

Zonas de contato: ator-performer e o ator-manipulador¹

Gilson Motta

O projeto *Zonas de Contato* trouxe à tona uma série de questões e de propostas consideradas de relevância para a produção artística atual, como o intercâmbio cultural entre produtores artísticos do Estado do Rio de Janeiro; a possibilidade de criação de uma rede de artistas e pesquisadores; o estabelecimento de um diálogo entre artistas profissionais e os estudantes de artes; o desenvolvimento de uma consciência crítica em relação aos modos de produção vigentes no mercado das artes; a união entre prática artística e reflexão conceitual como forma de pesquisa estética, entre outras. Neste movimento, foi inevitável pensar de modo mais apurado acerca da formação do artista – mais precisamente, o ator-performer – no âmbito da Academia.

A imagem que temos do artista foi moldada nos primórdios da Modernidade, considerada aqui como um movimento de ideias que se estabelece a partir da afirmação do sujeito como produtor da realidade, conforme ocorre no pensamento cartesiano. Fora do horizonte moderno da especialização e, ao mesmo tempo, absorvendo a herança duchampiana e moderna da liquidação das várias características que delineavam o artista desde o Renascimento, encontramos-nos num contexto cultural e artístico marcado pela multiplicidade de experiências em diversos meios, pela ausência de fronteiras entre as linguagens artísticas, pela rapidez da produção e do consumo dos produtos artísticos, pela crise das formas tradicionais de comunicação dramática, e, além disso, pela proliferação de iniciativas que dialogam com a arte, mas que não se assumem como arte, nem são produzidas por artistas, como as chamadas práticas ativistas que tendem a extrapolar os limites dados pela Estética². Muitas dessas mudanças apontam justamente para uma crise do sujeito, do indivíduo, da ideia de identidade e unidade. Essa profunda transformação que vem ocorrendo no campo geral da cultura artística é comentada, entre outros, por Reinaldo Laddaga, que observa que o esgotamento do paradigma moderno gerou uma configuração que vem se estruturando desde o final do século XX e que recoloca o sentido dos projetos artísticos, os quais deixam cada vez mais de se interessar em “construir obras do que participar da

¹ Este texto foi escrito originalmente para o livro *Zonas de contato: usos e abusos de uma estética do corpo*, Rio de Janeiro: Outras Letras/FAPERJ, 2014. Este livro foi organizado por Denise Santos e Gilson Motta e reúne escritos de vários artistas e pesquisadores.

² Cf. MESQUITA, André. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

formação de ecologias culturais”³: projetos colaborativos que envolvem a invenção de novos planejamentos da vida social local, com modos experimentais de coexistência. Nessa nova configuração são abandonados muitos dos gestos, formas e operações herdadas da cultura das artes moderna.

Com toda evidência, esta mudança envolve e irá envolver cada vez mais um pensar acerca da formação do artista e, neste sentido, cabe-nos perguntar se a estrutura de ensino superior de artes, com seu sistema de disciplinas (classificadas em teóricas ou práticas e nem sempre estão interligadas), está apta a formar quadros que venham a atender a esta nova configuração cultural. O presente ensaio não tocará diretamente neste problema, limitando-se a refletir acerca da formação do ator-performer na atualidade. Retomando o movimento de tecer “zonas de contato”, farei uma aproximação entre o trabalho do ator-performer e o trabalho do ator-manipulador, isto é, o artista que atua com o teatro de formas animadas (teatro que se utiliza de objetos, bonecos, máscaras, sombras, entre outros). Esta aproximação manifesta-se pelo fato de, atualmente, meu trabalho de criação e pesquisa cênica desenvolver-se em torno da procura de traços de interseção entre a arte da performance/intervenção urbana e o teatro de formas animadas.

