

Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade

Mario Piragibe

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO)*



Página 189: espetáculo “Peer Gynt”, Cia PeQuod. Direção de Miguel Vellinho.
Foto de Alvaro Riveros.

Página 190: espetáculo “Peer Gynt”, Cia PeQuod. Direção de Miguel Vellinho.
Foto de Guto Muniz.



Há um problema fundamental em se tentar definir o contemporâneo como um ambiente seletivo, dentro do qual se abrigam manifestações e idéias consideradas exemplares do que existe de mais moderno no momento presente. O emprego do termo “contemporâneo”, como modo de nomear determinadas tendências estéticas distintas ao que lhe seria “anterior”, ignora, entre muitas outras coisas, a densidade e a heterogeneidade do momento presente, bem como o problema que é conferir-lhe limites. Para o teatro de animação moderno essa noção se investe de uma importância particular, e que me serve como ponto de partida para este artigo.

Tem sido cada vez mais comum encontrar quem identifique como “contemporâneas” manifestações artísticas que se posicionam mais à vanguarda da prática geral, e que de certo modo propõem-se a apontar para um provável futuro da arte. Ainda que possamos

aceitar eventualmente deturpações da semântica em favor de um título interessante, é fundamental concentrarmo-nos no fato de que a idéia de contemporaneidade refere-se ao compartilhamento de determinado recorte no tempo, e de que quando falamos de teatro contemporâneo, estamos de fato falando do teatro que está acontecendo no momento presente. O teatro que é contemporâneo a nós (o de bonecos, inclusive) é tão-somente aquele que podemos presenciar, já que acontece em nossa época. Isto equivale a dizer que um espetáculo da companhia Stuffed Puppets, de Neville Tranter, é contemporânea a uma brincadeira de Mamulengo feita por Zé de Vina. Uma apresentação de *Bunraku* tradicional compartilha seu tempo com quaisquer das releituras desconstruídas do tradicional japonês feitas pela companhia Don Doro. Se há algo que podemos afirmar a respeito do teatro de animação contemporâneo sem tanto medo de errar é que este é composto por todas as manifestações consideradas como tal que são (que podem ser) apresentadas e assistidas a partir do recorte histórico de onde escrevo essas palavras.

Pode-se ainda argumentar que determinadas manifestações — e essa questão toca de modo particular o teatro de animação — independentemente do momento em que são apresentadas, podem dialogar mais intensamente com certas tradições do passado, ao passo que outras apontam para a realidade instantânea do presente, ou que ainda apontam alternativas para prováveis vertentes futuras. Todos esses diferentes tempos traduzidos em estilos espetaculares participam da construção da idéia de presente ao integrarem-se ao que podemos considerar como sendo o panorama contemporâneo do teatro de animação.

E se há algo que hoje podemos afirmar sem medo de errar é que a gama de modalidades de espetáculos que se pode considerar como teatro de animação é de uma vastidão gigantesca, abrangendo diferentes culturas, inúmeras linguagens e estilos plásticos, variadas estruturas de apresentação e construção dramatúrgica. A essa

questão, inclusive, Steve Tillis dedica parte da introdução de seu livro *Towards an aesthetics for the puppet*¹¹⁰, a tratar das “extraordinárias dimensões do fenômeno do boneco”¹¹¹ (1992:4), inclusive ilustrando seu raciocínio com exemplos de apresentações de animação em culturas e lugares diferentes. O marionetista e pesquisador norte-americano reconhece a dificuldade de se definir limites conceituais para o teatro de animação diante da existência de tantas e tão diferentes manifestações dessa arte.

