhecimento e o meio privilegiado para perceber o modo como aprendemos.

O Método Feldenkrais utiliza os mais recentes *insights* da neurologia, neuropsicologia e psicologia na criação de um processo cognitivo a nível sensório-motor. De uma maneira singular, ele favorece a habilidade humana de desenvolver-se continuamente por meio do aprendizado do movimento.

⁸⁹ Pessoa habilitada a dar aulas do Método Feldenkrais.

“Aprendemos a perceber-nos em movimento e isso nos dá elementos para compreender o modo com que fazemos o que fazemos”⁹⁰ (ROMANO, 2003, p.23).

Nossos hábitos de movimento, sentimento e ação são resultados de numerosos fatores como costumes sociais, imitação, lesões físicas, traumas emocionais etc. Frequentemente esses hábitos nos mantêm em um patamar de desenvolvimento muito inferior ao nosso potencial.

Para Feldenkrais (2005, p. XII),

*In a perfectly mature body, whit grown without great emotional disturbances, movements tend gradually to conform to the mechanical requeriments of surrounding world. The nervous system has involved under the influence of theses laws and is fitted to them. However, in our society we do, by the promise of great reward or intense punishment, so distort the even development of the system, that many acts become excluded or restricted. The result is that we have to provide special conditions for furthering adult maturation of many arrested functions. The majority of people have to be taught not only the special movements of our repertoire, but also to reform patterns of motion and attitudes that should never have been excluded or neglected.*⁹¹

O processo de aprendizado proposto pelo Método Feldenkrais visa à realização pessoal a partir da integração de porções cada vez maiores do nosso potencial nas ações do dia a dia. Feldenkrais (1994) aponta que agimos de acordo com a nossa autoimagem e é trabalhando sobre ela que podemos permitir a expressão plena de nossos potenciais. Para tanto, o Método nos conduz à experiência imediata do corpo em uma atmosfera de autoexperimentação sem julgamentos e sem compulsão por resultados. Por meio das centenas de lições deixadas por Feldenkrais, denominadas *Awareness Through Movement (ATM)* - experiências de sequências de movimentos guiadas verbalmente - e das práticas de Integração Funcional – trabalho manual realizado individualmente por um profissional do método - é promovido um caminho para o autodesenvolvimento,

⁹⁰ “Aprendemos a percibirnos en movimiento, y eso nos da elementos para comprender el modo em que hacemos lo que hacemos”.

⁹¹No corpo maduro, que cresce sem grandes distúrbios emocionais, o movimento tende gradualmente a se conformar aos requerimentos mecânicos do mundo a nossa volta. O sistema nervoso é envolvido sobre a influência dessas leis e ajustado a eles. De qualquer modo, na nossa sociedade, nós fazemos, pelas promessas de grandes prêmios ou intensa punição, distorções em cada desenvolvimento do sistema, que muitas ações começam a ser excluídas ou restringidas. O resultado é que nós temos provado condições especiais de incrementar a maturação adulta de deter muitas funções. A maioria das pessoas tem que ser ensinadas não apenas os movimentos especiais do seu repertório, mas também mudar padrões de locomoção e atitudes que nunca poderiam ter sido excluídos ou negligenciados

no qual temos a oportunidade de fazer novas escolhas além das que estamos acostumados a fazer. Como consequência, experimentamos um aprendizado que nos permite uma melhor organização corporal, modificando positivamente nossa coordenação e flexibilidade, propiciando também melhora pessoal.

*El desarrollo de nuestras habilidades y el dominio de nuestros movimientos nos predisponen a la generación de actividades diferentes de las habituales, produciendo nuevas capacidades para la resolución de problemas y permitiéndonos la apertura de nuevos espacios de creatividad. En el ámbito de los deportes y la danza, por ejemplo, esto es claramente reconocible*⁹² (ROMANO, 2003, p.24)

O Método Feldenkrais aborda a pessoa como um todo, considerando função, estrutura e ambiente como uma unidade. Levando-se em conta o contexto cultural, emocional e biológico, os hábitos de movimento e postura são re-experimentados favorecendo a formação de novos padrões. Por meio desse processo podemos superar as restrições impostas pelos hábitos inconscientes e desenvolver maior capacidade de escolha.

Nas aulas de ATM, segundo Lessinger (1996, p. 327-329):

- A) em cada lição de ATM há variações de sequências de movimentos, exigindo que o aluno a realize tanto em pé quanto deitado ou sentado, como também pode haver a combinação de mais de uma postura;
- B) na lição pode haver a combinação de movimentos com o uso da imaginação, na qual se explora os pequenos componentes das funções humanas do dia a dia. Por exemplo: a lição pode ser realizada movendo apenas o lado esquerdo do corpo e depois imaginada a mesma ação pelo lado direito;
- C) os estudantes são encorajados a se movimentarem lentamente, para que haja um incremento por parte dos alunos da sensação de relação entre o corpo e a intenção do movimento;
- D) os instrutores de Feldenkrais encorajam os alunos a se moverem com facilidade, leveza e elegância, para que haja um refinamento e um discernimento das sensações corporais.

⁹² O desenvolvimento de nossas habilidades e o domínio de nossos movimentos nos predispõe a geração de atividades diferentes das habituais, produzindo novas capacidades para a resolução de problemas e possibilitando-nos a abertura a novos espaços de criatividade. No âmbito dos esportes e da dança, por exemplo, isso é claramente reconhecido.

2.3.2 Eutonia

A Eutonia foi desenvolvida na Dinamarca pela alemã Gerda Alexander (1908-1994), ex-aluna e discípula de Émile-Jaques Dalcroze⁹³. A palavra Eutonia, criada em 1957, significa equilíbrio das tensões; tônus harmonioso (do grego *eu*: bom, harmonioso, e do latim *tônus*: tensão) e busca expressar a ideia de tonicidade muscular harmoniosamente equilibrada e em constante adaptação, em justa relação com a situação que se vive ou atividade que se desenvolve (ALEXANDER apud GAINZA, 1997). O trabalho, a princípio, foi desenvolvido para ser aplicado no ensino da rítmica de Dalcroze, na dança e no trabalho corporal dos atores, porém, logo se comprovou que o trabalho sobre o movimento corporal exercia influência generalizada sobre os indivíduos, sendo o método cada vez mais aplicado em pessoas fora do ambiente das artes cênicas.

Segundo Alexander (apud GAINZA, 1997, p.129),

A Eutonia desenvolve o corpo e a imagem corporal até alcançar uma consciência mais plena e um conhecimento mais completo do corpo. Inclui não somente o controle da postura, a distribuição do peso, o controle do tônus e das funções musculares como também a consciência e o controle de processos semi-conscientes e inconscientes como a circulação e a regularização do sistema neurovegetativo autônomo.

O método consiste no uso da atenção às sensações, promovendo a ampliação da percepção e da consciência corporal; um processo em que o praticante acessa a sabedoria que é própria do corpo usando-a a seu favor.

O aluno entra em contato com o tempo do organismo, com os ritmos internos e com o diálogo entre este universo “interno” (sensações, percepções, emoções, pensamentos) e o “externo” (o corpo em relação ao espaço, aos objetos, aos outros seres, ao solo, ao ar, aos sons, às forças da física que atuam sobre o corpo etc). À medida que conhece o corpo, aprende a economizar energia e a equilibrar as tensões, reconhecendo suas necessidades de atividade, de descanso e incorporando hábitos saudáveis.

⁹³ O suíço Émile Jaques-Dalcroze (1869-1950) foi o criador de um sistema de ensino conhecido como Eurrítimia, que se tornou mundialmente conhecido e que seria o desenvolvimento do sentido musical em todo o ser e exteriorizada através dos movimentos corporais.

O caminho para se chegar a esse fim, segundo Alexander (apud GAINZA, 1997), seria:

- A) diagnosticar as tensões musculares por meio das **posições de controle**⁹⁴ e de movimentos passivos;
- B) desenhar espontaneamente o corpo como forma de testar a sua imagem corporal;
- C) buscar a normalização e desenvolvimento da imagem corporal até se chegar a uma consciência mais completa do corpo;
- D) ter consciência de todos os graus do tônus muscular, do relaxamento profundo até a leveza muscular;
- E) regularizar a circulação e a respiração por meio da técnica da **permeabilidade**⁹⁵;
- F) homogeneizar o tônus muscular e regularizar o equilíbrio das tensões musculares através da técnica de **contato**⁹⁶;
- G) praticar movimentos livres de estiramento sobre o solo e/ou contra um companheiro;
- H) Aprender a controlar o peso em diferentes posições;
- I) movimentar-se livremente em relação ao espaço circundante.

2.3.3 Técnica de Alexander

A Técnica de Alexander foi desenvolvida pelo australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955). Segundo Kunifas (2008), Alexander era uma criança precoce que sofria de recorrentes problemas respiratórios. Quando adulto tornou-se ator e orador, desenvolvendo problemas frequentes em relação ao uso de sua voz, problema esse que se tornou o mote para o desenvolvimento de sua

⁹⁴ As **posições de controle** são utilizadas como forma de os alunos perceberem se o estiramento dos músculos encontra-se em equilíbrio normal de tensões. Quando essas posições são aplicadas corretamente, propiciam o estiramento normal dos músculos e tendões, restaurando a mobilidade das articulações (ALEXANDER, apud GAINZA, 1997).

⁹⁵ Técnica utilizada para melhorar a circulação, que consiste em deixar fluir a energia de uma parte do corpo para outra parte, estabelecendo um circuito de energia, como por exemplo, de uma mão para a outra mão, do pé para o outro pé, ou para o joelho, entre outros. (Ibidem)

⁹⁶ Consiste em utilizar alguns tipos de objetos, como varas de bambu, pedras e castanhas, que tem como qualidade serem boas condutoras de energia, para descarregar tensões acumuladas no corpo e regular a tensão do tônus muscular. (Ibidem)

técnica. Alexander acreditava que todo o indivíduo tinha total condição de se modificar, de fazer minimamente aquilo que deseja, rompendo padrões e hábitos decorrentes do seu processo de desenvolvimento pessoal. (AZEVEDO, 2004).

Basicamente, as práticas da Técnica de Alexander envolvem o aprendizado de como eliminar as tensões e o excesso de esforço, desenvolvendo a percepção corporal por meio da relação entre a cabeça e o pescoço, principalmente a parte relacionada ao fim da coluna vertebral, onde se apoia a cabeça – no atlas e no ax. Alexander percebeu a partir da sua própria experiência como ator que havia uma relação estreita entre a posição da cabeça, pescoço e tronco com o resto do corpo. A tensão exercida nesta parte do corpo impedia que ele, como orador, pudesse declamar um texto até o fim, sem que conseqüentemente terminasse afônico ao final do trabalho. A partir da auto-observação acerca de sua postura, na qual utilizou o jogo de espelhos para observar que mecanismos utilizava de forma equivocada ao acionar o sistema fonador, o ator australiano conseguiu constatar a problemática relacionada ao uso do seu próprio corpo. Em sua observação, ele constata a relação dinâmica entre as partes do corpo a qual denomina “controle primordial” (ALEXANDER, 1992). A partir de sua descoberta desenvolveu a técnica, que consiste basicamente na inibição da forma enganosa com a qual agimos e que pode ser impedida por meio de uma ação consciente sobre o problema, buscando outras alternativas motoras para se chegar ao fim desejado.

As práticas da Técnica de Alexander consistem em fazer atividades cotidianas como sentar em uma cadeira, levantar-se, deitar no solo, caminhar, e outros movimentos que fazemos no nosso dia a dia, enquanto é guiado pelo professor. O estudo dessa técnica encoraja a pessoa a se auto-observar, a diminuir o esforço na execução de atividades cotidianas, facilitando a execução das mesmas.

Segundo Azevedo (2004), são sete os princípios de seu trabalho:⁹⁷

A) uso e desempenho ou processo de controle a ser exercido sobre as ações nas quais isso é possível. Seria a possibilidade de

⁹⁷ Utilizamos a terminologia usada por Azevedo em decorrência de que há outros autores que utilizam terminologia diferenciada sobre os sete princípios, mas com o mesmo fim.

mudança de padrão, ou seja, o indivíduo tem a oportunidade de escolher entre várias maneiras de usar a si mesmo e essa seria a capacidade de escolher o melhor caminho no desempenho das tarefas;

B) a pessoa inteira: é decorrente da descoberta de que qualquer pensamento influencia no tônus muscular, de que somos uma unidade psicofísica. Todo o pensamento é uma forma de movimento, ou seja, ao se fazer um pensamento-ação, ocorre uma alteração no corpo;

C) o controle primordial: constitui na relação dinâmica entre a cabeça e o pescoço em relação às outras partes do corpo. Este seria o fator primordial de organização do corpo todo. A partir dessa organização podemos observar mudanças na postura e na qualidade do movimento, que estaria relacionado a uma maior economia de energia na realização de cada ação;

D) apreciação sensorial enganosa: seria a sensação equivocada que faz com que acreditemos estar agindo ou usando a nós mesmos de forma correta. Os maus hábitos adquiridos fazem com que, muitas vezes, nossa percepção seja afetada, e em decorrência disso, pensamos que estamos fazendo algo, porém agimos de forma oposta a nossa sensação;

E) inibição: é o momento em que impedimos que o movimento padrão se manifeste. Constitui-se “do lapso de tempo criado entre um estímulo e a reação; é a capacidade que um indivíduo tem de parar e adiar as reações até que esteja adequadamente preparado para produzi-la” (KUNIFAS, 2008, p. 72);

F) instruções: é quando você percebe os antigos hábitos e consegue inibi-los. Então, as instruções são meios sobre os quais se aprende novas maneiras de usar a si mesmo, criando novas alternativas motoras. Azevedo (2004) aponta que as maiores dificuldades no uso do nosso corpo residem no fato que não podemos prever quando isso vai acontecer, mas simplesmente “deixar-se levar”, para que o mesmo aconteça por si só, sem a interferência da nossa vontade;

G) fins e meios: seriam os “meios pelos quais” se chega ao objetivo proposto. A técnica de Alexander é um processo de autoconhecimento, sendo assim, o processo é parte fundamental do aprendizado. “Pensando-se no objetivo final, os padrões indesejáveis são naturalmente acionados, uma vez que a ação conhecida desencadeia maneiras conhecidas do corpo operar” (KUNIFAS, 2008, p. 72).

Segundo Michael Gelb (apud KUNIFAS, 2008, p.71), Alexander desenvolveu sua técnica por mais de sessenta anos, a qual, a partir de sua vivência e experiência em sala de aula, expandiu e refinou a estrutura teórica de sua prática.

Se formos pensar no trabalho corporal do ator animador, nas práticas de Heggen e Lacrosse, podemos observar como determinadas práticas da Educação Somática (Técnica de Alexander, Eutonia e Método Feldenkrais) atuam especificamente no trabalho corporal do ator animador. No capítulo que segue, analisaremos e discutiremos os trabalhos desenvolvidos por esses dois professores da *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* – ESNAM, em Charleville-Mézières, França, como exemplos e propostas de uma apropriação da Educação Somática ao trabalho corporal desse artista. Para isso, utilizaremos entrevistas realizadas por nós em 2009 com Heggen e Lacrosse e textos de Heggen enquanto suportes para analisar a contribuição dessas práticas na formação corporal do ator animador.

3 A EDUCAÇÃO SOMÁTICA NO TRABALHO CORPORAL DO ATOR ANIMADOR

A partir das últimas décadas do século XX, cada vez mais se pode evidenciar a atenção dada ao trabalho corporal do ator animador, em um enfoque que vai além da técnica de manipulação enquanto centro do aprendizado do ator animador. Conforme buscamos mostrar no primeiro capítulo, o papel do corpo começa a ganhar espaço, seja por meio de práticas que se propõem a olhar para esse corpo como produtor e potencializador da expressividade intrínseca do objeto, seja, como vimos no segundo capítulo, por meio de um entendimento que compreende o corpo também como via dos processos cognitivos, pois está em constante troca de informação com o ambiente. O corpo – e com ele toda a subjetividade que está intrínseca ao aprendizado – ganha destaque na formação do ator animador, pois evidencia-se a importância do seu papel no teatro de animação como fonte ativa de expressividade. O corpo entendido como “vivo, ativo e em processo, que se dá em relação, encontros e desdobramentos com o seu meio” (NUNES; CORDEIRO, 2008, p.2). Devido à compreensão do aprendizado como uma forma de se relacionar com o ambiente, esta abordagem potencializa o valor do aprendizado por meio da experimentação.

Uma das bases para a construção desta corporeidade dinâmica e processual está vinculada às práticas de Educação Somática, como vimos no segundo capítulo, a qual constitui-se em uma forma de educação por meio do movimento e que cultiva os processos de aprendizado por intermédio da auto-observação, não estando focado prioritariamente no resultado final.

Esta noção de corporeidade como um fenômeno relacional evidencia, na preparação corporal, a importância da totalidade psicofísica do ator animador. Sendo assim, o corpo é trabalhado de forma integral. Não há separação entre os aspectos objetivos e subjetivos, pois para essa abordagem eles estão interligados - sensibilidade, cognição, motricidade, entre outros – como também em constante fluxo e troca de informações com o ambiente.

O enfoque em um corpo cuja percepção e cujo uso integram os aspectos subjetivos não pode ser confundido com uma abordagem centrada nas emoções

e paixões, como foi, por exemplo, no século XVII.⁹⁸ Segundo o pesquisador teatral Joseph Roach (1985, p. 218-220), o ator contemporâneo é influenciado pelas teorias psicanalíticas acerca da imagem do corpo. O ator, antes de aprender a atuar, necessita aprender a se conhecer, a se perceber, a se mover e a sentir de uma outra forma, porque durante seu desenvolvimento como ser humano, as vivências pelas quais passam cada indivíduo podem produzir uma desorganização de sua musculatura, afetando a sua expressividade e conseqüentemente o seu desempenho em cena. Desta forma, o objetivo de muitas práticas corporais na atualidade é o desenvolvimento da expressividade singular de cada indivíduo. Neste sentido, o trabalho de Heggen e Lacrosse parte desta perspectiva, de buscar uma organização corporal que nada mais é do que um trabalho pessoal sobre si mesmo.