Ora, na primeira edição do Projeto Zonas de Contato, realizada em 2011, tive a oportunidade de realizar uma oficina na qual foram desenvolvidas práticas de atuação do ator-performer com objetos, explorando a fusão entre o corpo e o objeto, assim como as qualidades de movimento e de energia que o ator-performer deve explorar a fim de promover a ação dos objetos. A observação das práticas desenvolvidas na edição de 2012 por outros profissionais do campo das artes cênicas (teatro, performance, dança) apontaram para a presença de princípios semelhantes de atuação, os quais envolvem a exploração de elementos como a pré-expressividade, a distribuição da atenção (o estado de alerta) e a neutralidade. Porém, é importante observar que, se a pesquisa dos estados pré-expressivos (neutralidade, alerta, disponibilidade, etc e tal) consolidaram-se como uma base para o trabalho de preparação do ator, no que se refere ao teatro de formas animadas, este estado pré-expressivo não está dissociado da performance cênica, isto é, eles não são uma preparação para a cena, mas são a própria cena.

³ LADAGGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 11.

Desta forma, abre-se uma perspectiva para se pensar no modo como o treinamento do ator-manipulador pode dialogar com a formação do ator-performer e, além disso, a possibilidade de se pensar como a prática do ator-manipulador envolve uma dimensão ética, por promover uma visão de mundo não dualista, não dicotômica, gerando outra forma de ação no mundo.

A cena contemporânea e as novas relações entre ator e objetos: a busca de uma conceituação

Nas últimas décadas do século XX houve uma transformação significativa na estética teatral. Diversos fatores contribuem para isso, entre os quais, a crescente transformação do mundo das comunicações e da imagem, que torna cada vez mais forte a presença das tecnologias da imagem na vida cotidiana. É inevitável que tal transformação não se repercuta no terreno artístico, de forma que, atualmente, é impossível pensarmos em arte contemporânea sem pensarmos na fusão de linguagens artísticas, na diluição de fronteiras entre as artes. Este novo teatro é marcado pela multiplicidade, de modo que o seu próprio conceito se encontra em fase de elaboração e discussão. “Teatro pós-dramático”, uma das tentativas de conceituação, é uma expressão cunhada pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que busca mostrar que a produção teatral surgida a partir da década de 1970 tem como característica central a superação das categorias centrais que estruturavam o teatro enquanto drama, quer dizer, o primado do texto, da imitação, da ilusão, da ação e do personagem. É importante observar que, por dizer respeito a um período histórico, o termo “teatro pós-dramático” não pretende ser unificador, pelo contrário, ele conteria algumas categorias, entre as quais, a de “teatro pós-antropocêntrico”.

Teatro pós-antropocêntrico seria uma denominação pertinente para uma forma importante – evidentemente não a única – que o teatro pós-dramático pode assumir. Incluem-se aí o teatro de objetos, inteiramente sem atores humanos, o teatro com tecnologia e máquinas (como aquele do grupo Survival Research Laboratories) e de modo geral o teatro que integra a figura humana como elemento em estruturas espaciais semelhantes às paisagens⁴.

Se, de um lado, esta modalidade teatral envolve outras técnicas, outros modos de relação entre o ator-performer e os objetos, por outro, sugere-se também que ela pode conter uma grande força crítica por tocar num problema central da sociedade atual:

⁴ LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 134-135.

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 (como também parece ser o caso no circo – daí a profundidade de prazer que ele envolve), o teatro torna concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador da natureza⁵.