Esse teatro de tantas faces e possibilidades infinitas apresenta-se no atual recorte da modernidade sob uma premissa aparentemente contraditória, que é a de uma reinvenção, seguida por uma redefinição (inclusive terminológica¹¹²) dessa modalidade teatral particular, mas cuja re-definição se faz em grande parte a partir da afirmação e da potencialização de fundamentos encontráveis em muitas das suas manifestações mais tradicionais e de seus formatos mais ortodoxos. Fundamentos tais como o da composição dramaturgica que combina elementos literários e performativos, da livre adaptação de obras que não foram obrigatoriamente escritas para serem encenadas com bonecos e objetos, da consideração dos estímulos visuais como determinantes para a estruturação dos espetáculos, da vocação parodística, da vocação ao fantástico, ao abstrato, da realização de um teatro metalingüístico por excelência, da construção de espetáculos que dispõem sem uma hierarquia precisa o trabalho plástico-visual, a dimensão dramaturgica-ficcional, e a integração da *performance* ao espaço e à audiência. Não é à toa que essas questões estão presentes

¹¹⁰ Em português: “Rumo a uma estética para o boneco”.

¹¹¹ Tradução por nós realizada.

¹¹² O termo “teatro de animação” já é amplamente aceito entre praticantes e estudiosos, como capaz de dar conta da ampliação de formas e possibilidades percebidas pela linguagem em relação ao “teatro de bonecos”. Ana Maria Amaral aborda com propriedade essa questão terminológica em AMARAL, 1993:241-56. Outra abordagem interessante acerca da questão terminológica para o teatro de bonecos na modernidade, inclusive sob a perspectiva de outro idioma, pode ser encontrada em TILLIS, 1992:15-20.

nas práticas e nos resultados de diversas companhias com propostas de investigação da linguagem teatral, não obrigatoriamente dedicadas ao teatro de animação.

Parece, assim, que o teatro de animação atual faz encontrar tanto a noção mais literal do que seria contemporâneo, como compartilhamento de uma determinada temporalidade, quanto àquela outra considerada menos exata (apesar de bastante empregada), que se refere a um conjunto mais recentes de tendências da modernidade. Isto se dá uma vez que a idéia de teatro de animação contemporâneo consegue absorver para as expressões mais radicais de exploração da sua linguagem específicas concepções presentes em seus formatos mais ortodoxos, ou tradicionais, ainda que essas concepções possam ser aproveitadas por artistas e companhias em arranjos e disposições por vezes insuspeitados.

O animador aparente e a operação da multiplicidade

Já se disse e se escreveu muito sobre o quanto o teatro de bonecos influenciou o teatro de atores desde os finais do século XIX. Começando com a provocação de Kleist, retomada décadas adiante por Jarry e Craig, passando pela Bauhaus de Oskar Schlemmer e, então, por Meyerhold e tantos outros. A arte dos bonecos influenciou a dramaturgia de Maeterlink, Lorca e Ghelderode. Esse teatro antes visto quase que exclusivamente como divertimento popular passou a ser entendido como uma manifestação artística rica em possibilidades, além de um modelo para o tipo de transformação pela qual, segundo acreditavam alguns, o teatro necessitava passar para não sucumbir ao mundo moderno.

Passados quase cem anos após o auge dos desafios modernistas e da celebração da marionete como ator ideal, verifica-se em grande parte das iniciativas artísticas com teor de investigação da linguagem da animação, uma espécie de caminho inverso, ou seja,

verifica-se em algumas vertentes mais à vanguarda do trabalho com o teatro de animação um movimento maior de aproximação e de integração do teatro de bonecos e objetos com a figura do ator¹¹³.

Este artigo propõe-se a refletir acerca dos meios e dos motivos dessa aproximação, ao mesmo tempo em que defende tal movimento como uma característica presente em uma parcela significativa de espetáculos de animação de nosso tempo, e não como um provocador de experimentos híbridos eventuais. Sobretudo, defendo essa aproximação como uma manifestação viva da linguagem da animação, e não como deturpação ou negação do gênero.