Para facilitar o entendimento dos motivos pelos quais os professores Heggen e Lacrosse chegaram a utilizar essas práticas, primeiramente trataremos do percurso pessoal de cada um. Esses percursos nos ajudam a entender como as práticas de Educação Somática se constituíram enquanto parte do treinamento corporal do ator animador na ESNAM enquanto trabalho de base, e que antecede à apreensão de uma técnica de animação. Esses percursos se tornam importantes, haja vista que o trabalho proposto por ambos os professores foi construído por meio de suas experiências e descobertas na área do movimento humano e das necessidades apresentadas pelos alunos. Tanto a experiência dos professores quanto a Educação Somática, por pertencerem a um campo multidisciplinar, são referenciadas muitas vezes por experiências que não pertencem diretamente à área do teatro de animação, mas que servem de exemplo para uma melhor compreensão do caminho ao qual queremos chegar.

Em um segundo momento, elencamos a forma como a Educação Somática atua no trabalho corporal do ator animador, por meio dos escritos a respeito dessas práticas. Relacionamos a técnica de Alexander, o Método Feldenkrais e a Eutonia com as propostas e objetivos dos respectivos professores aqui apresentados. Diferente de algumas propostas nas quais o foco do trabalho está vinculado às partes diretamente envolvidas na manipulação/animação, o enfoque que tem a Educação Somática como fundamento para a preparação

⁹⁸ Ver Roach (1985, p.218-220)

corporal do ator animador parte da ideia que essa prática vem a ser um meio de organização do movimento corporal. Assim, ela auxilia no desenvolvimento qualitativo do movimento expressivo. Essas práticas somáticas, quando aplicadas ao trabalho corporal do ator animador, contribuem para o desbloqueio das tensões corporais, possibilitando uma maior fluidez do movimento. Ao se utilizarem do suporte neuro-musculo-esquelético como meio de evitar lesões corporais provindas da postura extracotidiana de animação e do movimento repetitivo, propiciam também ao corpo agir livre de restrições advindas de sua vivência pessoal. Nesse contexto, o que interessa principalmente a presente pesquisa é a importância do uso dos apoios, a organização do movimento, o uso das tensões e o estabelecimento de um fluxo entre o “interior” e o “exterior”. Aliado à noção do trabalho corporal como um trabalho sobre si mesmo ou um bom “uso de si”, esses enfoques justificam a proposta de conceber a Educação Somática como uma possibilidade de alicerçar o trabalho corporal do ator animador.

3.1 O PERCURSO PESSOAL COMO CAMINHO PARA AS PRÁTICAS SOMÁTICAS

Quando foi convidada a lecionar na ESNAM, em Charleville-Mézières, em 1988, Claire Heggen já tinha desenvolvido uma estética em seus espetáculos que colocava os objetos e o ator em pé de igualdade, sem chamar seus trabalhos de teatro de animação (HEGGEN, 2009b). À essa experiência e à familiaridade com o uso de objetos, ela aliou em sala de aula procedimentos como a formalização, a articulação, a composição e a decomposição do movimento, influenciada pela sua formação em mimo corporal com Etienne Decroux.

Na avaliação da sua própria trajetória, Claire Heggen coloca que já com a primeira turma da ESNAM havia tanto um trabalho sobre os princípios técnicos de animação de objetos, quanto uma preocupação com os aspectos sensíveis do corpo, sua percepção e organização no espaço. Junto ao trabalho “na interface exata entre boneco e mimo” (HEGGEN, 2009b, p.51), com o uso de máscara, prolongamento do corpo por meio da utilização de bambus, automanipulação, entre outros,

[...] efetuava-se um trabalho de conscientização do corpo, dos seus apoios, da sua relação com o solo, dos seus diferentes assoalhos, do seu eixo vertical, das suas articulações, do seu caráter sensorial, da sua tonicidade, da sua respiração, do seu olhar, da sua globalidade, das suas localidades (dissociação-associação, organização-coordenação...): uma espécie de ecologia corporal para o bonequeiro, de certo modo. Uma “abertura de jogo” sensível do corpo real, a fim de este ficar disponível para a cena. Sensível, quer dizer: à escuta das sensações, mas também das significações potenciais que emergem por ocasião dessa abertura de jogo (uma predisposição interior, mais do que mera movimentação acionada) (Ibidem, p. 51-52).

Já nos primórdios do trabalho que a autora começou a desenvolver na escola, percebe-se que há uma preocupação efetiva em relação a questões de cunho subjetivo. Heggen reconhecia que, na formação prática, objetividade e subjetividade estão interligadas e constituem um todo. Além da apropriação de conteúdos técnicos de animação, havia a preocupação de desenvolver todo um aparato sensorial que possibilitava uma maior integração do ator animador para estar apto ao jogo. Não havia apenas uma preocupação em se estabelecer um contato meramente formal de apropriação das técnicas de animação, mas sim o de desenvolver um tipo de sensibilidade que permitisse ao ator animador entrar em relação com a materialidade do objeto, para que, por meio desta relação, se estabelecesse uma abertura para o jogo teatral.

Seguindo o pensamento da professora, podemos observar o crescente desenvolvimento da sua prática pedagógica a partir das necessidades apresentadas pelos alunos no decorrer do percurso dentro da escola. Heggen (2009b) coloca que ao final do trabalho com a primeira turma havia um desejo dos estudantes em manipular a vista. Porém, para ela, ao ver o boneco sozinho, sem a presença do animador, a encenação funcionava muito bem. Já com a presença do bonequeiro, seu foco de atenção tendia mais para a presença do animador do que para o objeto. Isso a fez repensar os processos de preparação corporal, no sentido de que o diálogo entre corpo e objeto pudesse ocorrer de forma mais fluída.

Isso [a experiência com a animação à vista] me levou a desenvolver um olhar diferente sobre o objeto, sobre o corpo e sobre as relações deles em cena. Comecei a pender para o lado do objeto e da marionete, e a me confrontar com os paradoxos habituais gerados pela presença do animador e da marionete juntos em cena, e com os gerados pela introdução de uma prática de ator mais ou menos gestual dentro da relação animador-objeto.

Isso me suscitava muitas questões: que é manipular, o que é servir um objeto, um boneco? Como servir e o quê? A imagem?

A que ser útil, na imagem? A quem? Em que momento? Como levar o olhar do espectador para o objeto, para o corpo do animador, ou para a relação entre ambos?

Como ir na direção do objeto? Como dar a ele a precedência em relação ao corpo, no combate permanente entre presença do objeto e presença humana, sem o rebaixar à categoria de pretexto para se mover, ou de acessório (suplemento de sujeito, à espera de ser sujeito)? (HEGGEN 2009b, p.52)

A partir desses questionamentos, Heggen (2009b) começou a desenvolver uma espécie de “caixa de ferramentas” constituída de princípios técnicos, de terminologias, de aforismos, de conceitos teóricos, de questionamentos e de intuições.

Revisitei certas experiências anteriores: por exemplo, a técnica e o vocabulário de Étienne Decroux (haja vista a grande semelhança entre o funcionamento do boneco articulado e o corpo do mimo corporal) - mas também a Eutonia de Gerda Alexander, especialmente quanto às noções de contato, de toque, de projeções através do objeto e para além dele, a anatomia, mas também, na História da Arte, a *Bauhaus* etc (HEGGEN, 2009B, p.53).

A necessidade de trabalhar à vista serviu como mote para que o trabalho corporal do ator animador fosse visto de outra forma. Como se pode perceber no discurso de Heggen, havia a necessidade de dar ao ator animador ferramentas para que ele pudesse trabalhar à vista do público e, ao mesmo tempo, em relação com o objeto. Ela buscou então um trabalho corporal multidisciplinar para dar vazão às necessidades do desenvolvimento da expressividade do ator animador, sendo este realizado tanto por meio do objeto, quanto pela sua presença sem a mediação do mesmo. No tipo de trabalho proposto pela professora há tanto uma preocupação com o desenvolvimento de partes segmentadas do corpo, por meio da técnica de Decroux – proposta esta também idealizada por Meschke (1988)⁹⁹ – quanto com o desenvolvimento da sensorialidade, porém, ambos os aspectos se configurariam em uma coisa só. Nesse sentido, é possível observar que a atenção dada à complexidade do trabalho corporal do ator animador na metodologia de Heggen vai além de uma preocupação meramente visual ou da apropriação de um vocabulário gestual, mas centra-se na busca por um estado relacional entre animador e objeto.

⁹⁹ Michael Meschke tem formação em mimo corporal, como também foi aluno de Decroux.

Conforme apontamos anteriormente, essa relação se estabelece por meio da troca sensível provinda do contato entre dois “corpos” - do animador e do objeto a ser animado. Para isso, é importante que cada indivíduo, cada aluno, tenha uma consciência corporal que anteceda conhecimentos e habilidades específicas de técnicas de animação. Nesse sentido, a professora explica o desenvolvimento metodológico aplicado na disciplina do movimento como um trabalho em etapas:

Eu trabalho por etapa e pela necessidade do grupo, da evolução da estética, das estéticas que estão evoluindo e da demanda que é solicitada. Existem os fundamentos para serem trabalhados. Digamos que hajam muitos capítulos a trabalhar. O trabalho individual, pois tem gente que não tem consciência do corpo, então tem que fazer esse tipo de trabalho que faz parte do trabalho fundamental. Em seguida há o trabalho de teatralidade, passando de um corpo real a um corpo fictício. E depois, a relação desse corpo fictício com outro corpo fictício, que é o corpo da marionete (HEGGEN, 2009a).¹⁰⁰

]

Esse trabalho é desenvolvido por Heggen de forma processual, o qual ela mesma denomina de uma gramática própria para o trabalho corporal do ator animador, na qual estão inseridos os fundamentos de seu trabalho. Embora Heggen fale nessa entrevista em “gramática”, percebemos que seu entendimento de gramática difere das gramáticas propostas por André-Charles Gervais (1947).¹⁰¹ O trabalho da professora propõe ao aluno um processo de desenvolvimento corporal como um todo, e não apenas a apropriação de uma técnica específica de animação.

O primeiro fundamento que alicerça o trabalho corporal do ator animador, segundo a professora, seria o do desenvolvimento da consciência corporal. Para isso, ela se utiliza de práticas da Educação Somática, principalmente o uso dos princípios da Eutonia, pois para Heggen essa prática trabalharia de forma mais pontual, por meio do contato e do toque.

Já o Método Feldenkrais, segundo ela, trabalha a consciência corporal de forma mais global, pois esse método trabalha com sequências de movimentos

¹⁰⁰ HEGGEN, Claire. Entrevista concedida à Marcelle Teixeira Coelho. Belo Horizonte, 31 de out. de 2009.

¹⁰¹ O artista publicou em 1947 o livro *Marionnettes et marionnettistes de France*, na qual em um dos capítulos propõe uma gramática de manipulação de bonecos de luva. Há nessa proposta a sistematização da manipulação a partir de movimentos codificados e da divisão dos tipos de gestos, tais como gestos utilitários e gestos expressivos.

encadeados entre si, sendo que as partes são indissociáveis. Já a eutonia trabalha com elementos que podem ser associados a outras práticas corporais. No entendimento de Heggen, então, o trabalho de consciência corporal é o primeiro passo a ser dado em direção à busca de um corpo fictício e de um estado de teatralidade, ou seja, é o que alicerça o trabalho corporal do ator animador.

3.2 AS DIFERENTES TÉCNICAS E UM SUBSTRATO EM COMUM

O percurso de Jo Lacrosse difere daquele experienciado pela professora Heggen, pois quando ele foi lecionar na escola já tinha como proposta trabalhar com as metodologias somáticas.¹⁰² Professor da ESNAM desde as últimas três promoções,¹⁰³ Lacrosse¹⁰⁴ também se vale de sua experiência pessoal na condução de sua disciplina. Além da Técnica de Alexander e da Eutonia, o professor possui experiência em dança, em artes performativas e judô, utilizando-se do arcabouço de conhecimento adquirido nessas práticas para o desenvolvimento da sua prática como professor. É a partir de sua experiência em várias disciplinas relacionadas ao movimento humano que o professor criou suas ferramentas para trabalhar com os alunos da ESNAM.

I come from dance, and I teach movement for many, many years. And I mixed many things from different fields. Of course, dance is my personal experience of sensitivity, but through dance, by chance and by guidance, the story of life, I've met different fields connected with performing arts and performance. And one of these bits is, for sure, the Judo. Competition on a top level, Olympic games, World Championship, starting with one, and little by little, two or three, very famous top level competitors. And I did this for ten years as a research. I was focusing on how could I enter in the performance with my tools from performing arts. How could I make performance in competition, with the tools of a field where there is no competition. It is collaboration, it's creation, but it's not competition. And it was a strange mixture, but it brought me a lot,

¹⁰² Lacrosse divide a disciplina do movimento na ESNAM com Heggen.

¹⁰³ O termo “promoção” se refere ao período de três anos referente ao curso de graduação desta instituição, ou seja, o processo seletivo acontece de três em três anos e cada turma que ingressa faz parte de uma promoção. Nesta última promoção (2008-2011) entraram 16 alunos, tanto franceses quanto de outras nacionalidades.

¹⁰⁴ LACROSSE, Joseph. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho em 19/02/2009.

*because I had fantastic results. We won, we had medals in the Olympics, in the World Championship, and everybody was asking how was this possible, these judo fighters are training with this dancer?*¹⁰⁵
(LACROSSE, 2009a)

Vamos analisar mais à frente a forma pela qual ele consegue relacionar a experiência com a dança e a performance com a prática do judô,¹⁰⁶ e como essa relação se insere no seu trabalho com os atores animadores. Entretanto, podemos aproveitar a relação estabelecida por Lacrosse para entender melhor a consciência corporal que fundamenta o trabalho deste, tanto como artista quanto esportista.

De fato, há um componente em comum entre as práticas esportivas e as artísticas, ambas exigem um trabalho laborioso com o corpo. A educação física, o esporte, a dança e muitas formas de teatro possuem suas raízes no movimento humano, mas seus agentes movem-se por razões diferentes.

Enquanto alguns tipos de esporte trabalham a performance corporal visando a competição¹⁰⁷ e/ou a sensorialidade¹⁰⁸ nas práticas corporais artísticas há a organização e expressão de uma ideia, ou seja, a elaboração poética se constitui sem uma funcionalidade. Porém, ambas necessitam que o indivíduo envolvido na ação apresente o domínio de alguns “requisitos” para a prática

¹⁰⁵ Eu misturei muitas coisas de diferentes campos. Claro que a dança é minha experiência pessoal sensível. Através da dança, por causa do acaso e por ter sido guiado na minha história de vida, encontrei diferentes campos conectados com a *performance art*. E um desses campos é o judô de altíssimo nível, jogos olímpicos e campeonatos mundiais. Começamos com um, depois dois, três competidores muito famosos. Eu fiz isso durante 10 anos como um tipo de pesquisa. Eu estava focalizando na questão de como eu podia participar da performance da competição com as minhas ferramentas provenientes das performing arts, um campo onde não há competição, mas colaboração e criação. Uma mistura estranha, mas eu aprendi muito com essa experiência, pois eu tive resultados fantásticos. Quando ganhávamos nos campeonatos olímpicos e mundiais e recebíamos as medalhas, as pessoas ficavam impressionadas e se perguntavam como uma pessoa vinda da dança poderia criar esses resultados?

¹⁰⁶ Parece que certas Artes Marciais, como o Judô e o Aikido, possuem uma afinidade com a consciência corporal da Educação Somática. Feldenkrais, por exemplo, também se utilizou do seu conhecimento acerca do judô para o desenvolvimento de sua prática. Nesse trabalho, entretanto, vou meramente esboçar essa relação, pois sua análise profunda ultrapassaria o escopo desse trabalho.

¹⁰⁷ Como por exemplo acertar um gol, colocar uma bola na cesta ou derrubar o oponente, entre outros.

¹⁰⁸ Práticas tais como o *skate*, *surf*, *jogging*, onde se busca muito mais “uma performance pessoal e não tanto um desafio lançado aos melhores” e “os sentidos predominam sobre os músculo” (VIGARELLO, 2008, p. 238 e 239).

específica, como também, o desenvolvimento de sua inteligência corporal-cinestésica.

Neste sentido, e guardadas as devidas diferenças existentes entre os dois tipos de prática, podemos ver tanto em um jogador de futebol, quanto em um ator animador características de estados corporais e de atitude que se assemelham. O jogador/ator animador quando está em campo/cena, precisa ter um tipo de “presença”, para rapidamente tomar decisões. Ele, com o domínio da bola/objeto, tem que ter desenvolvido sua visão periférica (mesmo que restrita pela empanada, quando a manipulação não é aparente), ou seja, olhar atentamente para o ambiente, observar onde estão seus companheiros e seus adversários, buscar estratégias de lançar a bola/contracenar para/com um colega ou para o gol/público, sem contar que tem que ter um domínio total da movimentação de seu corpo e tomar decisões em uma fração de segundos. Tanto o jogador quanto o ator animador buscam por meio de treinamento desenvolver suas habilidades corporais, quanto também ensaiam jogadas/cenas, requerendo de ambos um estado de “presença” muito semelhante.