Outra tentativa de conceituação do período e das práticas cênicas da atualidade é feita pelo diretor e teórico francês Jean-Pierre Rynngaert, que formula o conceito de “teatro figural”, com o qual busca caracterizar as novas relações estabelecidas entre o ator, a palavra e a imagem a partir da transformação ocorrida no estatuto do personagem na cena atual. Estas transformações se acirraram ao longo da segunda metade do século XX, ocasionando um rompimento das categorias e conceitos que possibilitavam uma compreensão do personagem, tais como identidade (física, social, caráter), ação, espaço, temporalidade, palavra, relações. Por conseguinte, a própria noção de interpretação – o ator que interpreta a personagem – restringe-se, remetendo à tradição dramática. Assim, o ator deixa de ser o intérprete para buscar outros modos de criação cênica. É neste contexto que se instaura o conceito de “jogo” e de “performance” como formas de compreensão e caracterização do trabalho do ator contemporâneo. Segundo Jean-Pierre Rynngaert: “Desalienada do protocolo mimético, a cena aparece então menos como um espaço de reprodução do que o lugar e ocasião de uma configuração inaudita de palavras, de seres, de eventos”⁶. Segundo o autor, este cruzamento da enunciação coloca o ator num lugar de jogo e de invenção que não é mais aquele da simulação, mas sim o da performance: ele não deve imitar as ações, pois não se baseia mais na caracterização psicológica da personagem, devendo, em lugar disso, cumprir atos da palavra. A ideia do “teatro figural” surge como forma de se pensar o espaço e a visualidade da cena a partir do momento em que o ator não mais encarna uma personagem, mas sim se coloca como uma “figura”, como um “não-personagem”, uma presença imediata onde se dá o cruzamento da palavra, do corpo e das imagens.

Ora, nesta perspectiva da não-interpretação, da atuação do ator sem o apoio na personagem, o teatro de formas animadas – o objeto, o boneco em geral e a marionete,

⁵ Idem. p. 135.

⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Editions Theatrales, 2006.

particularmente – passou a ser uma das fontes de referência para a construção do trabalho do ator, que busca uma forma de jogo mais simbólica baseada na estilização e na abstração. Como sabemos, a história desta influência – a da marionete no trabalho do ator – remete a Kleist, Gordon Craig, Maeterlink, os futuristas italianos, Meyerhold, a Bauhaus, chegando às realizações de Tadeusz Kantor, Robert Lepage, Leszek Madzik, Ariane Mnouchkine ⁷. Segundo Brunella Eruli, a marionete possui um estatuto ambíguo, estando a meio caminho entre o vivo e o indiferenciado, entre matéria e abstração, entre consciência e inconsciência, entre a matéria opaca e a matéria sutil.

A marionete, ator mudo, corpo enfermo, privo de movimento autônomo, é um conjunto de materiais vivos (o manipulador) e materiais inanimados. Um corpo artificial, fragmentado, bizarro e heterogêneo, com centros gravitacionais deslocados e centrípetos, torna-se o corpo teatral por excelência. Isto é, um corpo que não se propõe a “representar” uma realidade interior ou sensorial, da qual se perdem os elementos constitutivos essenciais, mas que se propõe a “apresentar” uma realidade momentânea, ambígua e contraditória. Um corpo que não entra na ilusão do verossímil, mas que se propõe como uma tela que acolhe as imagens projetadas pelo espectador: ou seja, um corpo real que fala de identidade virtual⁸.

Por intermédio desta descrição, percebe-se a existência de uma relação entre as poéticas teatrais que buscam a não-interpretação do ator e a linguagem do teatro de formas animadas, onde a marionete aparece como um modelo para o ator-performer. Além disso, encontramos aqui a presença de uma ordem que funde dicotomias e agrega contradições: vida-morte, animado-inanimado, sujeito-objeto, artificialidade-natureza. *Chegando até este ponto, importa-nos observar como este estado contraditório – ou paradoxal – se apresenta como um estado criativo para o ator-performer ou para o ator-manipulador e, além disso, cabe ainda pensar acerca da dimensão ética e existencial implicadas neste estado.*

A estética do paradoxo

A ideia de uma atuação desvinculada da dimensão da interpretação é um fator constitutivo da estética do teatro de formas animadas, onde o ator-manipulador se

⁷ Sobre este tema, Ver, p.ex: *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Ano 1, número 1, 2005 e Ano 04, número 5, 2008.

⁸ ERULI, Brunela. O ator desencarnado. Marionete e vanguardas. IN *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 04, número 5, 2008.

apresenta como uma espécie de performer multifuncional, segundo Jurkowski⁹. Assim, um desdobramento do chamado teatro de animação heterogêneo, onde o boneco deixou de ser o elemento dominante passando a ser um componente entre outros no espetáculo, consiste justamente na presença de processos cênicos nos quais atores, bonecos, objetos, cenografia e iluminação encontram-se num mesmo patamar, enquanto partes interligadas do aparelho de composição cênica. Trata-se da referida compreensão da cena como um espaço para o cruzamento de enunciações.