Numa conferência proferida em 1978, Henryk Jurkowski apontava a crescente interação cênica do objeto animado com o ator à mostra do público como traço principal de distinção para o que naquele momento se buscava entender como “teatro de bonecos contemporâneo” (JURKOWSKI, 1990:35-40). Ainda noutro artigo, em que se dedica a tratar do teatro de animação com o auxílio do pensamento semiótico de Peter Bogatyrev e Otakar Zich, Jurkowski descreve cenas de uma montagem de *Dom Quixote*¹¹⁴, assistida em 1977, que misturava atores e bonecos. Nessa montagem, alguns dos personagens principais eram representados em duplicidade por atores e bonecos.

Em momentos víamos os personagens representados por homens, em outro por bonecos, e às vezes pelos dois ao mesmo

¹¹³ É necessário que não se confunda esse movimento de aproximação como sendo com o teatro de atores. Nesse caso o teatro de bonecos, sobretudo na Europa, desenvolve uma relação histórica de aproveitamento de tramas, estilos e personagens vindos dos teatros de atores, imitando-o ou parodiando-o. Sobre essa questão do aproveitamento de temas e motivos dramaturgicos, Didier Plassard escreveu que “a dramaturgia para bonecos não desenha um território teatral particular, mas torna-se, de acordo com as épocas, a imagem reduzida do teatro de atores, seu reverso ou sua margem” (PLASSARD, 1995:15). A esse respeito consultar também JURKOWSKI, 1991.

¹¹⁴ Apresentada pela companhia Polonesa Teatro Poznan, dirigida pelo tcheco Josef Krofta. (JURKOWSKI, 1990: 64).

tempo. A cena da derrota de Don Quixote na taberna foi representada utilizando diferentes meios de expressão. Um ator com um bastão na mão golpeou o banco sobre o qual se supunha que estaria Don Quixote, outro fingia apanhar guinchando como um louco; outro estava destroçando o boneco de Don Quixote, enquanto que o resto dos atores observavam a ação, contribuindo com exclamações variadas. (JURKOWSKI, 1990:64)

Uma observação da atual cena brasileira (mas não apenas brasileira) de espetáculos reconhecidos como de teatro de animação mostra que a tendência, apontada por Jurkowski, para o teatro de bonecos contemporâneo persiste trinta anos depois, havendo sido, inclusive, ampliada em termos da profusão de formas de se realizar essa dupla apresentação de bonecos e atores. O partido cênico do ator-manipulador visível ao público talvez seja a principal característica da experimentação sobre a linguagem do teatro de animação observada ao longo desse período. É ao menos sua face mais evidente, e um articulador importante de algumas outras características.

De fato, tem-se observado um desejo crescente do ator-manipulador em romper o seu estado habitual de neutralidade, no sentido de evidenciar cada vez mais a condição de *objeto*¹¹⁵ do boneco, construindo assim uma percepção múltipla do personagem, ou do sujeito da ação cênica. Essa tendência está presente nos trabalhos de diversos grupos tais como a companhia PeQuod de teatro de animação. Todos os seus espetáculos empregam o animador aparente, ainda que em níveis e modos distintos (mesmo em seu quarto espetáculo, *Filme noir*, onde o elenco se veste inteiramente de preto, inclusive com máscaras de ocultação para

¹¹⁵ No sentido de dar a ver ao público a condição de inanimidade primordial do boneco/objeto; a sua incapacidade de produzir autonomamente uma impressão de vida.