Podemos relacionar esses estados corporais apresentados por essas práticas com o conceito de consciência corporal elaborado pelo filósofo português José Gil (2001, 2004). O filósofo, buscando esclarecer seu conceito, toma como exemplo o estado de “comunicação inconsciente dos corpos na dança” (2001, p.157), na qual a relação de consciência do corpo em movimento se difere de uma situação normal. Para o autor, neste estado “o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si” (ibidem). Isso não significa dizer que não exista consciência no corpo quando está neste estado, pois os movimentos de forma alguma são inconscientes ou reflexos, mas sim que não se trata da consciência vigil habitual,¹⁰⁹ “a consciência que controla (ou pensa controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo” (ibidem). Essa consciência controladora é por sua vez, muitas vezes a causadora das falhas do movimento, pois ao tentar apreender o seu sentido, perde seu objetivo. É “como se a consciência sugasse a energia do corpo que deveria por si própria, levar o gesto ao seu termo” (ibidem). Para se ter um melhor entendimento do significado da

¹⁰⁹ O autor aponta que essa transformação não se constitui em uma modificação do regime normal da consciência vigil, mas se constitui de um regime subjacente a todo o estado de consciência. (GIL, 2004, p.17).

consciência corporal, o autor aponta para a capacidade de um bailarino que, ao dançar, executa os movimentos de maneira mais “inconscientemente consciente possível” (p.159). Ou seja, é deixar “o corpo suficientemente livre para efetuar por si só” (GIL, 2001, p.158) os movimentos, por meio da transformação da consciência vigil. Ou seja, há o relaxamento da atenção exterior sobre um dado objeto – um músculo, uma postura – para dar atenção ao fluxo dos muitos objetos que envolvem a ação (GIL, 2001, p.160). A vigilância do movimento parte da percepção do todo envolvido na ação e não em uma parte específica. E é exatamente isso o que acontece quando estamos em cena ou em um jogo. Há um envolvimento total na ação que nos permite ter a atenção voltada não apenas ao que fazemos, mas a tudo que envolve nosso entorno – parceiros, objetos, espaço e o público.

Lacrosse parte de um entendimento similar no trabalho que desenvolve na ESNAM. Ele entende que a consciência corporal permeia tanto seu trabalho com os lutadores de judô, quanto com os alunos da ESNAM. O desenvolvimento de sua pesquisa teórica e prática parte desse tipo de corporeidade a qual o ator animador possa estar em estado que se assemelha ao apresentado pelo esportista.

I'm coming from the field of dance, but through the years, I have always been in touch with the university. I am teaching at Brussels University in the performing arts department. And it brought, this experiment brought a lot of information concerning the way (...) concerning actors in physical action, looking for: or performance in competition, or performance in interpretation, in choreography or in drama. And I started to study these fields in a thesis separately trying to build some models, trying to explain simply what I did, having these results with competitors. Because the results were very good (LACROSSE, 2009a).¹¹⁰

Essa visão que Lacrosse aborda privilegia o entendimento de que independente da prática corporal que se vai efetuar, há a necessidade do

¹¹⁰ Eu venho da área da dança, mas através dos anos eu sempre tive contato com a universidade. [...] Eu sou professor do departamento de *Performance Art* na Universidade de Bruxelas, e isso trouxe, essa experiência trouxe muitas informações sobre como entrar nas ações físicas, na busca da performance em competição ou performance na interpretação ou em coreografias, ou no drama. Então eu comecei a estudar esses campos separadamente na minha tese, separadamente, tentando construir alguns modelos, tentando explicar simplesmente o que eu fazia, tendo chegado a esses resultados com os competidores, porque eles tinham um resultado muito bom

desenvolvimento de qualidades corporais que se pode encontrar tanto em esportistas quanto em atores animadores, músicos, bailarinos, entre outros.

Para Parente (2007, p.33) independente da técnica de animação, há um trabalho que alicerça o trabalho corporal do ator animador e que este estaria relacionado ao que Eugenio Barba denomina de pré-expressividade. Porém, o sentido de pré-expressividade relacionando às praticas somáticas se aproximam muito mais da noção de pré-movimento cunhado por Hubert Godard do que o conceito de Barba. No entendimento de Godard, o pré-movimento está relacionado ao peso, à gravidade existente antes mesmo de nos mexermos e que afeta diretamente a carga expressiva do movimento que vamos executar (GODARD, 2000, p.224). Seria a forma singular de cada indivíduo se locomover e que diferencia a sua gestualidade, pois carrega em si elementos de sua vivência pessoal, tanto psicológicos quanto expressivos, antes mesmo de sua intencionalidade.¹¹¹ Já a pré-expressividade é o que Barba denomina de **bioscênico**, ou seja, um estado de prontidão para a cena ou “uma vida pronta para ser transformada em ação” (Barba, 1995, p.193). Barba não aponta para as singularidades do movimento de cada indivíduo, mas sim, busca o que há de comum nas posturas corporais de diferentes técnicas de atuação tanto ocidentais quanto orientais. Esse entendimento se difere das propostas somáticas, pois as mesmas trabalham a partir da singularidade do indivíduo e com princípios de organização do movimento diferenciados. Quando apontamos sobre algo comum no trabalho de atores, atletas e dançarinos, não estamos apontando em relação a princípios técnicos, tal como destacado por Barba, mas sim, no que há de singular em cada indivíduo e dificilmente encontraremos de forma similar em outras pessoas, pois na postura corporal está impregnada a vivência de cada um de forma muito particular. Sendo assim, podemos constatar que Lacrosse aponta que o que está em jogo não é apenas um trabalho regido pelos princípios da pré-expressividade, mas sim um trabalho de conhecimento das ferramentas individuais de cada um para o desenvolvimento de seu trabalho pessoal, partindo de sua individualidade.

O entendimento de Lacrosse se assemelha ao de Sarah Barker (2002), professora que aplica a Técnica de Alexander ao trabalho do ator de formação no

¹¹¹ É o que Godard aponta acerca de que podemos distinguir duas pessoas subindo uma escada apenas pelo ruído produzido por essa ação. (2000, p.224)

método Stanislavski. Segundo ela, Barba entende que o trabalho sobre as tensões do corpo seria o meio facilitador para o ator chegar a um estado de **organicidade**, ou seja, de sua **presença**. Para isso o ator teria que modificar a qualidade do seu movimento, partindo de um estado cotidiano para um corpo em cena – extracotidiano - por meio da mudança de sua energia. A professora discorda do entendimento de Barba, pois acredita que o ator não adquire forte presença por meio do trabalho pré-expressivo, mas sim, quando este consegue incluir o público e o espaço que o circunda na sua consciência, por meio da expansão do campo de sua atenção (BARKER, 2002, p. 45).

Constantin Stanislavski chama este estado de circuito de concentração (BARKER, 2002; MIRANDA, 2008). Já Gervais chama apenas de **circuito**. Para o diretor russo, o ator, quando chega a esse estado, consegue sustentar um alto nível de foco de concentração com sua forte presença. Sua qualidade magnética parece criar naturalmente uma indivisível conexão entre o ator e o público (BARKER, 2002, p.45). Se formos pensar no teatro de animação, podemos incluir o ator animador, o objeto, o público e o espaço ao qual se sucede a cena ou performance.

O trabalho corporal de Lacrosse visa chegar a um estado de consciência corporal, o que, conseqüentemente, possibilita que tanto jogadores quanto atores animadores estejam tanto em estado de prontidão para o jogo quanto em fluxo com o ambiente, sejam eles adversários, parceiros, bonecos, objetos, público, entre outros, já que o professor não trabalha especificamente com a mudança de energia, mas muito mais com um trabalho de percepção corporal, que visa chegar a um estado de consciência corporal.

Neste sentido, cabe ressaltar a importância da consciência corporal para o estabelecimento desse circuito, pois como nos alerta Nunes (2008), essa consciência não é a mesma apresentada pelo projeto fenomenológico, na qual **temos** consciência **do** corpo, mas se dá por impregnação da consciência **no** corpo. Segundo a lógica apontada por Gil (2001), a consciência se dá quando os movimentos corporais intervêm no movimento, constituindo-a. Neste sentido, o corpo se situa em um espaço aberto, em conexão com outros corpos e objetos no mundo” (NUNES, 2008, p.122). E é exatamente aí que se encontra o trabalho do ator animador, a partir da perspectiva da Educação Somática.

3.3 AS PRÁTICAS SOMÁTICAS E A RELAÇÃO COM A *TECHNÉ*

Como podemos observar, o caminho percorrido por Lacrosse se diferencia do trabalho pré-expressivo e da apropriação técnica – no sentido meramente formal, dualista - pois trabalha sobre a singularidade do indivíduo. Percebemos na experiência prática multidisciplinar desse professor ressonâncias de ideias provenientes das práticas que fazem parte do “guarda-chuva” da Educação Somática. Entre elas, por exemplo, podemos citar Gerda Alexander (1997, p. 123). Para ela “o aprendizado de uma técnica provoca grandes dificuldades e limita a capacidade de expressão”, pois parte de uma ação exteriorizada de aprendizado e não de uma descoberta por parte do aprendiz de se adaptar a determinada ação ou objeto. O aprendizado técnico, nesta perspectiva, seria baseado na reprodução do olhar da terceira pessoa, sem que haja espaço para as descobertas por parte do próprio aluno. Nesse sentido, ao se dar ênfase ao trabalho técnico formal e/ou tradicional, perde-se muitas vezes a percepção e a leitura própria do indivíduo frente ao movimento apreendido, pois todo o movimento abarca mais do que uma ação de repetição. Ao movimento estão relacionados estados corporais singulares a cada indivíduo e que determinam a forma do seu deslocamento em intenção e expressividade. A qualidade do movimento expressivo está muito mais relacionada ao tônus muscular, como veremos mais a diante, do que a uma ação “tecnicamente bem realizada”. São muitos os autores que apontam que o trabalho meramente técnico pode ser considerado um trabalho “frio” ou que a técnica é apenas um meio para se chegar à poética da encenação.

Gerda Alexander parte desta perspectiva ao apontar para a apropriação técnica dos músicos, sendo essa, de certa forma, compatível ao trabalho do ator animador, já que para Hélène Bourdel (apud BELTRAME, 2001) o objeto é para o ator animador o que o instrumento é para um músico

Desde o começo [os músicos] costumam ter uma relação equivocada com o instrumento, já que frequentemente se vêem obrigados a imitar o que o professor descobriu o que era bom para ele. Podem haver alguns truques que o ajudam a superar certas dificuldades, porém, poucas vezes costumam apoiar-se nas leis de funcionamento do próprio corpo ou de seu instrumento (ALEXANDER apud GAINZA, 1997, p. 123).

Gerda Alexander enfatiza a relação com o objeto e com nós mesmos como prioritária. Ou seja, ela acredita que devemos conhecer a nós mesmos, a forma como nos movemos e como agimos, como também, antes de aprender a uma técnica específica, devemos primeiramente tentar entrar em relação com o instrumento/objeto a qual iremos tocar/animar. Essa perspectiva apresentada pela eutonista se assemelha à apresentada por Delattre (2009), que diz que devemos conhecer o nosso corpo primeiro para podermos animar o objeto; como também a apontada por Herman-Priquet (2009) no primeiro capítulo deste estudo, guardadas as diferenças entre as práticas, na qual esse artista bonequeiro relata a importância de “brincar” com o objeto, antes mesmo do aprendizado técnico. Ao partir disso, devemos tentar compreender os mecanismos do funcionamento do nosso corpo, ou seja, perceber a nós mesmos e o objeto com o qual vamos nos relacionar, para depois aprendermos uma técnica específica. A importância que a autora dá ao instrumento se apoia na ideia do aprendizado como uma ação relacional, pois esta se faz por meio do corpo em relação ao meio, das trocas do corpo com o ambiente.

Quem vai ao encontro deste entendimento é Matthias Alexander (1992). Esse educador somático aponta que a técnica, se vista como uma forma para se chegar a um fim específico, partindo de uma visão exterior, muitas vezes pode constituir um meio de ratificar o uso “errado” de si mesmo.¹¹² Segundo o autor, o uso “errado” de si mesmo seria a forma habitual a qual estamos acostumados a agir. Muitas vezes estamos sensorialmente tão familiarizados com nossas ações ou movimento que não percebemos a forma como estamos agindo. Sendo assim, por meio das nossas sensações, acabamos por acreditar que estamos agindo da forma ideal. Estes se constituem nos padrões ou nas direções de movimento que adquirimos durante a nossa vida e acabam por influenciar a forma pela qual nos expressamos e nos relacionamos com o meio.

O autor se serve de alguns exemplos para entendermos como o olhar exterior muitas vezes se torna inoperante quando realmente não estamos preparados para compreender determinadas instruções, sejam elas vindas por parte de um professor, de um coreógrafo ou do diretor de um espetáculo de teatro

¹¹² O termo “errado” é utilizado pelo autor em seu livro **O uso de si mesmo** (1992), que pode ser traduzido como forma habitual ou as direções as quais estamos acostumados a nos movimentar ou a agir, sendo maneiras que podem ser prejudiciais ou não eficientes.

de animação, ou qualquer pessoa que tente contribuir com sua experiência pessoal para se chegar a determinado objetivo, sem que haja um processo individual de descoberta. Os meios pelos quais se processam essas descobertas são essenciais para se chegar à ação desejada, pois se não sabemos criar um caminho para alcançar realmente um entendimento de como se processa a ação, mais difícil será chegar ao fim desejado, por mais que possamos nos esforçar, praticar ou ensaiar.

Para se chegar a esse entendimento, o criador da Técnica de Alexander toma como exemplo a história de um golfista que busca a ajuda de um professor para melhorar o seu desempenho. O professor observa que o jogador, ao dar a tacada desvia o olhar da bola. A partir de sua experiência pessoal, sugere ao aluno que mude de atitude e mantenha o olhar na bola. O jogador, apesar da instrução do professor e por mais que tenha vontade, no momento de executar a tacada acaba por desviar o olhar. Por mais que se repitam as instruções, o golfista, na sua incessante vontade de chegar ao sucesso, não consegue se destituir do movimento habitual e sucessivamente fracassa na sua ação. Essa impossibilidade de fazer o movimento de forma eficaz provém da forma pelo qual está habituado a fazer tal movimento. Segundo Matthias Alexander (1992, p.64)

o uso habitual dos mecanismos que o jogador emprega em todas as atividades, inclusive o golfe, sempre foi acompanhado por experiências sensoriais [sensações] que, devido à associação que mantiveram durante toda a vida como esse uso habitual, tornaram-se familiares. Além disso, justamente por causa dessa familiaridade, elas passam a dar a sensação de estarem certas e por isso ele se sente satisfeito repetindo-as.

Por mais que se dê a instrução de forma verbal, a forma habitual prevalece sobre a que seria a mais adequada, pois a sensação da forma habitual na qual usamos a nós mesmos é mais forte do que a forma ensinada. Isso se constitui no grande problema do uso da técnica a partir de uma visão exterior. Se agimos da forma a qual acreditamos estar correta, por meio de nossas sensações, corremos o risco de repetir o erro, muitas vezes creditando o nosso insucesso em uma falta de habilidade inata.

Na sequência da explanação, Matthias Alexander aponta que, em certo momento, o jogador passa a olhar para a bola ao dar a tacada, porém, em decorrência dessa atitude há uma mudança na postura do golfista.

Para o autor, há dois motivos para o insucesso. O primeiro seria que, ao seguir as instruções do professor, o estímulo não vem de dentro e sim do exterior, sendo que o hábito possui componentes sensoriais familiares que são difíceis de se desprender, como aponta Gerda Alexander (1992, p.123): “Não é qualquer um que pode introduzir mudanças sem realizar grandes esforços”. O segundo, porque a instrução dada vem com o intuito de corrigir algo errado no uso do aluno e por isso está fadada a entrar em conflito com o desejo que este tem de empregar o uso habitual, que é a influência dominante em tudo o que ele tenta fazer.

Deve-se lembrar que, quanto maior o desejo de obedecer ao professor, maior será o incentivo para aumentar a intensidade dos esforços, e é quase certo que, na tentativa de traduzir desejo em ação, ele aumenta automaticamente a já excessiva tensão muscular habitualmente empregada nesse ato, diminuindo, assim, ainda mais as suas chances de dar uma boa tacada (ALEXANDER, 1992, p. 65, n.r.).

É o que aponta Gil (2001, p.157): “Se a tomada de consciência da tarefa a realizar com o corpo provoca em geral o seu fracasso, é porque não deixamos o corpo suficientemente livre para efetuar por si só”.

Esse tipo de padrão podemos encontrar, muitas vezes, quando manipulamos/animamos um objeto. Se formos pensar, por exemplo, na postura empregada no uso de determinada técnica de animação, ou a ideia de que a postura correta - pés paralelos, pélvis encaixada, coluna ereta – são as formas ideais para o trabalho de animação, podem ser resultado de um olhar redutor sobre o corpo, pois avalia o mesmo por meio de padrões fixos, o que acaba por desconsiderar as dinâmicas nas quais se insere.¹¹³ A correção da postura é o olhar exterior sobre o corpo, ou seja, é o olhar técnico, que o avalia a partir de parâmetros pré-estabelecidos e que muitas vezes tem a verticalidade como sinônimo de boa postura.¹¹⁴

O mesmo se faz em determinadas ações de animação. Muitas vezes, os problemas posturais do ator animador são decorrentes das próprias técnicas de

¹¹³ A afirmação acima é feita a partir do artigo **Aspectos de criação atoral no teatro de formas animadas**, escrito por Kelly Castro (2010), na qual a autora aponta acerca da utilização deste tipo de postura por um dos quatro grupos que participaram de sua pesquisa. A autora também aponta que uma das preocupações do grupo é a correção da postura, pois a mesma influencia no eixo do boneco.

¹¹⁴ Ver em: Vieira, Adriane. *Verticalidade é sinal de boa postura?* www.movimentos.com/PDF/adrianevieira02.pdf

animação. Por exemplo, ao manter o braço por muito tempo levantado - essa é uma postura básica de trabalho para a animação de um boneco de luva – o ator animador pode muitas vezes, de forma habitual, usar apenas a escápula para dar suporte à ação, deslocando o braço para o alto. Porém, o uso excessivo desta parte do corpo produz fadiga dos músculos que envolvem essa ação, o que gerará, conseqüentemente, desconforto ou dor. Para evitar esse tipo de problema, Heggen (2009a) busca desenvolver um trabalho corporal, no qual o aluno consiga integrar o corpo todo na ação. Para isso, a professora concorda que as práticas de Educação Somática são auxiliares para evitar esse tipo de problema. Ela busca desenvolver um trabalho corporal que auxilie o aluno corporalmente a buscar outros apoios para executar esse movimento, não se utilizando exclusivamente da escápula, evitando tanto sobrecarregar a musculatura envolvida nesta ação, quanto os problemas decorrentes desta postura (Heggen, 2009a).