A maioria dos teóricos e práticos do teatro de formas animadas vem refletindo acerca do estatuto do ator-manipulador nesta nova estética, buscando conceber meios de conceituar e de desenvolver as práticas de atuação com objetos/bonecos. Nesta perspectiva, o ator-manipulador é compreendido como um ser que transita entre o artista plástico (confecção, relação com os materiais), o coreógrafo (arte do movimento, capacidade de transferir sua energia/movimento ao objeto) e o ator (criação de situações dramáticas), daí o caráter multifuncional de sua atuação. Muitos estudos acadêmicos vêm sendo desenvolvidos nos últimos anos a fim de compreender este estatuto do ator-manipulador, assim como os seus atributos. Em sua dissertação de mestrado, Caroline Maria Holanda Cavalcante descreve as formas de relação do ator com o objeto. Um dos elementos principais desta relação é a chamada “escuta do objeto”.

A exigência da “escuta” do objeto consiste no entendimento das possibilidades físicas e expressivas do objeto, de modo a torná-lo vivo. Esta “escuta” se dá por intermédio da experimentação das potencialidades do objeto: seus atributos materiais, suas qualidades físicas, sua capacidade de oferecer resistência ao movimento do ator, seus eixos de equilíbrio, entre outros. A “escuta” envolve ainda uma espécie de submissão à matéria do objeto ou uma ação contemplativa na qual o ator se coloca a serviço do objeto. Trata-se, portanto, de uma relação corporal com o objeto, marcada pelo estado de neutralidade, na qual o ator-manipulador apreende o potencial plástico do objeto (a consciência da imagem do objeto), enquanto emissor de signos para o espectador, de modo a possibilitar a construção de uma dramaturgia da imagem.

A escuta não representa um estado de passividade do ator-animador ante a matéria. Pelo contrário, ela consiste em unir potencialidades numa relação dialética em que, por um lado, o objeto apresenta seus dados e a partir deles o ator-animador organiza um conjunto de

⁹ Cf. JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses. La marionnette au Xxe siècle*. Éditions Institut International de la Marionnette. Charleville-Mézières, 2000.

elementos orientados para conferir uma aparência de vida ao objeto. Por outro lado, esse objeto reage às proposições do ator-animador, devolvendo-lhe outros dados¹⁰.

Encontramos assim uma relação ambivalente, onde as fronteiras entre o ator-manipulador e o objeto parecem se anular, dando nascimento a um corpo-objeto, isto é, a uma relação de integração onde o ator-manipulador pode aparecer, ora como um sujeito, ora como um objeto, ora como manipulador, ora como manipulado.

A dimensão da escuta implica assim a descoberta do estado de neutralidade e disponibilidade. Os estudos sobre o estado de neutralidade irão remeter necessariamente às pesquisas de Jacques Lecoq, assim como os estudos de Sears Eldredge, sobre a máscara neutra. Como sabemos, o estado de neutralidade envolveria a economia dos movimentos, a consciência do estado de equilíbrio, a utilização da energia necessária, a disponibilidade para agir, a atenção, o relaxamento, o estado de presença e a economia dos gestos. Por intermédio da neutralidade, o ator-manipulador atinge o estado de disponibilidade, isto é, o corpo ajusta-se para dar espaço para a manifestação do objeto, isto é, para ampliar a presença do objeto.

Portanto, o princípio da neutralidade diz respeito a um estado em que é possível o deslocamento da centralidade do “eu” do ator-animador para coabitar o “eu” do objeto, por intermédio de um ajuste da intensidade da presença do corpo desse intérprete de modo a dar espaço para que se amplie a presença do objeto¹¹.