¹¹⁶ O espetáculo estreou em agosto de 2006 no teatro de arena do Espaço SESC-Copacabana, no Rio de Janeiro.

os rostos). Na montagem da PeQuod de *Peer Gynt*, de Ibsen¹¹⁶, o animador chega por vezes desprender-se do boneco, ou mesmo fazê-lo pender inerte em suas mãos, não apenas para vocalizá-lo à distância, mas também para ganhar a cena como intérprete de um personagem que é parte ator, parte boneco. Esses recursos, que evidenciam uma postulação de emancipação por parte do ator-manipulador, faz a atenção do público sobre o personagem *saltar* do boneco ao ator, em clara declaração de que ambos — ator e boneco — são partes de um mesmo organismo performativo cuja constituição possui características imprecisas e provisórias. O exemplo de *Peer Gynt* apresenta características ainda mais marcantes: o uso de cenário e figurinos em tons de branco, e a decisão de estreiar o espetáculo num palco em arena (ainda que parcial), sem saídas de cena ou aparos que impeçam a visão do público, revela o desejo de se abrir mão de recursos de ocultação e deixa claro que os corpos dos manipuladores fazem parte do quadro que se pretende apresentar à platéia.

Mais exemplos eficientes não faltam. Podemos recorrer aos espetáculos da companhia paulistana Trucks (*Uma história do mundo, A bruxinha, Vovô*) que, tal como a PeQuod, emprega uma forma de manipulação direta, anterior, de bonecos antropomórficos em escala reduzida sobre mesa ou balcão, o espetáculo *Frankenstein* da companhia holandesa Stuffed Puppets, onde o manipulador Neville Tranter se apresenta como ator do espetáculo ao mesmo tempo em que opera os bonecos que representam os demais personagens, o espetáculo *Maria Farrar*, apresentado pela companhia gaúcha As Julietas, e a adaptação de *O avaro*, de Molière, feita pela companhia espanhola Tabola Rassa, em que os personagens eram apresentados em combinações de torneiras e demais materiais hidráulicos com tecidos e as mãos dos próprios manipuladores. Muitas vezes, como nos exemplos mencionados, o método de manipulação escolhido dificulta a ocultação dos animadores, deixando-os em posição frontal em relação ao público, que pode enxergá-lo durante toda a apresentação. Essa dupla

exposição de bonecos e manipuladores possui um potencial expressivo que simplesmente não pode ser ignorado — ao menos não pelo público. Mas nem sempre a exposição do manipulador é apresentada como um recurso consciente, ou como uma tentativa de aproveitamento das possibilidades expressivas dessa condição. Há encenadores e manipuladores que perseguem a invisibilidade na postura neutra e eficiente que assumem diante do boneco. Mas, parece complicado imaginar que algum efeito de magia cênica faça todo o público ignorar completamente a existência de uma pessoa (algumas vezes são três delas) às vistas da platéia que segura, movimenta e até diz o texto do boneco. A busca pela invisibilidade nesses casos é inglória. Claro, o ator-manipulador precisa medir seus movimentos e controlar sua atenção para que as ênfases das cenas estejam propriamente dispostas. O que ocorre nesses casos (quando bem executados) é que o público entende e se permite envolver por aquilo que lhe é sugerido como sendo o seu foco principal de atenção. Mas, não parece que nenhum manipulador, por mais virtuoso e preparado, seja capaz de operar tal controle sobre a atenção do seu público.

De fato, o público deve ser compreendido como co-autor da performance, sobretudo em se tratando de teatro de animação. Isso confere ao espectador certa liberdade no que concerne à sua parcela dessa “criação”. Assim sendo não se pode ignorar que o animador aparente é um estímulo sensível importante que o público pode reconhecer como parte do espetáculo. Não importa o quanto expressões contidas e gestos econômicos digam: “Não olhem para mim, eu não estou aqui”.

De fato, a idéia de que a personagem no teatro de animação é construída dinamicamente num jogo de trocas e integrações entre atores-manipuladores e objetos antecede os desejos experimentais de criadores pós-modernos e a celebração do animador aparente como um recurso estilístico ousado. Mesmo nas manifestações de teatros de bonecos onde os manipuladores se escondem atrás de empanadas e outras estruturas, o jogo fundamental sobre o qual se

apóia o fascínio do boneco — a improbabilidade da sua vida autônoma — já propõe a existência de um elemento externo que provoca seus movimentos. Essa impressão é ampliada em manifestações onde os bonecos possuem estruturas corporais e gestuais esquemáticas, caricaturais ou abstratas, como em muitas apresentações cômicas com bonecos de luva.