A técnica pode parecer uma maneira de facilitar o aprendizado do ator animador, pois pode parecer em um primeiro momento que “corta caminhos” para se chegar ao objetivo da cena. Porém, há de se pensar que o uso de “atalhos” por parte do ator animador antes mesmo de se adquirir domínio do movimento pode acarretar em uma execução na qual há uma preocupação com a forma, perdendo o conteúdo poético que pode estar intrínseco no movimento expressivo. Acreditamos que a apreensão de uma técnica de animação, sem um trabalho de preparação corporal anterior, que leve em conta a propriocepção, pode acarretar em um ator animador que vá para cena antes mesmo de ter tido tempo para fazer suas próprias descobertas. Neste sentido, poderá reproduzir padrões corporais não condizentes com sua corporeidade.

Isso não quer dizer que há uma obrigatoriedade de se fazer um trabalho anterior por parte do ator animador, haja vista que há muitos artistas bonequeiros vindos de culturas populares que não possuem formação corporal, pois seu aprendizado se faz pela prática. É o aprender-fazendo, ou seja, se adquire a habilidade de animar por meio da experimentação, como se faz por meio das abordagens somáticas.

Nesse sentido, vale lembrar-se do sentido de técnica como *techné*, como um conhecimento adquirido no ato de se fazer. Seria esse estado com o qual a Educação Somática tem muito a contribuir no trabalho corporal do ator animador,

propiciando que haja uma ação conjunta dos processos de aprendizado que não se fazem somente por meio da consciência vigil, mas da percepção dos processos que envolvem o aprendizado, tendo a consciência corporal como um meio de se chegar a esse fim.

3.4 O MANEJO DAS TENSÕES

Outra questão acerca do trabalho corporal do ator animador que faz parte da pesquisa pessoal de Lacrosse (2009), como também fundamenta as práticas de Educação Somática é o uso das tensões corporais. Lacrosse aponta para o trabalho sobre o tônus muscular como fundamental para o desenvolvimento das habilidades dos atores animadores:

There must be a reason for it. So I have been searching, got in touch with the idea of stress management, of tension management, of physical action in terms of "action physique". [...] And I started to get all these things together, [...] always getting in touch with the idea of the human being is dealing with tension, with bodily tension, with psychological tension, with tension. And the tension became the main tool I am working (LACROSSE, 2009a).¹¹⁵

O aspecto do trabalho corporal desenvolvido na disciplina do Movimento da ESNAM é a importância dada ao uso das tensões como ferramenta para o trabalho do ator animador. Neste sentido, ele busca auxiliar o ator a usar as ferramentas pessoais descobertas durante o trabalho corporal que propiciam a tomada de consciência da qualidade de seu movimento e da relação desta com os aspectos psicológicos, ou seja, o trabalho psicofísico.

The more you are aware of the body tensions, the more you are able to feel andrefer your feeling, your sensation to references of the physical process – balance, weight, space, rhythm, time, all this tools, for Laban, for example. The more you are going to enter into yourself (Idem, 2009a).¹¹⁶

¹¹⁵ Havia razões para isso. Eu havia pesquisado e tomei conhecimento acerca das ideias sobre o manejo do *stress*, as ações físicas em termo de *action physique*. Eu comecei a colocar essas coisas todas juntas. Sempre com a ideia de que o ser humano possui tensões, tensões corporais, tensões psicológicas, tensões! As tensões tornaram-se a principal ferramenta para meu trabalho.

¹¹⁶ Quanto mais você está consciente das tensões do corpo, mais você é capaz de sentir e fazer conexões com seus sentimentos, suas sensações em relação aos processos físicos – equilíbrio,

Podemos perceber a influência de Rudolf Laban,¹¹⁷ quando aponta acerca do equilíbrio, peso, espaço, ritmo e tempo, quanto da Eutonia no trabalho do professor, pois Gerda Alexander parte do mesmo princípio em relação ao uso das tensões corporais. Para ela (apud GAINZA, 1997, p. 38) “sem mudança de tônus não seria possível nenhuma interpretação musical ou dramática. Mas também a capacidade de adaptar-se a uma pessoa com outro temperamento, de sentir outra pessoa, deve-se à adaptação do tônus”.

Segundo Gerda Alexander, o ideal seria o equilíbrio das tensões, do tônus muscular, para a realização do movimento, pois “se houvesse diferentes níveis de tônus, a corrente de energia através do sistema nervoso encontraria músculos débeis e outros que oferecem mais resistência” (ALEXANDER apud GAINZA, 1997, p. 88). Segundo ela, essa é uma diferença sutil, mas que faz toda a diferença no momento de realizar um movimento. O equilíbrio do tônus muscular propiciaria a ação clara e perfeita do movimento.

Para Gerda Alexander as tensões são importantes para o movimento, pois um corpo relaxado, sem tensão ou com a tensão muito baixa se torna pesado. Neste sentido, ela faz uma crítica a quem se utiliza apenas do relaxamento como prática corporal. O importante para ela é que as pessoas aprendam a manejar as tensões. Para isso a autora sugere que:

As pessoas deveriam aprender a regular o seu tônus. Se estão tensas ou sobrecarregadas, existe um bloqueio e devem liberar certa dose de tensão supérflua. Ao contrário, se alguém tem pouca tensão muscular, sentir-se-á debilitado ou deprimido. Terá de aprender, então, a elevar o seu tônus e a utilizar a sua energia vital (ALEXANDER apud GAINZA, 1997, p.40).

E também:

Compreendi que se um corpo está livre de falsas tensões e dos habituais movimentos errados, não há necessidade de acrescentar expressão. O

peso, espaço, ritmo e tempo. Todas essas ferramentas como em Laban, por exemplo - mais você estará indo dentro de você.

¹¹⁷ “A compreensão da ação, para Laban [...], viria por intermédio da descoberta, em uma dada sequência de movimentos, de atitudes que prevalecem em relação aos fatores do movimento – Tempo, Peso, Espaço e Fluência – e da relação da ação com sua sombra. Neste sentido, o estado do ator em cada situação afetaria estes fatores do movimento, imprimindo texturas psicofísicas diferenciadas às ações” (NUNES, 2009).

próprio corpo expressa o que a pessoa é nesse momento. [...] Geralmente, a capacidade de comunicar uma mensagem pessoal fica sepultada sob muitas tensões e movimentos estereotipados adquiridos (ALEXANDER apud GAINZA, 1997, p. 26 e 27).

Semelhante entendimento ao dos autores citados acima se pode encontrar em Feldenkrais. Para o criador do método que leva o seu nome, as tensões corporais possuem um papel importante desde que saibamos adaptá-las à forma correta de usá-las, para realizarmos adequadamente aquilo que desejamos. Esse estado de adaptação Feldenkrais (1994) denomina de equilíbrio instável.

Toda pessoa é expressiva, pois “o corpo expressa o que a pessoa é nesse momento” (ALEXANDER apud GAINZA, 1997, p.26). O que pode variar é a qualidade da expressividade do seu movimento. Por isso, o equilíbrio do tônus muscular é de fundamental importância para que o movimento se torne fluido e para que a ação não se restrinja à utilização restrita dos músculos ou das partes do corpo envolvidas diretamente no movimento, mas que possa incluir de forma harmônica o corpo todo como suporte para a ação. Os bloqueios ou falsas tensões são meios que impossibilitam que o movimento se faça de forma integral, fazendo com que uma menor quantidade de músculos estejam envolvidos na ação, restringindo o movimento e sobrecarregando a musculatura envolvida diretamente na ação. Os bloqueios e as falsas tensões são resultados da nossa dificuldade de lidar com o cotidiano, causando o mau uso de nós mesmos. Neste sentido, o trabalho com práticas corporais somáticas propiciam o desbloqueio, propiciando um movimento que exige menos esforço. Sendo assim, ao animar, podemos nos manter na mesma posição por mais tempo, sem que haja fadiga da musculatura, pois o esforço está distribuído em toda a parte do corpo e não centrado apenas no membro relacionado diretamente na ação. Desta forma, podemos usar a tensão a nosso favor, equilibrando o seu uso. A tensão provoca uma mudança no tônus muscular e na arte, segundo Alexander (apud GAINZA, 1997, p.39) o tônus é algo muito importante, pois:

Quanto mais rapidamente ou com mais precisão se deseja tocar um instrumento ou fazer qualquer outra coisa, mais elevado deverá estar o tônus. A situação ideal para adaptação do tônus se produz quando uma pessoa tem consciência tão clara sobre como quer tocar um instrumento ou realizar determinada ação, que o tônus adapta-se de modo reflexo ao movimento em questão. Não obstante, isso ocorrerá apenas quando o

organismo estiver liberado de todas as fixações ou bloqueios musculares. Isso significa que a preparação corporal deveria constituir uma norma para qualquer interpretação artística.

Então, o trabalho sobre as tensões, a consciência sobre o tônus muscular, se utilizado de forma apropriada, produz uma qualidade singular de movimento, porém, deve estar dissociada de qualquer tipo de bloqueio. Os bloqueios corporais que produzimos em nosso corpo em forma de “falsas tensões”, como denomina Alexander, são os causadores da obstrução do fluxo do movimento. Sendo assim, quando Lacrosse se propõe a trabalhar sobre as tensões, está abordando esse tipo de tensão da qual nos fala Gerda. Alexander. Do tipo de tensão, de tonicidade muscular, que propicia utilizarmos de forma ativa a nós mesmos e nossos impulsos. Assim, Lacrosse (2009a) evidencia a forma pela qual utiliza as tensões:

I use the relaxation field to be aware of how to reduce tension; I use activation field to be aware of how to increase tension on the physiological side. Getting in touch with the rhythm side, because when you activate, then you increase circulation, and then, you start to enter into a cycle movement. And then you find rhythm and you start to have many possibilities. You saw this that afternoon. And then I try to connect an awareness of the inner body. For that, I use breathing processes, voice processes, vibration processes. And then, I get in touch with, you know, practices like Eutony, like Alexander Techniques, yes, Somatic Education, that you can find everywhere, if you want to learn a bit of it. And I do mix a bit of my own. I tried to follow them and to find the way to play with them¹¹⁸.

O processo para se chegar ao estágio de conhecimento do manuseio das tensões parte da própria experiência prática do professor sobre a relação do movimento com estágios psicológicos do indivíduo. Sendo assim, o aprendizado por parte do professor da ESNAM se faz pela experiência do corpo nas situações propostas a partir de uma situação dada.

¹¹⁸ Eu uso o relaxamento para estar consciente acerca da redução das tensões. Eu uso ativação para estar consciente de como aumentar a tensão no campo psicológico. Estar em contato com o ritmo, porque quando você o ativa, você aumenta a circulação. Depois você começa a entrar nos ciclos de movimentos e então você encontra o ritmo e começa a ter muitas possibilidades. [...] E depois eu tento conectar a consciência do “corpo interior”. Para isso, eu uso um processo de respiração, um processo de voz, um processo de vibração. Então, eu entro em contato com praticas tais como Eutonia, Técnica de Alexander, práticas de Educação Somática, que você pode encontrar em qualquer lugar, se você quer aprender um pouquinho disso. E eu faço uma mistura própria. Eu tento segui-los e encontrar o caminho para jogar com isso.

O desenvolvimento e o entendimento da identidade acontecem com as experiências do corpo, em relação aos eventos já vividos, aos trajetos feitos, às escolhas que são determinadas socialmente, dentre outros aspectos. Nesta rede de acontecimentos, ocorre um processo de consciência “de si mesmo” que depende das situações vivenciadas e dos experimentos do como ser e estar no mundo (NUNES; CORDEIRO, 2008, p.2).

Nesse sentido, a apropriação do conhecimento não se faz apenas no corpo em si, mas na relação do corpo com o ambiente. A vivência pessoal de cada indivíduo é que vai determinar o seu desenvolvimento e constituir a sua singularidade como ser no mundo.

Since more than 20 years now, I build and rebuild, and again and again, a didactic structure that tries pupils learning , or actors or film actors, in using these tools to increase the awareness of how to be in touch with the body, to express the goal of the action. Which is emotion, which is sentiment, feeling, or a story, or a choreography. And because it's very specific and because it has quite good results (LACROSSE, 2009a).¹¹⁹

Assim, a consciência corporal vem a ser um elemento importante que se alcança muitas vezes por meio de um trabalho perceptivo, de desbloqueio das tensões. Cada uma dessas disciplinas propõe uma forma diferenciada para se chegar a esse fim.¹²⁰ Para Gerda Alexander (1997, p.66) a consciência corporal é alcançada de forma diferente por cada indivíduo, não podendo ser imitada, ou seja, é um trabalho singular sobre o indivíduo. Sendo assim, há que se adaptar o trabalho segundo a necessidade do indivíduo, como aplica Heggen em sua disciplina. Se puder concluir que na perspectiva de algumas práticas de educação somática o importante no trabalho com as tensões está em dar a qualidade apropriada para ela, ou seja, equilibrar o tônus muscular, para atingir, com menos esforço o objetivo que se quer chegar.

¹¹⁹ Mais de vinte anos eu realmente construo e reconstruo, muitas vezes, estruturas didáticas para atrair os estudantes, ou atores, ou atores de filme a usar suas ferramentas para o aumento da consciência, para saber como entrar em contato com seu corpo. Para expressar sua meta de ação, com sentimento, com emoção, com sensibilidade, ou uma historias, ou uma coreografia. Porque é muito específico e porque dá muitos resultados.

¹²⁰ Os meios utilizados por cada uma delas podem estão melhor explicitados no capítulo II deste estudo.

Um dos meios para se chegar ao equilíbrio das tensões é, segundo a instrutora de Feldenkrais, Donna Ray,¹²¹ executar o movimento lentamente. Para ela, o movimento lento propicia a calibração da tensão, equilibrando o tônus da musculatura envolvida no movimento (informação verbal). Já o movimento rápido faz com que nosso padrão habitual se manifeste, sem que haja uma mudança de sua qualidade.

Quem possui um entendimento semelhante ao da instrutora é o aluno Simon Moers. O aluno com quatro anos de prática no método Feldenkrais, quando perguntado sobre qual seria a forma mais fácil de movimentar a marionete - rápido ou devagar – responde:

*If you want to make it quickly, you have to go slowly , very slowly in the way. You are in the most slowly, and now you can do quickly, because you know every part of way. [...] If you don't know the slowly you cannot make the quickly. So I think the first thing to do is the slowly*¹²² (MOERS, 2009).

Segundo o aluno, o movimento rápido feito sem que haja um entendimento do percurso feito é um movimento que não tem qualidade. A observação do percurso e das partes envolvidas na ação é que podem propiciar a qualidade deste movimento.

¹²¹ Conhecida internacionalmente como instrutora (trainer) do Método Feldenkrais. Formada pelo método em 1986, possui larga experiência na aplicação das práticas em adultos, crianças, idosos, pessoas com restrições de movimento, como também em atletas e músicos. Além de trabalhar com essa técnica, possui formação em psicoterapia e hipnoterapia.

RAY, Donna. **I Formação Internacional no Método Feldenkrais® de Educação Somática**. Aula realizada na A Rampa, Rio de Janeiro, em 18 de jan. de 2011.

¹²² Se você quer fazer isso [o movimento] rápido, você tem que ir devagar, muito devagar pelo percurso. Você estando no mais devagar, agora você pode fazê-lo rápido, porque você sabe cada parte do caminho. Então agora você sabe o caminho. Se você não sabe fazer [o movimento] vagarosamente, você não saberá fazer o [movimento] rápido. Então a primeira coisa a fazer é o [movimento] lento.

3.5 A RESPONSABILIDADE DE NÃO SE PERDER – O USO DOS APOIOS NO SOLO

Podemos entender a partir do que aponta Lacrosse (2009) que quanto maior a percepção corporal que o ator animador tem de si mesmo, maior a facilidade de se chegar a determinados estados psicofísicos. Esses estados são acessados por meio de um trabalho corporal que permite uma maior tomada de consciência por parte do indivíduo do manuseio de suas tensões corporais. Porém, Lacrosse lembra-nos da importância de se ter um certo domínio desses estados psicofísicos, quando aponta:

It is so vast and complicated that you need to make it simple. Otherwise you get lost in yourself and in that field of adaptation and that's why I think the tools to take responsibility, that I suggest to use, is tension. The awareness of the state of tension you are in (LACROSSE, 2009b).¹²³

O uso da tensão corporal – que se aproxima do que Laban chama de **esforço** - seria para o professor uma forma de manter o aluno animador em constante estado de conexão consigo mesmo e em relação ao seu entorno, como um tipo de domínio sobre os dos estados psicofísicos do qual se pode chegar. Em relação a esse tema, podemos encontrar também em Gerda Alexander (apud GAINZA, 1997, p.112) uma preocupação neste sentido. A autora destaca a importância de se estar com os próprios pés sobre o solo como ponto de apoio, como uma maneira de evitar que o indivíduo se perca em si mesmo. A pessoa, primeiramente, deve ter consciência de si e este ponto de apoio é tanto emocional quanto físico (ibidem, p. 65).

A eutonista critica a forma pela qual algumas terapias corporais, tal como a terapia Reichiana,¹²⁴ de utilizar processos psicofísicos, sem haver uma

¹²³ Isso [trabalho psicofísico] é muito vasto e complicado e você precisa tornar isso simples. Senão, você se perde em você mesmo e no campo de adaptação. Esse é o motivo que eu acho que a ferramenta para assumir responsabilidade – que eu estou sugerindo a ser usada - é a tensão. A percepção do estado de tensão onde você se encontra.