A atuação com objetos determina, portanto, uma compreensão diferenciada do sujeito. Pela neutralidade, encontramos a ideia da coabitação, de uma espécie de fusão entre sujeito e objeto. Tal coabitação é também chamada de “desdobramento objetivado”: o ator-manipulador se dissocia, habitando dois espaços-tempos diferenciados: o seu e o do objeto. Tais noções subvertem as categorias lógicas, reafirmando o elemento paradoxal presente no teatro de formas animadas.

Em seu artigo sobre o treinamento do ator-manipulador¹², Cariad Astles partilha da opinião de que a estética do teatro de formas animadas é marcada pelos paradoxos, mas além disso, ela aponta justamente para um tipo de atitude ética que marcaria esta

¹⁰ CAVALCANTE, Caroline M. H. *A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008. P. 55-56.

¹¹ Idem. *Ibidem*. p. 68.

¹² ASTLES, Cariad. Wood and waterfall: puppetry training and its anthropology. IN *Performance Research*, 14 (2). 2009, pp. 54-59. Disponível em: http://crco.cssd.ac.uk/4/2/Performance_Research_On_Training_draft_Cariad_Astles.pdf. Acesso em: 20/03/2013.

forma de atuação. A artista e pesquisadora refere-se, inicialmente, ao paradoxo constituído pela ideia da invisibilidade, isto é, diferentemente do ator de teatro, o ator-manipulador não busca chamar a atenção para si, mas sim para o objeto que ele manipula. Assim, mesmo no caso onde o ator-manipulador é visível, conforme ocorre em boa parte das práticas cênicas contemporâneas, ele nunca é o foco principal da atenção. Como vimos, este estado pode ser chamado de “neutralidade”. Outro paradoxo, estreitamente relacionado a este primeiro, diz respeito à presença e ausência do ego na cena, isto é, ao mesmo tempo em que é trabalhada para a obtenção de um máximo controle do fluxo dos movimentos, a energia do ator-manipulador é simultaneamente canalizada para outra coisa, que se torna uma extensão de seu corpo e que, neste processo, adquire a impressão de estar viva. Para Cariad Astles, a vivência deste estado envolve uma atitude marcada pela generosidade, pois o ator-manipulador é requisitado a ter o foco de atenção sempre para fora de si mesmo, em direção ao objeto. Esta atitude envolve uma atenção consigo mesmo (as diferentes qualidades energéticas) e com todo o ambiente em torno, os objetos que manipula, os objetos dos outros atores-manipuladores, a atuação do outro, o espectador. Assim, neutralidade, atenção e disponibilidade não se mostram aqui como elementos de preparação para a cena, pelo contrário, eles são em si mesmo os estados de consciência promovidos pela atuação, eles constituem a atuação do ator-manipulador.

O fato de o ator-manipulador habitar esta realidade constituída de paradoxos faz emergir a seguinte pergunta: o que esta performance potencializa em termos éticos? Que visão de mundo ela vem afirmar?

Zonas de contato: teatro de formas animadas-performance-budismo-física quântica-crítica social

Como observamos anteriormente, as transformações conceituais da estética teatral, em particular no que diz respeito ao trabalho do ator-performer, conduziu muitos realizadores à busca de uma preparação ou formação que visasse para além da assimilação de um conjunto de técnicas. No que diz respeito especificamente ao teatro, Cassiano Quilici observa que, uma das tendências da pedagogia do performer na atualidade consiste justamente de uma recusa ao produto-espetáculo, tendo em vista o desenvolvimento de práticas de “cultivo de si”, práticas estas que teriam suas raízes na

cultura oriental, mas que também estão presentes no pensamento de Michel Foucault¹³, em particular no budismo e que apontariam para uma unidade entre vida e arte, para uma estética da existência.

Assim, estamos falando de uma concepção de treinamento que extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida, configurando-se como uma espécie de “arte da travessia da existência”. O tema ressoa nas preocupações recorrentes de boa parte da arte ocidental moderna e contemporânea, que problematiza a separação entre arte e vida buscando a ampliação do sentido da experiência estética, que deveria ser encontrada também no cotidiano. O próprio interesse de artistas do teatro e da performance por uma arte do acontecimento, colocando em cheque o “produto-espetáculo”, ajuda a deslocar a reflexão sobre o treinamento para o âmbito das práticas cotidianas e para os processos de transformação dos modos de vida¹⁴.