Mas, se retornarmos com atenção à declaração de Jurkowski destacada anteriormente, poderá ser possível perceber que, juntamente com a duplicação das personagens e a disposição de mostrá-los indistintamente com bonecos e/ou atores na mencionada montagem de *Dom Quixote*, é citada a ocorrência de uma ampliação das possibilidades de usos simultâneos de diferentes recursos expressivos (ou como diz Jurkowski, “utilizando diferentes meios de expressão” (1990:64). O que Jurkowski afirma é que a peça abordada dispõe com uma liberdade um tanto singular estímulos visuais, sonoros e dinâmicos, fazendo conviver sobre a cena estilos, desenhos e formatos variados de expressão. Essa liberdade é também uma característica dessa parcela mais inquieta, e que busca alternativas de exploração de linguagem entre os criadores e companhias que lidam com teatro de animação. A montagem da companhia PeQuod para *Peer Gynt* emprega atores, bonecos e outras formas feitas a partir de integrações entre atores, sacos de tecido e grandes coberturas de pano. A cena em que o personagem Peer Gynt vê a sua amada Solveig pela primeira vez em uma festa apresenta a personagem como um saco de tecido iluminado por dentro que desce do alto da estrutura cenográfica, pousando nas mãos de uma atriz¹¹⁷, a mesma que mais adiante representará a personagem em outras cenas. A corte do rei dos *trolls*, diante da qual Peer se apresenta no segundo ato é construída com um grande pano translúcido que cobre parte do elenco. Esses recursos empregados no *Peer Gynt* da companhia PeQuod não são exatamente novidades, e vêm sendo explorados por iniciativas

¹¹⁷ Mona Vilardo.

dedicadas ou não ao teatro de animação.

É inevitável a menção ao trabalho do marionetista e artista plástico argentino naturalizado brasileiro Ilo Krugli, diante de grupos como o Teatro Ilo e Pedro, e o grupo Ventoforte. Na peça *A história do Barquinho*, as personagens da história do barco Pingo Primeiro são feitas diante dos olhos dos espectadores em formatos e estilos diferentes: o barquinho é feito com um bastão que tem uma bandeirinha presa no alto, a aranha é a mão do artista que ganha pinceladas de tinta escura, o sol é pintado num pedaço de papel que possui uma abertura para que o ator encaixe a sua cabeça...

Neste momento da reflexão apresenta-se uma questão cuja importância ainda está para ser avaliada: se foi o animador aparente que funcionou como um facilitador na ampliação das possibilidades expressivas sobre a cena de animação, ou se este é a consequência desse desejo de ampliação mais evidente nos espetáculos aqui mencionados.

O que também não se deve perder de vista na construção desse pensamento é a já mencionada variedade de manifestações entendidas como teatro de animação. Diante de um objeto com a amplitude desnorteante que é o panorama contemporâneo do teatro de animação, quaisquer declarações que se pretendam abrangentes são difíceis e perigosas. Esta não é a intenção da reflexão que busco empreender. O trabalho que este raciocínio realiza é o de procurar localizar um comportamento que já não se constitui como o esforço isolado de poucos artistas e companhias, e delinea uma tendência clara do que ocorre em uma parcela significativa das explorações lingüísticas feitas com o teatro de animação de nosso tempo.