¹²⁴ A terapia reichiana é uma das principais linhas teóricas da psicoterapia, ao lado da junguiana (desenvolvida por Jung) e da freudiana (de Sigmund Freud). Foi criada pelo austríaco Wilhelm Reich (1897-1957), discípulo de Freud até 1934, e, assim como as ideias do mestre, atribui à repressão sexual grande parte dos problemas humanos. A terapia reichiana, uma espécie de precursora das terapias corporais modernas, prega a inseparabilidade entre corpo e mente. As repressões e angústias sofridas pelo indivíduo ao longo da sua vida se refletem não só no plano psicológico mas também no corpo e são capazes de enrijecer músculos, num processo conhecido por “encouraçamento”. Essas couraças impedem a expressão das emoções e o fluxo de energia

preocupação de dar suporte para pessoa. Para a autora este tipo de terapia acaba por destruir as defesas do aluno antes mesmo que ele possa provar sua capacidade de estar sentado sobre os próprios pés. Segundo ela, a terapia Reichiana se preocupou demasiadamente sobre a sexualidade, esquecendo da importância do corpo em relação ao meio. Neste sentido, deve-se pensar que há componentes nas práticas corporais que devem ser avaliadas antes de serem colocadas em práticas no trabalho do ator animador como apontou Lacrosse. Além das vantagens em relação as prática no que se refere ao bloqueio das tensões, temos que pensar também em práticas corporais seguras, para, como disse Lacrosse, que o aluno não se perca em si mesmo.

Heggen (2009a) também compartilha do mesmo entendimento ao citar o apoio dos pés como a parte mais importante no trabalho do ator animador. Segundo ela, o ator animador deve saber onde está. Porém, além de servir como um suporte emocional, segundo ela, os pés servem de apoio para toda a estrutura óssea que está acima, como pelve, coluna vertebral e a cabeça. Paralelamente ao trabalho que denomina de “princípios fundamentais do corpo e do movimento” e do trabalho com máscaras e prolongamento corporal,

Efetua-se um trabalho de conscientização do corpo, dos seus apoios, da sua relação com o solo, dos seus diferentes assoalhos, do seu eixo vertical, das suas articulações, do seu caráter sensorial, da sua tonicidade, da sua respiração, do seu olhar, da sua globalidade, das suas localidades (dissociação-associação, organização-coordenação...): uma espécie de ecologia corporal para o bonequeiro, de certo modo (HEGGEN, 2009b).

Ou seja, Heggen desenvolve um trabalho global sobre o indivíduo, tendo o uso dos apoios como parte do que denomina “noções fundamentais” para o trabalho do ator animador.

A professora não aprofunda muito acerca da importância dos apoios, porém, Gerda Alexander (ibidem) explica que, ao usar o apoio das estruturas ósseas do corpo, necessitamos utilizar muito menos a força de nossos músculos (ibidem, p.52). Inclusive um dos princípios do movimento eutônico se baseia nesse princípio, a qual denominou de **transporte**. Segundo a eutonista há um

orgástica, que, segundo Reich, é fonte de todos os processos vitais (e não apenas o sexual). Por isso, ele dava grande importância à capacidade de desenvolvimento da livre expressão de sentimentos sexuais e emocionais do ser humano nos seus relacionamentos.(www.vidasimples.abril.com.br)

fluxo de forças antigravitacionais que passam através da estrutura óssea da coluna vertebral, dos pés até o atlas que permite a “correta distribuição do peso e do uso da exata quantidade de energia para cada movimento” (ibidem. p. 73).

Por esse entendimento, podemos concluir que ao ter a estrutura óssea bem apoiada ao solo, o ator animador necessite utilizar menor esforço para executar sua movimentação, haja vista que ao trabalhar com um objeto, além de estar em uma postura extracotidiana, sempre há um sobrepeso – o objeto - sobre sua estrutura corporal que invariavelmente necessita ajustes em sua postura. A não adaptação da postura pode acarretar sobrecarga em certas partes do corpo, podendo gerar desconforto, dor e até lesões.

Um das práticas semelhantes presentes tanto na Eutonia quanto no Método Feldenkrais, utilizados por Heggen e por Lacrosse é a vibração do corpo¹²⁵. Gerda Alexander aponta que essa é uma prática que permite adquirirmos consciência de nossa estrutura óssea. Segundo ela, não podemos sentir o interior dos ossos, mas podemos sim perceber as articulações através dos mecanorreceptores (propriocepção). Através da vibração podemos “chegar facilmente a perceber a diferença entre um músculo e um osso” (ibidem, p.78)

Sendo assim, podemos concluir que o uso dos apoios são importantes para que o ator animador possa ter tanto estrutura emocional para sustentar um trabalho psicofísico, quanto por ser uma forma de diminuir os esforços das ações decorrentes do trabalho de animação.

3.6 A ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO

Acerca dos esforços empregados no trabalho de animação, Lacrosse (2009a) pontua que há a necessidade de que o ator animador tenha conhecimento de práticas corporais que evitem o desenvolvimento de problemas posturais. Segundo o professor

[...] the main rules of prudence are the same for all the manipulators of materials or bodies or objects. You have to know these rules and be aware of how to respect these rules: getting close to the center, gravity

¹²⁵ Tanto na aula que assisti de Lacrosse na ESNAM em 19 de fevereiro de 2009, quanto no curso “Teatralidade do movimento”, ministrado por Heggen em Belo Horizonte em outubro 2009 na qual participei foi utilizada essa prática.

center; use the lower part of the body to support; never twist the body when you lift [something]. A few main rules, that are very important to know (Ibidem).¹²⁶

Feldenkrais aponta para um entendimento semelhante ao do professor no que concerne ao suporte que dá sustentação ao corpo. (1994). Para o criador do método que leva seu nome, o corpo é sustentado por músculos de diferentes tamanhos. Os grandes músculos são responsáveis pela nossa sustentação, já os menores e mais superficiais trabalham menos, proporcionalmente ao seu tamanho. Para Feldenkrais (1994, p.183), “toda a ação que parece fácil é executada desta forma. Toda a ação cansativa exige que os músculos menores da periferia do corpo – como os das mãos, pés, braços e pernas – trabalhem mais do que deveriam”, ou seja, o que causa a fadiga muscular é o mau uso dos suportes musculares que sustentam o nosso corpo, exigindo que os músculos menores compensem o trabalho que deveria ser executado exclusivamente pela outra categoria de músculos.

No mesmo sentido Gerda Alexander aponta:

A musculatura profunda somente deveria ser usada para incorporar-se e permanecer em pé. Isso é algo sumamente importante, que deve ser mencionado, porque vai contra todos os princípios nos quais se apóia a ginástica tradicional. Ali se aprende a fortalecer os músculos exteriores, os músculos das costas e do estômago, para se ter uma boa postura. Com os músculos do estômago ainda é pior, já que ao se contraírem limitam a capacidade respiratória. Tudo isso torna-se muito pernicioso para os músculos laterais posteriores e para a organização dos chamados músculos dinâmicos, encarregados dos movimentos rápidos. Esses últimos possuem fibras diferentes das dos músculos esqueléticos; a circulação neles é mais rápida, porém se cansam mais facilmente e não são aptos para sustentar o esforço durante certo tempo. Se o utilizamos como músculos posturais, deformam-se e endurecem devido à produção de toxinas, queixas típicas dos ginastas. (apud GAINZA, 1997, p.88)

Poder-se-ia pensar que um trabalho de reforço muscular seria a prática ideal para que o ator animador pudesse permanecer por muito tempo em uma

¹²⁶[...] a regra principal de prudência é a mesma para todos os que manipulam materiais, ou corpos, ou objetos. Você deve conhecer essas regras e estar consciente de respeitar essas regras: permanecer no centro de gravidade, usar a parte de baixo do corpo como suporte, nunca balançar o corpo quando você levanta algo. Um das regras principais que são muito importante saber.

postura extracotidiana, pois essa postura demanda esforços em determinadas partes do corpo a qual o ator animador não estaria acostumado. Com a musculatura fortalecida muitas vezes tem-se a ideia de que o indivíduo, neste caso o ator animador, teria mais condições de permanecer nestas posturas por mais tempo, como também poderia sustentar o objeto a ser animado usando menos esforço. Porém, como afirma Gerda Alexander acima, o trabalho de reforço dos músculos não seria o mais adequado, haja vista que quem sustenta a estrutura corporal seriam os músculos profundos, principalmente os encontrados na região da pélvis e das pernas. É neste particular que o trabalho somático entra em ação no trabalho corporal do ator animador. Essas práticas propiciam uma organização corporal que faz acionar diretamente o uso dos suportes musculares. Sendo assim, o que entra em ação para dar sustentação ao corpo não é a musculatura superficial, mas sim a profunda. Com o uso da musculatura profunda como suporte, libera-se a musculatura superficial para o trabalho expressivo (Fernandes, 2002), evitando dessa forma o surgimento de desconforto, dores e lesões, como também propicia um movimento livre de tensões excessivas, decorrente do uso inadequado da musculatura superficial para dar sustentação à ação corporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tecer considerações finais que levem à síntese, ao fechamento do trabalho, implica em pontuar questões que se abriam, porém dificilmente serão fechadas, haja vista que a proposta de trabalho aqui apresentada parte de uma perspectiva não objetiva, pois a Educação Somática parte do entendimento do *soma*, da visão da primeira pessoa, ou seja, da vivência individual de cada um.

Partindo da ideia de que este estudo buscou construir pontes entre as práticas somáticas e o trabalho corporal do ator animador por meio do trabalho desenvolvido por Heggen e Lacrosse na ESNAM, podemos considerar que, em muitos pontos, essas metodologias de educação pelo movimento podem ser relevantes ao trabalho corporal do ator animador. Como vimos, o trabalho sobre as tensões e a organização corporal propiciadas por essas práticas podem ser meios de evitar que o ator animador desenvolva problemas posturais por meio da postura extracotidiana de animação, como também pode ser um método para o desenvolvimento das qualidades expressivas do movimento.

Além disso, o entendimento pautado nas práticas de Educação Somática vem a ser uma outra maneira de nos relacionarmos com nós mesmos. Parte-se de outro viés, que não busca o desenvolvimento da expressividade do movimento por meio de princípios universais, por semelhança, mas sim, a partir da diferença, respeitando a singularidade de cada um. Neste entendimento, até esses métodos são postos em cheque, tendo em vista que Fortin (1996), a partir da sua observação da aplicação dessas práticas com bailarinos, conclui que há casos nos quais as pessoas que se utilizam desse método modificam visivelmente seu alinhamento após uma prática somática, porém, continuam a repetir os mesmos padrões de movimento empregados quando exercem seu trabalho habitual. Essa constatação só faz reforçar a singularidade do trabalho, pois não há um único método para todos os tipos de pessoas, mas sim formas de trabalho corporal que podem ser eficientes para um maior ou menor número de pessoas. As variedades de práticas somáticas – que podem ser tanto de caráter ativo como passivo – são um vasto campo para ser estudado e vivenciado pelos atores animadores. Nesta dissertação nos restringimos apenas a três métodos nos quais se baseiam Claire Heggen e Jo Lacrosse como parte da formação corporal dos alunos da ESNAM.

Há, entretanto, no campo da Educação Somática, uma diversidade de metodologias que podem ser experimentadas por esses profissionais, tais como o *Body Mind Centering*, Cadeias Musculares e Articulares, *Rolfing*, entre outros.

Outro ponto importante a ser destacado é que são práticas que, além de trabalhar o indivíduo em sua totalidade, propiciam uma mudança de postura por parte de quem as utiliza, neste caso, o ator animador. Nessas práticas estão embutidas questões que vão além do resultado estético. Neste sentido, é importante ressaltar a importância do trabalho sobre si mesmo como parte integrante desses métodos e que está relacionado com a forma ética de trabalharmos nós mesmos. É um trabalho profundo sobre o ser humano que consequentemente pode resultar na qualidade estética do trabalho artístico.

Nesse contexto, pensando em colocações de, entre outros, Moshé Feldenkrais¹²⁷ acerca da relação entre postura corporal e personalidade, percebemos potenciais de uma pesquisa que investiga semelhanças e diferenças entre a Educação Somática e as práticas artísticas na linha de Jerzy Grotowski, no que concerne às dimensões éticas da prática teatral do ator, uma vez que para o diretor polonês a capacidade do ator de acessar uma camada da sua personalidade, além das máscaras sociais, tornou-se, ao longo de seu trabalho, uma das funções centrais do treinamento do ator.¹²⁸

Nessa perspectiva, Fortin (2010)¹²⁹ vem a reforçar essa ideia, apontando que as práticas somáticas não resultam somente na organização muscular postural, mas que essa nova atitude corporal propicia outra maneira de ver o mundo. Ou seja, é um trabalho que pode envolver o ator animador como um todo, possibilitando outro olhar para si mesmo, para sua prática e para com a sua atitude como ser no mundo e que pode resultar em uma outra forma de expressão.

A partir da presente pesquisa tentei contribuir minimamente para a teorização do trabalho corporal do ator animador, partindo da perspectiva dos dois professores da ESNAM, por meio da Educação Somática. Vale ressaltar que de

¹²⁷ Como, por exemplo, “Sucessos repetidos são essenciais para encorajar o indivíduo a persistir no seu mascaramento” (Feldenkrais, 1977, p.23)

¹²⁸ Ver, entre outros, Philip Auslander, ‘*Holy Theatre*’ and *Catharsis*, in: Auslander, Philip. *From Acting to Performance*. London&New York: Routledge, 1997.

¹²⁹ FORTIN, Sylvie. **O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos**. São Paulo, 2010. Palestra realizada no VI Congresso ABRACE, em 10 de nov. de 2010.

nenhuma forma a visão apontada por este estudo desconsidera os outros tipos de abordagens aplicadas a esse fim. Essa perspectiva vem muito mais a somar do que excluir outros meios de trabalho corporal, pois entende que diferentes pontos de vistas só enriquecem e contribuem para o desenvolvimento dessa linguagem. Ao valer-se da diferença, abre-se espaço para que outras alternativas de trabalho corporal possam colaborar efetivamente para o desenvolvimento teórico e prático do teatro de animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Gerda. Eutonia significa equilíbrio de tensões. In: GAINZA, V. **Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da Eutonia**. São Paulo: Summus, 1997.

ALEXANDER, Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AMARAL, Ana M. **Teatro de animação: máscaras, bonecos, objetos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. São Caetano do Sul: FAPESP, 1997.

_____. **O Ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC, 2002.

ARTILES, Freddy. **Títeres: história, teoria y tradicion**. Zaragoza: Librititeros, 1998, p. 105 –130.

AUSLANDER, Philip. **From Acting to Performance**. London: Routledge, 1997.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

_____. A marionetização como mímese do humano aperfeiçoado. In: BELTRAME, V. (Org.) **Teatro de Bonecos: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática**. Florianópolis: UDESC, 2008, p.41-52.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, Campinas: UNICAMP, 1995.

BATSON, Glenna. **Body alignment: from a mechanical model to a somatic learning one**. Texto extraído da seleção de artigos que Sylvie Fortin utiliza na disciplina *Éducation Somatique et danse: points de rencontre*. T.I, na qual ministra na Université du Quebec à Montreal, 2000. P.13-30

BEAUCHAMP, Hélène. **La marionnette, consience critique et laboratoire du theater** : usage théorique et scéniques de la marionette entre les annés 1890 et les annés 1930 (Belgique, Espagne, France). Thèse (Doctorat em Litterature Comparée). Université Paris IV – Sorbonne, 2007. 635p.

BELL, Jacque. **The Alexander Technique for dancers**. Texto extraído da seleção de artigos que Sylvie Fortin utiliza na disciplina *Éducation Somatique et danse: points de rencontre* . T.I, na qual ministra na Université du Quebec à Montreal, 2000.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. 2001. 296 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BERTHOZ, Alain. La coopération des sens et du regard dans la perception du mouvement. In: **Le corps en jeu**. Paris :CNRS, 1994, p.17-26.

_____. **Le sens du mouvement**. Paris: Odile Jacobs, 1997.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. In: **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. v.1 n.12, Florianópolis:UDESC/CEART, p.29-40, Mar 2009.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislawski a Barba. Perspectiva: São Paulo, 2003.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luís O. **A arte de ator**: da técnica a representação. São Paulo: UNICAMP, 2001.

CASTRO, Kelly. Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas. In: **Móin-Móin**: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 6, n.7, p.110-124, 2010 .

CAVALCANTI, Carolina. **A interpretação com objetos**: reflexões sobre o trabalho do ator-animador. Dissertação (mestrado em Teatro). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2008.

CHURCHLAND, Paul. **Matéria e consciência**: uma introdução à filosofia da mente. São Paulo: UNESP, 2004.

COELHO, M. **A dança e a formação corporal do ator-manipulador**. 2002, 38 f. Monografia (Especialização em Dança) – Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CONVERSO, Carlos. **Entrenamiento del titiritero**.Mexico: Escenologia, 2000.

COSTA, Felisberto. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. 2000. Tese (doutorado). Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

_____. O objeto e o teatro contemporâneo. In: **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 3, n. 4, p.109-124, p.109-124, 2007.

_____. Algumas PALAVRAS sobre a arte de manipulação (ou da animação) ou conforme os desideratos de cada qual. In: BELTRAME, V. (Org.) **Teatro de Bonecos**: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática. Florianópolis: UDESC, p.9-

24, 2008.

CURCI, Rafael. **Dialéctica del titiritero en cena**: una propuesta metodológica para la actuación con títeres. 1. ed. Buenos Aires: Colihue, 2007.

DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 6. reimpressão São Paulo: Editora 34, 2009.

DESCARTES, René. Meditações. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Novo Círculo, 1996.

FELDENKRAIS, Moshé. **Body & Mature, Behaviour**: a study of anxiety, sex, gravitation and learning. Bekerly: Frog, 2005.