Ao longo deste e de outros ensaios sobre o tema, o autor relaciona as abordagens do “cuidado de si” com o pensamento budista, mostrando que esta dimensão ética implicaria uma renovação da visão de mundo: o cultivo refere-se a uma prática que busca fazer eclodir qualidades humanas que “se manifestariam numa experiência mais profunda e penetrante dos fenômenos e de sua radical insubstancialidade, tendo uma repercussão transformadora no próprio sujeito e nas suas relações com o mundo”¹⁵. Desta forma, o cultivo possibilita a percepção de que certos modos de pensar, perceber e agir são condicionamentos que podem ser alterados, em outras palavras, o cultivo leva a uma espécie de desautomatização da percepção, enquanto fator fundamental para se estabelecer novas relações com o outro. Esta relação diferenciada com o outro tem como fundamento uma visão não dualista da realidade, tal como se verifica nas filosofias orientais. Segundo Alexandre Simão de Freitas: “O pensamento budista, em particular, evidencia como a dualidade sujeito-objeto contribui para alimentar formas de ação ancoradas na manipulação técnica do mundo (natural e social), reforçando o

¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁴ QUILICI, Cassiano Sidow. O treinamento do ator/performer: Repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais. IN *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART, Nº 19, 2012.

¹⁵ Idem. O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer. Portal Abrace: Anais da VI Reunião Científica da ABRACE, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>. Acesso em 20/03/2013.

sentido de alienação derivado da percepção dualista”¹⁶. Uma atitude que venha inibir a manipulação técnica do mundo tem como contrapartida, a eclosão de uma abordagem da realidade que promove valores como a sustentabilidade, a compaixão e o equilíbrio interno. A visão não-dualista da realidade configura, portanto, a base para uma experiência mais integrada do mundo, visão esta onde a dimensão da interdependência se mostra fundamental.

A partir destas colocações, retornando ao teatro de formas animadas, observamos que, segundo Ciriad Astles, a preparação do ator-manipulador também não deve se reduzir ao conhecimento objetivo de técnicas (movimento, trabalho muscular, exercícios de focalização, agilidade, etc), devendo conter o que eu chamaria de uma dimensão ética-estética, compreendida aqui em seu sentido original de sensibilidade, isto é, um modo de sentir e perceber a realidade. Esta formação se constrói justamente na interrelação do corpo com os objetos, na transferência de energia entre o ator-manipulador e os objetos. Mais especificamente, os exercícios de escuta dos objetos envolvem a obtenção de um grau de esvaziamento da mente, uma quietude dos pensamentos e uma eliminação do ego, a fim de possibilitar a manifestação do objeto. Neste processo de esvaziamento, a realidade aparece como uma totalidade interligada, onde todas as coisas se manifestam como entidades relativamente estáveis, de tal modo que a dimensão das identidades (eu-outro, sujeito-objeto) se dilui. Se o movimento é aquilo que parece dar forma e identidade a todas as coisas, do mesmo modo, tudo pode se dissolver no movimento. Ora, sabendo das afinidades entre o pensamento budista e a física quântica, podemos recorrer aqui a David Bohn: “Algumas coisas podem durar um longo tempo e ser razoavelmente estáveis, enquanto outras são tão efêmeras quanto as formas abstraídas nas percepções de nuvens”¹⁷ (p. 89). Os exercícios de escuta do objeto parecem lançar-nos imediatamente nesta compreensão do fluxo e da co-existência de todas as coisas. A compreensão da interdependência determina um estado de consciência diferenciado, na qual toda a matéria é apreendida como um desdobramento de fluxos de energia. “The Western division between body/materiality and spirit/thought is less helpful here than a concept of organic unity between all elements of the performance environment, an idea which is growing in popularity as ecological and

¹⁶FREITAS, Alexandre S. *O ‘cuidado de si’ como articulador pedagógico da cultura de paz. Revista eletrônica Entrelugares. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/artigo-alexandre32.pdf>*. Acesso em 20/03/2013.