Portanto, a questão é que já não se pode, de qualquer maneira, questionar a eficiência do animador aparente como um articulador de transformações do teatro de animação, e que põe em discussão certas concepções mais ortodoxas do teatro de bonecos, tais como a necessidade de circunscrição da ação animada ao vão do aparato de ocultação (empanada, *castelet*, palco), o uso exclusivo de uma estrutura de animação (vara, luva, fios) por parte de espetáculos e

companhias, a uniformização da escala dimensional dos bonecos em uma mesma apresentação, a busca pela figuração do homem e o entendimento de que a personagem é portada exclusivamente pelo boneco que a representa ou pelo ator, separadamente. O animador à vista do público pode simplesmente retirar um boneco da janela da empanada e fazer a sua cena sobre o palco, diante do público; pode conduzir os balcões que vemos nos espetáculos da companhia PeQuod, como *Sangue Bom* e *Filme Noir*, de modo a alterarem os pontos-de-vista sob os quais as cenas são percebidas; proporcionam infinitas possibilidades de relação entre o animador e o boneco e ampliam as formas de desenho do personagem, a partir de combinações e divisões entre ator e boneco. O animador aparente não manipula apenas bonecos e objetos, ele manipula todo o conjunto de elementos constitutivos do espetáculo teatral de animação.

Assim sendo, a impressão que se tem é que o animador aparente não pode ser entendido apenas como um elemento distintivo do teatro de animação investigativo dos últimos anos, mas, sim, o articulador de sua identidade, o operador de sua vontade. Em suma, o animador aparente é um recurso que permite ao teatro de animação desempenhar livre e radicalmente uma vocação antiga, mas cujo uso vem sendo mais bem identificado com buscas recentes, que é a de fazer conviver simultaneamente diferentes e variados recursos e efeitos expressivos.

O teatro de bonecos, o teatro de animação, em diversos momentos ao longo de sua história fez a sua cena mostrar modos distintos de expressão, figuração e discursividade, mas tem transformado essa heterodoxia na peculiaridade de sua vanguarda nas últimas décadas.

Isso se percebe nas combinações de atores com bonecos, nos usos de bonecos de diferentes tamanhos e formas de animação num mesmo espetáculo, o uso de objetos retirados diretamente da vida cotidiana para a cena com pouca ou nenhuma transformação. A sua dramaturgia aproveita e faz combinar diferentes fontes, adapta

os discursos de textos teatrais, de narrativas, de descrições, de poemas e filmes, e as combina com as peculiaridades plásticas e performativas da animação dos bonecos e objetos.

Essa vocação ao heterodoxo dificulta a percepção de seus princípios e limites. Nada mais exemplar do que se afirma que a apreciação de uma seleção – qualquer – de espetáculos para festivais dedicados ao teatro de animação. Vêm-se apresentações tradicionais de bonecos de luvas e sombras¹¹⁸, recriações e espetáculos citacionais que atuam sobre transformações de linguagens de animação célebres¹¹⁹, pesquisas de manipulação e construção que conduzem a resultados inusitados¹²⁰, espetáculos que combinam mais de uma linguagem de animação concomitantemente¹²¹, animação de objetos e partes dos corpos dos atores¹²², entre outras incontáveis possibilidades.

Assim, o entendimento do que seria um espetáculo de animação encontra-se explodido em possibilidades. Um campo

¹¹⁸ A peça *Histórias da Carrocinha*, do grupo gaúcho A Caixa do Elefante, apresenta em uma empanada tradicional peças curtas escritas para bonecos de luva pelo marionetista argentino Javier Villafañe.

¹¹⁹ A companhia espanhola La Fanfarra apresenta um espetáculo chamado *Melodrama* no qual bonecos cômicos de luva são usados para contar um melodrama sem palavras, em que registros típicos de determinadas formas de teatro (o melodrama e a luva cômica) são confrontados. Há também as apropriações feitas pelo grupo japonês Don Doro de formas tradicionais de teatro daquele país, mas usando bonecos em tamanho natural.

¹²⁰ A companhia francesa Les trois clés apresentou no Festival de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, em 2007, o espetáculo *Silêncio*, em que lidava com bonecos de aproximadamente um metro e meio, operados por animadores aparentes por trás, cujos braços eram vestidos de modo ao boneco fazer uso de um dos braços do manipulador.