_____. **Consciência pelo movimento**. 6. ed. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **O poder da autotransformação**: a dinâmica do corpo e da mente. São Paulo: Summus, 1994.

FERNANDES, Ciane. Por uma estética fronteiriça: o diálogo oriente-ocidente na dança-teatro e na educação somática. In: ANDRADE, M.; BELTRAME, V. (Org.) **Poéticas Teatrais**: territórios de passagem. Florianópolis: FAPESC, p.155-175, 2008.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Batarnieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

.FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. Campinas: Hucitec, 2006.

_____. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2001.

FERREIRA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da língua Portuguesa/ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FORTIN, Sylvie. L'Education Somatique: novel ingredient de la formation pratique en danse. IN: **Novelle de Danse**. n.28, p.15-30, verão, 1996 .

_____. Living in movement: development of somatic practices in different cultures. In: **Journal of Dance Education**. v. 2. n. 4, 2002.

_____. **O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos**. São Paulo, 2010. Palestra realizada no VI Congresso ABRACE, em 10 de nov. de 2010.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FRAILEIGH, Sondra. Phenomenology of Somatics. In: **Somatics**. p.14-19, Primavera/verão, 1998.

FRANCIS, Penny. Do antigo ao moderno: percepções de uma espectadora. In: **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 3, n. 4, p.109-124, 2007, p.146-162.

FREYTAG, Patrice. **Prolégomenes à une théorie générale du théâtre de marionnettes**. Thèse (Doctorat). Département des Litteratures. Faculté de Lettres. Université Laval. Quebec, 2004.

GAINZA, Violeta. **Conversas com Gerda Alexander**: vida e pensamento da criadora da Eutonia. São Paulo: Summus, 1997.

GERVAIS, Andre-Charles. **Marionnettes et marionnettistes de France**. Paris: Bordas, 1947.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. Abrir o corpo. In: Fonseca, T.; Engelman, S. **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p.13-28.

GIROUX, S.& SUZUKI, T. **Bunraku**: um teatro de bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, [1990].

_____. **Le geste et sa perception**. Texto extraído da seleção de artigos que Sylvie Fortin utiliza na disciplina *Éducation Somatique et danse: points de rencontre*. T.I, na qual ministra na Université du Quebec à Montreal, 2000.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

HANNA, Thomas. What is somatic? In: **Somatics**. p.4-8, outono, 1986.

_____. Somatology Part III. In: **Somatics magazine** – journal of mind and body. Arts and Sciences. v. XV, n. 4, 2008.

HEGGEN, Claire. Sujet-objet:entretiens et pourparlers. In: **Alternatives Théâtrales 80** : Objet-danse. Bruxelles: Institut International de la Marionnette, 2003.

_____. Sujeito-objeto: entrevistas e negociações. In: **Móin-Móin**: Revista de

Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 5, n. 6, p.44-63, 2009b.

HOUDART, Dominique. Manifesto por um teatro de marionetes e de figuras. In: **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v.4, p.12-32, 2007.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: la marionnette au XX siècle. Éditions Institut International de la Marionnette: Charleville-Mézières, 2000. Tradução Eliane Lisboa.

KUNIFAS, Cinthia. **Corpo Desconhecido**: um contínuo processo de criação em dança. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

LAMB, Gisele. Aprender a desaprender no processo de criação do espetáculo. In: BELTRAME, V. (Org.) **Teatro de bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 91-100.

LEDER, Drew. A tale of two bodies :the Cartesian corpse and the lived body. In: **The body in the medical thought and practice**. Dordrecht: Kluwer Academic Press, 1992, p.17-35.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LESSINGER, Carol. The nature of the Feldenkrais Method and Its value to dancers. In: **Fitt SS Dance Kinesiology**. 2. ed. New York : Schirmer Book, 1996, p.325-331.

LIMBOS, Agnès. Les marionnettistes et leurs pratiques. In: **Marionnettes**. Études Théâtrales 6. Lovain-la-neve: Centre d'Études Théâtrales, 1994.

MARTIN, Emily. The end of the body? In: LANCASTER, R.; LEONARDO, M. **The gender/sexuality reader**: culture, history, political economy. New York: Routledge, 1997, p.543-558.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MESCHKE, Michael. **Una estética para el teatro de títeres**. Gráficas Arratia. Igorre, [1988]

MIRANDA, Brígida. A preparação do guerreiro: assimilação de artes marciais orientais no treinamento de atores e atrizes ocidentais. In: ANDRADE, M.; BELTRAME, V. (Org.) **Poéticas Teatrais**: territórios de passagem. Florianópolis: FAPESC, 2008, p.125-140.

MOSTAÇO, Edécio. Em torno da ânima – a animação. In: AMARAL, A.M. **Teatro de Animação**: da teoria à prática. São Caetano do Sul: FAPESP, 1997.

NICOLESCU, Margareta. L'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette

de Charleville-Mézières. In: GORDON, A. **Les nouvelles formations de l'interprète**. Paris : CNRS, 2004, p.255-265.

NÓBREGA, Terezinha. **Qual o lugar do corpo na educação?** Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. Educ. Soc., Campinas, v. 26, n.91, p.599 -615, Maio/Agos, 2005. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 14 nov. 2010.

NOBREGA, Terezinha; MENDES, Maria Isabel. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. In: **Revista Brasileira de Educação**. n.027. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. São Paulo: [s.i.], p. 125-137. Set/ out/ Nov/ dez, 2004,

NUNES, Sandra. O corpo do ator em ação. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Org.) **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, p.119-136.

_____. **As metáforas do corpomídia em cena:** repensando as ações físicas no trabalho do ator. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. As metáforas de demarcação do corpo cênico. In: NORA, Sigrid (Org.) **Humus 3**. Caxias do Sul: LORIGRAF, 2007, P.135-147.

_____. *Viewpoints e Suzuki:* pontos de vista sobre percepção e ação no trabalho do ator. In: ANDRADE, M & BELTRAME, V. (Org.) **Poéticas Teatrais:** territórios de passagem. Florianópolis: Designe Editora/FAPESC, 2008, p.107-124.

_____. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009.

NUNES, Sandra; CORDEIRO, Volmir. O corpo transita no *viewpoints* – o *viewpoints* transita no corpo: ocorrências possíveis para o corpo como arte. In: **DAPesquisa:** revista de investigação em artes. CEART/UEDESC. V. 3. n. 1, 2007-2008. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista-dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/volmir_sandrameyer.pdf> Acesso em: 22 dez. 2010.

PARENTE, José. **Preparação corporal do ator para o teatro de animação:** uma experiência.2007. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes (ECA) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In: **MoinMoin** : Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 3, n. 04, 2007, 189-204 .

RAY, Donna. **I Formação Internacional no Método Feldenkrais® de Educação Somática**. Aula realizada na A Rampa, Rio de Janeiro, em 18 de jan. de 2011.

ROACH, Joseph. **The player's passion: studies in the science of acting.** Toronto: Associated University Press, 1985.

ROMANO, Diana. **Introducción al Método Feldenkrais: el arte de crear conciencia a través del movimiento.** Buenos Aires: Lumen, 2003.

SANTIN, Silvio. Perspectiva na visão da corporeidade. In: MOREIRA, W. (Org.) **Educação Física & esportes: perspectivas para o século XXI.** Campinas: Papirus, 2001, p. 51-69.

SEIDLER JR, Egon. Ator e/ou animador a serviço da representação, In: BELTRAME, V. (Org.) **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática.** Florianópolis: UDESC, p.113-122, 2008.

SOUZA, Alex. Reflexões sobre a animação à vista do público. In: BELTRAME, V. (Org.) **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática.** Florianópolis: UDESC, p.80-90, 2008.

SOUZA, Marco. **O kuruma Ningyo e o teatro de animação japonês.** São Paulo: Annablume, 2005.

TODD, Mabel. Les mécanismes de réactions. In: **Incorporer.** Nouvelle de danse. Bruxelles: Printemps. n. 46/47, p.11 -32, verão, 2001.

VIEIRA, Adriane. Verticalidade é sinal de boa postura ? In: **Revista Movimento. Porto Alegre: UFRGS** Disponível em: <<http://www.movimentoes.com/PDF/adrianevieira02.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

VIGARELLO, Georges. O corpo trabalhado: ginastas e esportistas do século XIX. In: CORBAIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **A história do corpo: da Revolução à Grande Guerra.** v. 2. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 393-478.

_____. Treinar. In: CORBAIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, Georges. **A história do corpo: as mutações do olhar: o século XX.** v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 197-250.

WEBER, Suzi. A Educação Somática como fonte de conhecimento para a Dança. In: **Anais do 17º Seminário Nacional de Arte e Educação.** Montenegro: FUNDARTE, 2003.

_____. **Les pratiques du danseurs-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois étude de cas.**2010. Thèse. (Doctorat) Études et Pratiques des Arts. Université du Québec à Montreal. Montreal, 2010.

XAVIER, Telmo. **Interação da Inteligência corporal-cinestésica com a criatividade: uma abordagem no desempenho de tarefas motoras.** 1998. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano. Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Santa Maria. 1998. 202f.

Entrevistas:

DELATTRE, Simon. Entrevista concedida à Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 28 de fev. de 2009.

GALDARONI, Carine. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 03 de mar. de 2009.

HEGGEN, Claire. Entrevista concedida à Marcelle Teixeira Coelho. Belo Horizonte, 31 de out. de 2009a.

HERMAN-PRIQUET, Gabriel. Entrevista concedida para Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 28 de fev. de 2009.

LACROSSE, Joseph. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 19 de fev. de 2009a.

LACROSSE, Joseph. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Bruxelas, 28 de fev. de 2009b.

LENTINI, Irene. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 23 fev. 2009.

MOERS, Simon. Entrevista concedida a Marcelle Teixeira Coelho. Charleville-Mézières, 03 de mar. de 2009.

ANEXOS

ENTREVISTA COM JO LACROSSE I

M – Which kind of work you develop here in this school? How long do you work here and about your work you develop in this afternoon? How is your focus? But before, could you introduce yourself, because I need this information for my research.

J – I come from dance, and I teach movement for many, many years. And I mixed many things from different fields. Of course, dance is my personal experience of sensitivity, but through dance, by chance and by guidance, the story of life, I've met different fields connected with performing arts and performance. And one of these bits is, for sure, the Judo. Competition on a top level, Olympic games, World Championship, starting with one, and little by little, two or three, very famous top level competitors. And I did this for ten years as a research. I was focusing on how could I enter in the performance with my tools from performing arts. How could I make performance in competition, with the tools of a field where there is no competition. It is collaboration, it's creation, but it's not competition. And it was a strange mixture, but it brought me a lot, because I had fantastic results. We won, we had medals in the Olympics, in the World Championship, and everybody was asking how was this possible, these judo fighters are training with this dancer, probably a homosexual because he's a dancer.

Well, the story is, to understand, I did performance as an actor and a dancer. And one of the last performances I did, it was a catastrophe, because I put a lot of money in it, but the result was not good. I was not possible for me to get (find) that money back by selling the piece. Because it did require (ask) a big truck. And I had no opportunity to get (find) that money back, if I'd sell that. So I had to find work, to pay the expenses, the investment of that performance and of course no other performance gives it back to you. So, the opportunity came that I could get performers ready with the ideas I had on the way of how to get ready for a performance in competition.

I'm coming from the field of dance, but through the years, I have always been in touch with the university and I've made a master, and now a doctorate which is not yet over, but nearly at the end.

I am teaching at Brussels University in the performing arts department. And it brought, this experiment brought a lot of information concerning the way (...) concerning actors in physical action, looking for: or performance in competition, or performance in interpretation, in choreography or in drama. And I started to study these fields separately in a thesis, trying to build some models, trying to explain simply what I did, having these results with competitors. Because the results were very good. There must be a reason for it. So I have been searching, got in touch with the idea of stress management, of tension management, of physical action in terms of "accion physique". In French, it's a very specific concept in the performing arts. And I started to get all these things together, (...), very simple? (...) always getting in touch with the idea of the human being is dealing with tension, with bodily tension, with psychological tension, with tension. And the tension became the main tool I am working with. My main work is teaching in Brussels' Performing Art School, not university, it's a school for actors and directors. And a very famous school for cinema and moviemakers. I had a real laboratory, because I teach three times a week, with professional actors, and I go deeper and deeper in the building of a method that gets the actor ready on the body and the gestual side. And since

more than 20 years now, I build and rebuild, and again and again, a didactic structure that tries pupils learning ?, or actors or film actors, in using these tools to increase the awareness of how to be in touch with the body, to express the goal of the action. Which is emotion, which is sentiment, feeling, or a story, or a choreography. And because it's very specific and because it has quite good results, it's a very small world. It's actors, then all of a sudden somebody from here called me in Brussels and asked me if I wanted to work here. And I said yes, and started to work here about five or six years ago, and started to bring my tools here. And meeting Claire Heggen, who is a famous teacher here from the school. We are in the same thing, and we met as partners, not as competitors and we started to build something together and have a very good relation, a lot of friendship. We did a fantastic job with the two last promotions, and that's why you meet me here, because I am part of the pedagogic council, and I am teaching movement. So, what you saw today was the second class I teach, after the first one, which was a three-day class. And before my three-day class, they had a three-day class with Claire Heggen. So, you see, it is seven days of movement.

M –It's so short time.

J –For sure, we have a good method, but often it is not enough yet. We should have a different method of teaching which would be, I think, better. But this year, we started to work like ...everybody had to find the way by themselves. Next year, we are going to be more systematic in building the step-by-step method of getting ready as an actor/creator in puppeteers' art. So, that's what you saw in this class today. I tried to bring them in touch with these basic elements. Which are grounding the body, finding the patterns of different spaces inside the body. The goals are very precise. First of all, being aware of the body. And try to go to the roots, try to find the very deep base of the body in movement, oriented to performing and creating movement. And therefore, this and the qualities of these spaces, the bones, the flesh, the soft skin, in order to create images, so that they can around the idea of "you are a puppet", build a physical awareness of a way to use themselves as a puppeteer through the puppet, that they can imagine by themselves, through themselves. That is largely what the method is. So you saw this morning a training that I call "bones, flesh, skin". Which are the three images I try to combine, so that they build a pattern and it's connected with text, that they ask them to read, to understand with Zeani, the old No-Theatre theorician, it's connected with these kind of references, so that they can start to think and with all the entrance, so that they can develop a way to build the actor standing ready to act or to collaborate with materials, with tools, or with partners. And what you saw in the afternoon, was in the same idea. Trying to get more in touch with what I would call organicity of the body, where the different fields are interconnected around vibrations, around sound, around emotions. You saw many emotions this afternoon. And find a way to enter little by little, slowly, that sensitivity with the intimate spaces of the body, so that we can bring that sensitivity in more external actions, but still connected with the voice, with the emotions. So that was the first part. And then, from there, I brought them in direction of a jump training, solo or in partnership, with a rope or without, to enter the field of rhythm, where they had a lot to learn, but [as regards] the movement of course. And I, as I don't see them very often, because the program is like this way this year, I asked them to get ready by themselves, and that's why I said them three months ago I want to meet you in three month time and please get ready to jump for thirty minutes with a

rope. And they started to do it and they learned how, and how to solve the problem they had. And today I was using that training in what you have seen, it's connection with partners, it's how to listen to the body, it's about the idea of body puppeteer, body puppet. I tried to help them – because I was building a puppet that they had to carry – to get in touch with that idea through the tools that I had. I tried to make connections with other teachers, with other departments of their courses, but showing that what we do is connected.

M – I didn't do the exercise, but this connection is with the body of the other?

J – yes, to listen, you get in touch with your partner, as if he was a puppet that is alive. And you must have the right connection, the right way to get in touch. For example, you remember, when you had to jump tam-tam-tam-tam, if you don't listen and if your connection with the movement is not really there, you cannot adapt and he cannot jump because you are not in position with him. So you have to – and that's what I was trying to let them discover – you cannot be there without a 100% of listening, of disponibility.

M – do you mix many practices of awareness practices. Do you know which one?

J – I use the relaxation field to be aware of how to reduce tension; I use activation field to be aware of how to increase tension on the physiological side. Getting in touch with the rhythm side, because when you activate, then you increase circulation, and then, you start to enter into a cycle movement. And then you find rhythm and you start to have many possibilities. You saw this that afternoon. And then I try to connect an awareness of the inner body. For that, I use breathing processes, voice processes, vibration processes. And then, I get in touch with, you know, practices like Eutony, like Alexander Techniques, yes, Somatic Education, that you can find everywhere, if you want to learn a bit of it. And I do mix a bit of my own. I tried to follow them and to find the way to play with them. That's why, for example, when we have been connecting all together with rope jumping or collective work, then afterwards we went to stretch, and I had to explain the muscular chain? Processes connected with archetypes. Because I had to explain them why they have to very careful with the backside of the body when they had a very strong training.

M – You made a link all the time between body work and the work with the puppet. Could you tell me about the connection?

J – What I was telling them about the connections? It's always the idea of ..you don't have anything else but yourself. It's through yourself that you will have to get in touch with the puppet. The more you will be in touch with yourself, the more you will be bring into the puppet. And the more you can receive from the puppet getting in touch with you. And always, what I am trying to do, is to show why we try to do this, referring to what it can bring you in the art of puppetry. And it's not very complicated. It's contact, it's to be aware of reality, to use gravity and contact to be in the right dimension of the relation with the puppet or what is symbolizing the puppet – the partner or the material, the object we use. And it's always trying to do both things: It's acting and – nearly at the same time – to be able to have an evaluation of the action. So that you are in an action, but also in something ???. You decide that you can change it, manage it. So I try to bring them back to that

awareness. And therefore, I always try to remember them that on the physiological side, the body is built so that you can do that. The mechanism of protein in the muscular system is adaptable, so it adapts the contractions and tensions, referring to the need of the action. So it's not a process of all or nothing, it's a process of adaptation. And I built models, and I did teach them in the three days before today, that are very simple. And they show that the tension is an "emergence". It's emerging from the connection between – at the same time – the relation between yourself and the puppet, if you are a puppeteer, and the relation between – in that connection – the abilities of increasing or reducing tensions. But at the same time! And when they know that on the neuro-physiological side they are built to do it, if they listen carefully. Then they know that they can become what they want to be as a puppeteer. That's where I always bring them back to. Always there [to that point] through movement, quality of movement. And in the quality of movement, different variations of factors. And there are various possibilities.