¹⁷BOHN, David. *Sobre a criatividade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

environmental philosophies demonstrate the interdependency of human and matter within the affective world”¹⁸. Deste modo, tal compreensão instaura uma visão de mundo que Cariad Astles relaciona a uma espécie de ecologia e que envolve uma atitude de generosidade: “I would suggest that the training of the puppeteer requires them to see themselves as part of an ecological system of scenic inter-dependence which requires them to work generously at all times”¹⁹.

Ora, em nossa compreensão, esta visão não dualista do mundo, aliada à prática da generosidade, afirma-se como condição fundamental para uma crítica ao ideal antropocêntrico de dominação da natureza. Assim, o Teatro de Formas Animadas pode nos apontar para um tipo de estética da existência não desvinculada de uma crítica à sociedade atual.

Novos caminhos para a formação do artista:

Pelo fato de suas práticas envolverem um complexo sistema de relações, onde o ator-manipulador se coloca como parte de uma totalidade, o teatro de formas animadas possibilita ao ator-manipulador uma percepção da realidade que tende a valorizar o Outro em sua diferença e em sua potencialidade. Para além do “cuidado de si”, enquanto etapa fundamental do auto-conhecimento e da busca de um estado criativo, a prática do teatro de formas animadas aponta para um ideal ético na medida em que o treinamento e a prática promovem a busca de uma identidade entre sujeito e objeto, por intermédio de uma dissolução da identidade (ego). Este ideal ético possui a marca da “generosidade”, conforme propõe Cariad Astles. A autora-artista observa ainda que o teatro de formas animadas parece trazer de volta uma espécie de animismo, onde todas as coisas são vivas, dotadas de sentimentos, vontades e emoções. De nossa parte, consideramos que, essa fusão entre sujeito-objeto, entre natureza-artifício, está em consonância com a visão budista do mundo, a qual admite a interdependência de todas as coisas e a ausência de substancialidade do ser. Esta visão do mundo tende a inibir alguns processos de dominação e assujeitamento das coisas vigente na cultura ocidental. A aproximação entre os diferentes campos do saber (arte-filosofia-ciência-ecologia) se configura aqui como uma proposta possível de formação do artista futuro.

¹⁸ ASTLES, Cariad. Wood and waterfall: puppetry training and its anthropology. IN *Performance Research*, 14 (2). 2009, pp. 54-59. Disponível em: http://crco.cssd.ac.uk/4/2/Performance_Research_On_Training_draft_Cariad_Astles.pdf. Acesso em: 20/03/2013.

¹⁹ Idem. Ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTLES, Cariad. Wood and waterfall: puppetry training and its anthropology. IN *Performance Research*, 14 (2). 2009. Disponível em: [http://crco.cssd.ac.uk/4/2/Performance Research On Training draft Cariad Astles.pdf](http://crco.cssd.ac.uk/4/2/Performance%20Research%20On%20Training%20draft%20Cariad%20Astles.pdf)
- BOHN, David. *Sobre a criatividade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- CAVALCANTE, Caroline M. H. *A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008.
- ERULI, Brunela. O ator desencarnado. Marionete e vanguardas. IN *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 04, número 5, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREITAS, Alexandre S. O ‘cuidado de si’ como articulador pedagógico da cultura de paz. *Revista eletrônica Entrelugares*. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/artigo-alexandre32.pdf>.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses. La marionnette au Xxe siècle*. Éditions Institut International de la Marionnette. Charleville-Mézières, 2000.
- LADAGGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- MESQUITA, André. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 1, número 1, 2005.
- Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 04, número 5, 2008.
- QUILICI, Cassiano Sidow. O treinamento do ator/performer: Repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais. IN *Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART, Nº 19, 2012.
- _____. O conceito de “cultivo de si” e os processos de formação e criação do ator/performer. *Portal Abrace: Anais da VI Reunião Científica da ABRACE*, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>.

RYNGAERT, Jean-Pierre. SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Editions Theatrales, 2006.