M – There are puppeteers develop injury in the shoulders, in the back, in the arms...

J – It's the same with dancers or actors. And even more with workers.

M – But in dance many people write about that.

J – Yes, that's right, yes.

M - Did you write something about that?

J – I don't have a specific concern about traumatism in puppeteers. It's not my field. Academy is starting to be boring for me because it's always, you know, when I work at university, academic is very slow because you always have to prove what you say, well it's a lot of work to say there is a process. While it is very simple, when you do these things. So, I don't have an obligation concerning that. But I teach something that offers an opportunity to reduce the dangers of professional injuries because you are aware of the way to use the body if you apply these models. The problem is that if you decide to become a puppeteer, you don't come into a school like this, with interdisciplinarity of education. You build a puppet, you build a story, and you start to play. It's autodidactic. It's spontaneous and it's always the same. You make mistakes, and then you learn from your mistakes, but sometimes you break yourself before you know that it's a mistake, of course. But the main rules of prudence are the same for all the manipulators of materials or bodies or objects. You have to know these rules and be aware of how to respect these rules: getting close to the center, gravity center; use the lower part of the body to support; never twist the body when you lift [something]. A few main rules, that are very important to know. Of course, when you're performing art, you also look for originality, for many qualities that are sometimes in opposition with being careful. So, of course, you have to get ready, you have to have a trained body or a real technique. That's where we are now. Trying to build this. That's why dance was a good experience to become a teacher because it opens up a lot of possibilities.

M – What about you write in your thesis?

J –It is very simple. My thesis, it's logical four steps. You start with the tensions, when you understand that to find efficiency in an action, that you can deal with tension to reach the optimum of efficiency. You know that it is in touch with the ability to reach and to arrive at a certain level of tension inherent to the elements of action: the space of action, the object, the objective, (...) and when you understand that, the first step, you ask yourself: ok, so, what do I have to do with myself, to be able to get there. The answer: train! Ah! And then you have the awareness process going from sleeping to frenesy, getting in touch with reality, and adaption, adaptability, stress is slowly arriving. Then you ask yourself: Ok, where do I have to be in myself to deal with that? The answer: everywhere! Physical side, of course, but also in affectivity, in knowledge, even in the aesthetic side of action. And of course, in spiritual side of the person: you have to know why you are there, you have to think but you know why. You have to connect all these and I built a model with five potentialities. And then and from there you see that inside of the actor all these potentialities are centered not in one potentiality, but in a kind of zone where all the potentialities are integrated. And that zone, inside, has a projection outside, which is tension. And you study it, you go back to the first step of the model: what is tension? Something that I can write and read it.[...] And again, tatata! That's the model. In fact, it's like a fountain. The more you discover inside, you get a bit more clear about that tatata. You create today, you create tomorrow. It's a creative model. The model is very simples to describe. And it works! You explain it to Judo fighters. All they want is to fight. They don't think a lot. It's very simples to understand. You explain it to dancers, who are very careful and want to be the best. It's very simple. You want to explain it to actors who need to go in their sector and it works.

M – how can I find your theses?

J- I didn't publicate. It's not finished. But when I teach, as I teaching in the university in everywhere I use this model, I teach these motors. But the thesis is not publicate , its not finished. My father is dying for in this residency. My father is not dead, but he's very sick. So, I decided to not finish my thesis for this year. I keep my self free to meet him very often and to be with him. Life in first than academy.

ENTREVISTA JO LACROSSE II

When you look at the puppeteer as a teacher or a researcher trying to build a better code/coded system that helps that person, the puppeteer, to increase his expressive movement potential. At the end of the process, when you give the person all the tools that you can give him, because they have been built for years and years through the research that came before, in dance, in body movement, in all the fields that you can explore to bring back some tools, when you give access to that, to the person, the puppeteer, the central question finally arrives. It is the responsibility. How is the person able to connect all this information and practical tools, its own movement and body needs, so that he takes on the responsibility to adapt what he or she needs to develop in itself, in himself or herself. That's the main point. And, I think, when you say to somebody: ok, the responsibility is yours. Now, you have the choice, you can combine and you had sensations that you can remember, define your objective now: what I'm going to do? Then you give her responsibility. But its not enough. It could be interesting to give also a tool that helps to take on responsibility and that's I was researching for, what I suggest my personal work, teaching, the tool is built around the tension, the body tensions. The more you are aware of the body tensions, the more you are able to feel andrefer your feeling, your sensation to references of the physical process – balance, weight, space, rhythm, time...., all this tools, for Laban, for example. The more you are going to enter into yourself. But it is so vast and complicated that you need to make it simple. Otherwise you get lost in yourself and in that field of adaptation and that's why I think the tools to take responsibility, that I suggest to use, is tension. The awareness of the state of tension you are in. You are expressive and how its is changing? How it is moving? And how can you get ready to used it? And, to what kind of level - in terms of tension [hypertension or hypotension??] do you need to go to reach the best efficiency in your action. And then, you have the question: Which was your responsibility? You have the tool to search for adaptation in terms of tension. And then, you have the conformation process, which is the action. You can evaluate the action. When you look at the action, when you ask somebody to come and watch the action. When you watch what the children are living when you accomplish the action. Than you can evaluation yourself, but also the process and also you can search for new adaptation tools that can help the expressive movement system to increase it's a pertinence. Do you understand? Then, when you arrive at the point where you accomplish that process in terms of education, or in terms of learning the technique, then the man or the girl in front of you, the puppeteer in front of you, is autonomous. Now, we can say I will now build my puppet, try to play my game with it [act with it?? Jouer?]. And I will have inside this system tools to create, to search, to correct, to evaluate. And all this, in the end, is very simple. It's like when you meet somebody. You watch and you shake hands. And all of a sudden, when you touch the body, you touch the tensions and you can feel, immediately: "Oh, what a nice person, or: oh, I'm afraid. He is hiding, he is hiding something. Why does he put so much strength in his hand and looks so weak?" What is that? You know? It's a connection system. The tension, the way the puppeteer is going to hold his puppet, it's like shaking hands. If he is holding, the best way to move is going to come from the quality of that relation. If there are too many tensions, in his hands, because there are too many tensions in this

head, his heart and in his body. Then, the research is going to the interface, the connection. It's hands and puppet, referring to the connections of the body. And the connection of what the body is scaring [what the body fears?]. This means, the whole person in the education process, you need – that's what do myself – I enter the field of cognitive process. Including emotions, including affectivity, including social influence on the person. Do you know? All these elements are involved in what we call the tension of the actor. Because it's constant reaction, and what we can say when we look at that the process is that. The fact that there is a theatre makes things much more simple, than if we were looking at the same education process, but without referring to the theatre or a puppeteer process, but referring to humanity. The theatre makes things quite simple because in the moment of theatre, everybody is being silent, doesn't speak anymore, the action is starting and the puppeteer has a moment in his own life to express and than to evaluate himself through that expression, because most of the time, the human that we are in every day life we don't have the chance. Because when somebody talks at the same time, very often when you talk nobody is listening to you. There, in terms of research, let's say, for progress of your humanity, searching in the field of acting or puppeteering, it's a very interesting laboratory, because it's giving that opportunity to look at an action, which is an artificial action, in one way, because it is built before. It is not spontaneous most of the time, it's coming through patterns of a story and of a logic. But it's rehearsed, it's connected with music, it's part of a system of emerging process. When you live in your everyday life, it is also an emerging process system, but it's so open that it is very difficult to control.

She became aware how the need to get] deeper into the material. What is an object? And how to become a mediation to create the poetry of the expression through the object but by yourself, in yourself, so the object, the puppet, expresses it. It's huge! And I was working with her, and I thought, oh, at this moment, in the education of that school, she was entering the moment of difficulty, which is important. You have to become aware of where am I and where am I going to? And then the tools are coming and then you have to take the responsibility like a sailor. So, in my process, to resume, is to give responsibility, so that you reach autonomy. And in order to help to find the way to be more responsible, I use the tool of tensions.... and I made a full process of explanation, a cognitive and practical process, around the notion of tension. And from, there I travel to the reference of action. Because tension is not enough! Tension refers to the action, and the action refers to the situation, to the story, to the moment in life and in the theatre - and you have then - the triangle. You have the person. You have the theatre. And you have the world. When all this is connected, the answer is good. And they come to see you and you improve your process, and you have your imagination to do another and a new proposition, creation and adaptation to yourself in the body, in the body inside, in the body movement inside. But what we also have to consider is that it's an ideal way of looking at the process, because we create theatre and actors in everyday life and one of the biggest difficulties is to find the way, the means and the possibilities to make some kind of stop in the everyday life, to enter the field of training, to enter the field of education, enter the field of creation, and that is a very important point, because if the school is not aware of the responsibility, it will not give the right tools, the right rhythm of learning, and if the actor and the puppeteer is not aware himself of the tools and responsibility, he won't give himself the good training process. And if the creators

don't have the space, the condition to rehearse, it's going to be very difficult. So what we were talking about is an ideal process. It's not a real one. And that is it.

ENTREVISTA CLAIRE HEGGEN

M – O que voce acredita ser primordial no trabalho corporal do ator manipulador?

C – Os apoios. É a partir dos pés que se manipula

M – E porque os apoios são essenciais?

C – Porque a gente precisa de um ponto fixo para iniciar o movimento. Se você precisar de um apoio baixo, não só do apoio em baixo, mas sim de apoios que vão subindo, dependendo da necessidade, mesmo se a marionete é a vista ou de mesa. É a relação de gravidade entre o manipulador e o objeto. De qualquer maneira o corpo está em deslocamento com a gravidade, o importante é a gente saber onde a gente está.

M – Quais as habilidades corporais você acredita ser importante desenvolver no ator manipulador que possam influenciar diretamente a qualidade expressivo seu movimento?

C – Depende do modo de relacionamento com a marionete. Se o manipulador não está a vista, ele tem que delegar tudo para a marionete. Esse trabalho particular que leva em conta a marionete, o material, a forma, do que é que ela é feita, a sua dinâmica, a geometria do objeto, já tem expressão em si. A qualidade que deve ser procurada é nessa busca de conhecer essa particularidade, da marionete. Antes mesmo de querer que a marionete se exprima, tem que saber de como a matéria se exprime antes. Uma vez este estudo feito, com que material é feita a marionete, aí voce começa a trabalhar sobre a manipulação. Antes de ser o ator da marionete, primeiro você deve conhecer muito bem a marionete. Isso quando você está escondido.

Quando o ator manipulador está sendo visto, depende do ator, se ele é realista de mais ou não, então, a gente tem a tendência de fazer algo muito mais engajado e gestual. A gente pode ir até o corpo castelle (empanada). Depende da escolha estética, do tipo de relação que está instalada entre a marionete e o ator. O que serve para o ator que não está a vista, serve para o que está a vista, mas quando o corpo está sendo visto, tem que organizar o corpo todo em relação a essa situação. Mas as outras qualidades também são essenciais. Encontrar qual a organização do corpo em relação a escolha estética da manipulação.

Depois é o jogo. Se é uma personagem que brinca com você quando você fala com ela. Dois personagens diferentes. Duas marionetes... aí depende do jogo.

M – Como é que ela desenvolve o trabalho dela na disciplina do movimento? Você desenvolve o seu trabalho por etapas programadas ou a partir das necessidades corporais do grupo?

C – As duas coisas. Eu trabalho por etapa e pela necessidade do grupo, da evolução da estética, das estéticas que estão evoluindo e da demanda que é solicitada. Existem os fundamentos para ser trabalhados. Digamos que tem muitos capítulos a trabalhar. O trabalho individual, pois tem gente que não tem consciência do corpo, então tem que fazer esse tipo de trabalho que faz parte do trabalho fundamental. Em seguida há o trabalho de teatralidade, passando de um

corpo real a um corpo fictício. E depois, a relação desse corpo fictício com outro corpo fictício, que é o corpo da marionete.

M – Esses são os três fundamentos?

C – Sim. Em seguida a dramaturgia, direção do ator.

M – Eu gostaria de saber como foi feita a sistematização deste trabalho? Como foi o seu processo dentro da escola? Um pouco da sua história, como você foi descobrindo esses fundamentos?

C – Todos os nossos espetáculos tiveram objetos, marionetes e máscaras. Quando eu cheguei a Charleville eu já tinha relação com esses objetos. O que foi mais particular quando eu cheguei a Charleville, os estudantes não queriam mais estar atrás da empanada, então, aí a questão da manipulação a vista foi colocada. Eu trouxe a minha experiência, pois nos meus espetáculos eu já manipulava. Então primeiro trabalhou-se o corpo e depois o movimento, passando de um para o outro e a relação dos dois. Pouco a pouco fui elaborando uma gramática própria da relação do corpo com o objeto, de dois corpos fictícios, que é o ator e a marionete.

M – Essa gramática é algo fixo?

C – Não, não. Eu trabalho com os fundamentos e com o trabalho do Decroux. Mas o trabalho com o Decroux é permanente, que é o objeto-sujeito. O trabalho de Decroux está muito articulado no trabalho de manipulação. Eu utilizo muito a terminologia “decrousiana” para o trabalho com a marionete, junto com os fundamentos: a progressividade, a degressividade, a contradição. Isso faz parte do vocabulário fundamental. Depois a gente vai declinando as partes fundamentais dependendo da necessidade de manipulação.

M – O que você acha da gramática para manipulação de bonecos de luva proposta por André-Charles Gervais?

C – Meu trabalho não tem muita relação. São exercícios. Eu também faço exercícios, mas é menos isolado da mão, envolvendo mais o corpo todo. Mesmo que a gente não use o corpo todo, o corpo está envolvido.

M – Você trabalha com duas práticas de Educação Somática, que são a Técnica de Feldenkrais e a Eutonia. Como essas práticas entram no trabalho corporal que ela desenvolve com os alunos?

C – Eu utilizo mais Gerda Alexander do que Feldenkrais para o trabalho de manipulação. O toque, o contato, delegar a marionete o contato com o público. Feldenkrais trabalha a consciência corporal em geral. Isso na maneira que eu utilizo. Tem muitos exercícios que eu criei, que eu inventei ou adaptei.

M – No início da entrevista você comentou que há alunos com mais consciência corporal que outros. Eu estive esse ano com os alunos na escola e fiz entrevista com eles. Foi interessante constatar que os alunos que não tinham previamente um desenvolvimento de consciência corporal tinham mais dificuldade de

criar links entre as práticas corporais com o trabalho de manipulação. Já os alunos que tinham experiência com práticas em Educação Somática conseguiam perceber a importância do trabalho desenvolvido por vocês e pelo aikidô com a manipulação.

C – Sim, sim, sim!

M – Bem, o que você acha disso?

C – Eu acho normal! Isso acontece muito! Dito isso, nessa promoção eu trabalhei pouco, eu acho que eles estão no primeiro ano. Possuem pouca experiência. Na verdade é um estado de espírito que se vai desenvolver. Tem que se achar mesmo essa comunhão, esse estado de espírito muito ligado a marionete. Compreender mesmo que é assim. Meu desejo ao trabalhar com os marionetistas, como eu fiz em outras promoções é o de trabalhar logo com o objeto direto. O corpo com o objeto. Eu não separo corpo e objeto, mas sim corpo-objeto, juntos.

M – Muitos marionetista desenvolvem problemas posturais, dores, lesões, decorrentes da postura extracotidiana de manipulação e pelo movimento repetitivo.

C - Sim. É um trabalho de antídoto. Procuro trabalhar os diferentes apoios, como no caso de levantar o braço, não apenas levantando as escápulas, mas buscar outros apoios, não trabalhar de forma mecânica a manipulação.

M – Como a Educação Somática entraria nesta busca ?

C – Entra totalmente. O trabalho da Educação Somática entra na postura, procura trabalhar a voz. A relação da voz com a postura, e a relação com os apoios.

M – Eu acho que é isso. Muito obrigada!

ENTREVISTA IRENE LENTINI

M -What is your experience, body training before you came here?

I – Before to come here I study...I'm graduation in theatre and I work with a teacher that makes a "laboratoire". This professor work theatrical theory and practical also.

M – Together?

I – Yes. And we work three days a week, thee hours. One and half hours of body training. It was basically dance.

M – with kind of dance? "expression corporal"?

I – "c'est ça!" Theatral dance. A lot of improvisation and some games. It was a work to move and to say something with your body and connect with a images.

M – Something like a creative dance?

I – My teacher used sometimes peaces of poetry and peace of theatre text. And with your peace you had two or three minutes to prepare to go to the stage and improvise with music.

M – But you need to speak or just...

I – Its not obligation. We had a free to choose if work with two or simple with the body. The point it was a ... in two minute in ...peace of text....this is the body training.

M – What you think it's more important in "la formation du marionnettist": construction of the puppet or "la preparation corporel"?

I – Basically, I think its both. It's a relation. I can construction my puppet, because to make that you can know how its move. It's important to move that and to move well its important be prepared. So I think both are important. Because you can use a puppet buying another person, but if you use a puppet that you make its completely different. I say that because I tried.

M – Did you work before like a puppeteer? On the stage?

I – Yes.

M – How long?

I – In Italy. It was in the last work on the stage for one year. But before I worked with a puppetry by my self. I didn't work on the stage, with a group, but I had a personal interest.

M – What you believe it's more important in “la formation corporel du marionnettist” to develop?

I – I'm going to discover now. Because, I had a formation in theatre and I know it's important your body and know to say something with your body and something like that. Trouble with a puppet is different because...to work with a puppet. There is a way “neutro”. For example: when you work a puppet a “gaine” and work with a “glu”¹³⁰ ...if it's possible to work with visible manipulator as a actor, so it's different because the act need to add physical preparation.

M – Why?

I – because when you are on the stage you have a presence as a actors and so, you have to ...this presence and the same time you need another time of presence. The presence of manipulator. The public see just the puppet. The human being. Maybe is physical, maybe its not, anyway, the nee its in different way. Its physical alignment, body is different.

M – do you think its more experience with your body, if you can move better your puppet? Movement of puppet is yours. If you have more body experience if you can move better your puppet or you think don't make any difference? There is relation about your movement, your body vocabulary with a vocabulary you bring of the puppet?

I – I saw the difference. What I want to move a puppet, in first I experiment in my body. Before I training a physical body and etcetera, I didn't have so much conscience. I'm not completely conscious, or not percept my body. When I star to work on that, with a “marionette portable”

*Ela demonstra que quando ela precisa fazer o boneco se dobrar no chão, é um boneco mais ou menos de um metro, que ela segura ele pela cabeça e manipula ele pelos braço. (Minha observação enquanto entrevistadora)

M – It's just one person to manipulate this kind of puppet? It's not a like a bunraku?

I – It's possible to manipulate one or more, or three manipulators one puppet.

M – Yes, like a bunraku.

I – “Oui”. If I know that a human body, can make not just that, but “quelque chose” like something, more little movement in the spine, it's a different what you imagine the movement “aussi”. If I can experiment... (Irene demonstra que experimentar o movimento no seu corpo é mais fácil para imprimir o movimento no boneco)

M – Did you suffer some pain or injury from la posture” extracotidiene of manipulation? Because you stay in this position or sometimes the puppet is too heavy.

¹³⁰ Irene se refere à cruz ou cruzeta

I – I don't know because I work in a posture that I always its possible to change. I worked one time with a puppet and I had some pain.

Irene demonstra que criou um boneco de corda com lenço, onde ela trabalhava usando o braço dela como braço do boneco. (Minha observação como entrevistadora)

I – And I had some pain in the shoulder. It was not so heavy in this position. It was no problem to stay that. I had to be able to movement my shoulder in not natural position and that I had pain.

M - How long do you stay in this position to play? Just one idea...5 minutes?

I – The time that I stayed in that position it was twenty minutes

M – Can you realize tension in your body? Yes or not?

I – I think

M - Can you make a relation about body practices in this school with your practice?

I – Before did you come here?

M – No, I saw one class of Jo Lacrosse. You had more class with Claire. I just want to know if you can make a relation between this kind of work with your practice in the puppetry?

I – Really, we have to work on that now, I think, because looking at the way “avec le Claire”. We had a week to work here, that is a little strange because we change a lot of time, so, we have to make the relation for ourselves, every time. It's hard. I can say, next we worked one week with Claire Heggen and than, we started to work with the puppet for “Mid summer night's Dream”. On “Mid summer night's Dream” with the puppets. And we worked with Pascal Bresson, too. And what she did was, she gave us a lot of exercises, showed us a lot of things, but it was one week, and then to find ourselves with the puppets in the end and trying to work on that. It's was very difficult. Because we had the idea of that, but (compared to??) the practice, it was something completely different. So it was hard but there is a relation, a way, because...there is a relation, it's just hard to make it every day, daily.

ENTREVISTA SIMON DELATTRE

M – Which kind of training did you have before to into in this school?

S – I worked at as dancer, contemporary dance for CNC and art, a choreographic centre in Bretagne region, directed by Catherine (...) I worked like a dancer in many, many stages and then, I went a “conservatoire” in drama arts for three years and part of work was body training in week training, in Wednesday, only for the body.

M – Which kind of training?

S – I worked aboutthe space into the body and many, many works in dance and with Feldenkrais...

M – Feldenkrais!

S – Feldenkrais and also I made some stage (...). I worked wit a weight. I went a second school when I was young and it was my first meeting with a body work. I had some dance lesson in the second school...

M – Which kind of dance?

S – Contemporary dance. I danced tap dance too, a little beet for three years. I don't know, it's like an explosion, do you know? There are many, many ways to work with the body.

M – Did you make a contact improvisation?

S – Yes, I did for three years in a class of contemporary dance, because I was going to “conservatoire”. I did a show, a spectacle. I had many options of dance. I don't know, because I made many, many things with the body, but nothing to the stage. I know many, many ways and I have to focus and concentrate to make my own practice with my body.

M - Its good when you have many experience with your body. You can develop more your possibility of express.

S – Yes. I tried in CNC – National Center of Contemporary Dance – and I went in last level....to come in there class. I really want cross dance with the puppet.

M – Did you work with a puppet before to come here?

S –Yes. I didn't find good people to work, so, I work for three years on my own practices. I tried...

M – Did you do some workshops or..

S – I did some workshops about puppets. I went for many, many year in a puppet festival of puppetry arts – 8 or 9 years - time to me to come here like a contract class.

M – Here?

S – No, in Bouvet, in Bretagne. Its my childhood town. There is a festival every year as a free worker and than, I came every, every years I learned many, many stages, by going to see show of puppets. Realize the concentration to be, to put the arm...

M - You know about the body work for you. You can learn about just to observe the movement of the puppeteers?

S – Yes, of course.

M – What do you think it's more important in “ la formation du marionnettiste”? Construction or “preparation corporel”?

S – I came for this school because it's both in the same time. It's like a dream. Many people speaking about that here because (...) also formation is about practicing work. I need to work my plastic and aesthetic work and my body, my actors work and I chouse the way of directing of plastic staff. I cannot to say what is more important for me because (...) a puppet master work, you need some. Its many, many things. I really love to take time to make my puppet and also I love to just go swimming, running and going to “platô”, on the stage, my body is.. I need to breath, I need to awake my body, to awake my head, to awake my heart, all my body. So, you asked me to choose, but I cannot to choose. I think the reason it's a connection between the plastic work and the body work because if you want your puppet is moving clearly, you have to understand the way of your body.

M – You have to understand your body or the body of your puppet?

S – Twice, because if I really could know good my body and the weight of my head and the articulation that moving with the synergy I can make it on sometime with my puppet, than, to move my puppet I need to be connected with my body. So, It's really like you go and you come back, go and you come back twice on your puppet is in your body. I think it start when you building your puppet, not only on the stage.

M – Personage you built together with the construction of the puppet?

S – Yes. There is some kind of accident that you can (...) because you puppet. Oh! Sheet! You puppet is really massy and you can make nothing because I don't work precisely (...) the importance of this or that.

M – What you think it's most important in “la formation corporal du marionnettiste”?

S – I think is to understand the connection of all spine, because I think when you.. in many times you moving your puppets its all about to heave, its kind of the weight in all your body. You can take one hand in the head of your puppet and the other hand in the hand of other puppet. Basically, the movement is on your hand, but its so heave. So, I think if you understand that you really can work with your spine and there is many points that you have to take care on your body and on your puppet. The head, the pelvis and all the line of your head and your pelvis. I

think it's important to understand that to by the way of the weight. I really think the weight it's one of the most important thing to work the body and then, there is some questions about rhythm that you can easily understand by the way of your muscles. Contraction and relaxation. There is for the quality of the movement, if you want you movement to be soft or hard. There are many, many variation that you take from your muscles. So the most important – my answer is clear?

M – Yes, yes.

S – Work all the body, the weight, I think it's the most important. And transfer the energy. I think it's important you can understand, by working with your body on the stage, and work with your body with a puppet on the stage. Its important to work also to the tonic, but relax at the same time. I think Jo Lacrosse is a good teacher for this, because he tries to teach us to use the minimum effort to be efficient, to keep all energy for the most longest time possible of process. So, weight, energy, transfer and keeping...ah! Your body on the space with the puppet, the line between head to pelvis. I think this is the most important work with your body in "la formation corporal". You have to understand it in your body with the body of your puppet and also its a natural adjust.

M – Do you have some pain or injury in your body from the manipulation?

S – By the manipulation I don't know. I had to start to have tendonitis, but it's not because of puppet from (...) But it's not from manipulation. By working with a puppet for one hour, no (pause)

When you work one week, in the end of week, after you work for one week, because you are tired, its happen, but its not really important. When you are in a construction I think there are many accidents. I cut my hand many, many times. Sometimes because I was concentration in my work and made a mistake. Sometimes is just for to make de same movement, to make a face of puppet. The repetition of the movement gives me pain. Not really important to me. When I danced yes. I think when I'm working with a puppet on the table, many times the table (....) I work for one week and the same position, and I tried to have another solution, but after one week to work all the day to the night (ele demonstra a posição dobrando a coluna. ele sentiu dor por ter que ficar curvado) just this is the only time that I have pain. There is another thing in this school, but I don't think it's a (...) many time in this school we need to seat on the floor to see the others on the stage I have a pain because doesn't have a chair.

M – Do you make some exercise before or after to play a puppet like stretch your body?

S – Yes. We go every week to make aikido. I think this is really, really interesting for us to make the connections. But this is a long way of understand, because it's a martial art, but I really think this is a interesting thing and sometimes I take the stretches position of aikido, specifically in – I don't know the name this (PULSO) – to stretch it. I made it when I work the puppet in "gaine" . When I into de school I need to work in the next day , to be ready to showing, the apresentation [sic] of the work. I make kind of stuff like a jumping [...] energy, make a stretching and, many times I think it's one the reason.

When we go on the stage for one week in workshop, many time we take the time in the morning, all together. But sometimes, I work little bit for me, for my body and sometimes I teaching actor for one day. I don't take the time enough. I need to take it more then sometime. Watch and watch (...) I think it's not good. I think I need to be careful about that.

M – Yes, you are a dancer..

S - I need to learn that in this school.

M – What you understand about body awareness?

S – I think this someday is your body naturally, because you add, when you sleep well and then, there is some day ...and get naturally and day my body answering to me, what I want. Not what I want, but more easier then other day, so, I really have question by this way. Why my body some days are ok and good, and feel good, aware, and I feel easy, and sometime I can't. Then, I come at school, at class of Jo and in the end of day start to be easily for me, but for half of the day, I was making the work, my body couldn't make the connections, but just a mechanical (step/staff?). I think there are many things to really understand in your body and sometime its give you a impression of mystical on the way like: oh! Ok (...) Sometime you are not open for this way. I need my hand just to move, just to take a time to understand: ok! my hand, I can feel my skin, I can feel the weight of my arm and my hand...there is many staff like that and I think the "formation corporel" its really important for that because when you will be a professional every night to need to be aware with your body to be generous and sincere with the other. So, I think three years is not too much for this.

M – You have to understand the function.

S – All the time you training your body and evolution, constant evolution. So, I'm building my own training, but I think take many, many years to really compete way of work, from the head to the feet, which I can make with pleasure, because the training is important to take pleasure to work of your body. If you have pain and just by working to take my feet and stretch, and stretch all my leg. Ok..ok..you can touch your feet but its not really important to on the stage. The important is to be alive and to give. So, I'm building by peaces my one way to work with my body, but, yes, its take many, many years, I think, to work all my body or all. Ok, to fell like some kind of morning that I said today, there are many, many staffs to make. I think the body is the most important.

ENTREVISTA SIMON MOERS E CARINE GUALDARONI

M – The first question is about your la formation before to come here in this school.

C – Ok. I made different thinks. In first I didn't have idea to be here one time in my life.

M – Didn't you play puppeteer before?

C – Not really. I can play my way. I did art school and this moment I really want work with show, like that, but I didn't know how. I know others courses to make a sculptures for decoration and I was being a work like that and I had idea to make cerography, so, I tried to come in cerography school , but I didn't in the concurs and . The company working with a some young people and kind of school company and I learned be a actor and cenography together, mixing to work in a company, when I played and showed, I became like a cenographer for two or three years. I really wanted to go more in this kind of research and I made school in a Lecoc, but not in movement, but in evening course, in department of cenography in the school. I tried to see about cenography and movement. So I did movement courses and cenography courses and by this moment I really tried make a link between sculputing, cenography and movement. I really need more movement. To really want to understand acting. I'm constructor and I really need to understand about acting, movement, cenography. Because I worked out and I could have money to make a one year of formation with *Theatre du mouvement*, so I like theatre and I was in *Theatre du mouvement* working and there I discovered I have body.

M – Before did you have some experience about....

C – Yes, I made dance, like a (...) twelve years and really want to continues that, but..

M – Which kind of dance?

C – I became in Classic dance, two years of modern – I don't know if it's a good name - dance and I tried a lot of things like hip-hop and others.

M - Contact improvisation?

C – No, I didn't. I woul like, but .. Ok, last year I thought that I have to make a link between all things you can do, because when I do sculpture, I just sculpture; when I do movement, I do movement; cenography, I just do that, and I can do every thing. Ok, I can do everything. And then, to make a puppet...I had interest for puppetry before, but I didn't have (...) but its for the same for me. I think: ok, this is really nice for me! Ok, my way maybe is someone else..... I'm going to try it.

M – And now you are here!

C – Yes, to trying to make some links.

M – Its interesting because the first person that I made a interview are from theatre and for her to make a puppet is very important. And for you? Yes or not?

C - Sure! When you are constructing, you just transfer like a baby, do you know? And you give your baby for work to the other. But sometimes you want your baby. I can move my baby. You transfer. When you construction is the same. You know it's important to show, but....

M – And you? (to Simon)

S – Me. I'm from to Belgium. Where I made de school before this one for four years of acting. So, I into this school when I was seventeen and I made four year a theatre of text, but..

M – Was it in a university?

S – No, it's a high school. We have very few theories, but the most of course was acting and work with the body with a text. It was like working two months with one teacher, then, three months with another teacher and every time it was a new projects. It was in the wayto be a text, etc. And, so, in four years we had a lot of things very interesting, but its still learn how make every things with the body. I realize normaly we cannot have cenography, we cannot have construction, or anything how to make thing happen like a magic. Nothing. So, it was really, really interesting the research. In four years we go deeper and talking. The quality of talking. Speaking and try to work with the text and make like you speaking any one text. Text with your body. Its come from here. (Ele aponta para região ente o púbis e o umbigo). I had movement with Jo Lacrosse. The teacher works with us. I work with him for four years, because in my high school, the first (...). I never found about puppet. I never see anything about puppets. To my first year in this school I went Jo Lacrosse told us about this school when I was working and at the time I had to think about what I will do after this school after four years, because there are many acting school that work with the same things: body, text, movement, and I need to know what to do. And I said to myself: ok! After the school you go you will try to work with people. And than, I talked to Jo. He said: "Try to go to ESNAM. There is a test for you. All you think you want". I will try and I will see. That's no question. We had this conversation two weeks before to come here and I took four days to make my (...)

M – I think it's very hard to into in this school, isn't it? More then 200 people tried to come and study here.

C – Quite a lot. I didn't know if I tried or not to come in this school. I didn't know if I'm very old to come. My boyfriend told me: "send the letter" and I did.

M – Many people tried to come here in this selection..

S – Yes, people from Brazil, from Australia, from Russia

M – For you: what is the most important think in “la formation du marionetist” : construction or “la preparation corporel”?

S – That is a big question because it is depend where are you from and what you want to do, because I think the marionnettist is very usual to mean in construction and to play with it. So, for me now I think my goal is to understand how to construction, because I don't know.

M – Because you work a lot your body..

S – Ah yes! I don't know . but I think is really, really important and interesting to work with the body, because both work together. How to make something and play with it. In this job I want to play. I don't want just make a construction. To play more than a construction.. So for this, I think the most important is know to use your body. And know to use the movement and the puppet. Because I can more understand for me, coming a project, take something that some people made and play with that just construct and don't play anymore. So, for me now, general the movement is more important , but to know, for me I want to learn construction to make me complete. (...) I want to go deeper in the movement.

M –righ, right, your answer was very clear.

2002 - M – Where do you think this movement arise, the movement of the puppet arise? From where?

S – From you?

M- You do that. Do you know? You play like an actor before. I think its different when you play like a actor and when you play whit a puppet. Well...what do you say about difference between that . Different energy, different movement? Do you know..? The movement of the puppet, but that's comes from your hand? Do you know? Which part of your body you feel more when you play whit...

S – I think it depend what you want to make like, like a teacher, what you want to say. Because, if you want to make you forgot. The people on the stage . I think the movement is something that's goes from here, from you centre. Its a little thing that make a large effect. But if you want to make a connection between the puppet and you for the eye of the people, I think the movement become in your eye. (...) you discovery and than, you make a connection. The puppet are this, you are that and I'm here.(...) I don't really know, because is like a ... its really different from the puppet (...) puppets with in your head. But, I think the most of puppeteers, the movement being here, in your centre. You want really feel how you can make a little things for the same for(...), for the same (...).

M – For you, what is more difficult: to movement puppet slowly or fast?

S- Both are difficult and to know to make both, you have to (...) the slow one. Because if you want to make it (..) she got to go there and quickly. If you don't to (...) directly, you do something like a mass. If you want to make it quickly, you have to go slowly, very slowly in the way, you are in the most slowly, now you can do quickly, because you know every part of way. So, just now in the way, its

law the movement . If you don't know the slowly, you cannot make the quickly. So I think the first thing to do is the slowly.

M – Do you have some pain in your body when you play with a puppet, sometimes? (..) a gain, a table, to play a puppet on the table?

C – I cannot say now because I didn't play so much.

M – Do you have some formation in Somatic Education?

S –âãâ?

M- Somatic Education?

S – I don't know.

M – It's a technique like a Feldenkrais, Alexander....

S – Yes! Yes!

M – And you too?

C – Yes. Because in the theatre du mouvement. We learn this kind of techniques of (....) your body.

M – And you?

S – Yah! Me too. In my high school I work with a people who work with this (...)

M – How long do you work?

S –Four years.

M –All right!

S – Not all the time, but during four years, two months,...three months.