¹²¹ *O Cavaleiro da Mão de Fogo*, da Caixa do Elefante, combina teatro de sombras com bonecos de fios. A montagem de *As aventuras do Avião Vermelho*, adaptado do livro infantil de Érico Veríssimo e dirigido por Dilmar Messias (bonecos de Mario de Balenti), que se apresentou no Festival de Teatro Isnard Azevedo (Florianópolis-SC) no ano de 1995, combinava atores e bonecos de diversas estruturas diferentes como luva, bastão, fio, sombras e bengala (um bastão operado com o manipulador segurando-o de cima para baixo, de modo a que o boneco fique rente ao chão).

¹²² Os espetáculos da companhia Hugo e Inês, e a combinação de mãos, tecidos e peças de encanamento do espetáculo *O Aparento*, de Molière, da companhia espanhola Tabola Rassa.

amplo e variado demais para ser considerado claramente como uma parcela definida entre as formas de manifestações teatrais, e integrado demais para ser considerado como algo à parte.

O esforço em direção a uma definição classificatória do domínio conceitual do teatro de animação em meio ao panorama contemporâneo de exploração da sua variedade de recursos expressivos, e do entendimento de sua linguagem como operadora de contatos e cruzamentos entre diferentes estilos e linguagens, resulta em algo um tanto desnorteante. Não parece ser viável um entendimento estável dos limites entre o que é e o que não é teatro de animação, a menos que seja numa perspectiva de retrocesso, aferrada a formatos e meios tradicionais consagrados, considerando os experimentos e ousadias como meras exceções ou como manifestações convenientemente denominadas “híbridas”. Não parece ao menos ser esse o desejo que se expressa no emprego crescente do termo “teatro de animação”, ou “teatro de formas animadas” em detrimento a “teatro de bonecos”, e nas decisões criativas que são inspiradas ou inspiradoras da referida alteração terminológica. O teatro de animação contemporâneo ocupa esse espaço contraditório no qual um de seus principais pontos de articulação conceitual (a convivência simultânea de diferentes meios de expressão) o conduz a integrar-se ao conceito amplo de arte teatral, sobretudo em suas articulações com outras linguagens artísticas. Em suma: o que faz o teatro de animação ser o que é nos tempos que correm é a mesma coisa que faz com que este seja mais do que apenas teatro de animação.

O teatro de animação não é algo que se defina como fazer algo inanimado falar pelo ator em cena. A idéia de teatro de animação atravessa a proposição de uma corporalidade complexa, que pulveriza o discurso dramaturgico em diferentes entendimentos de sua origem, em uma ampliação de formas simultâneas de figuração e produção de sentido, na criação de um espaço de convivência de diferentes artes e meios de expressão. Um lugar de possibilidades criativas que, na maior parte das vezes, professa seu serviço apaixonado à alegria.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história. Crítica do instante e do contínuo. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo: Edusp, 1993.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. São Paulo: (Tese de Doutorado) ECA/USP, 2001.
- _____. *A marionetização do ator*. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.
- BOEHN, Max von. *Puppets and automata*. New York: Dover, 1972.
- DA COSTA, José. *Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo*. In: *O Percevejo - revista de teatro, crítica e estética*, n. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- _____. *Teatro brasileiro contemporâneo um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Rio de Janeiro: (Tese de Doutorado) UERJ, 2003.
- JURKOWSKI, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de titeres*. Bilbao: Concha de la casa/Centro de documentación de titeres de Bilbao, 1990.
- _____. *Écrivains et marionnettes: quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- OPHRAT, Hadass. The visual narrative: stage design for puppet theatre. In: *e pur si muove: UNIMA magazine*, n.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002.
- PAVIS, Patrice. La herencia clásica del teatro postmoderno. In: *El teatro y su Recepción*. La Habana: UNEAC/Casa de las Americas, 1994.
- PLASSARD, Didier. La traversée des figures. In: *PUCK Magazine*, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TILLIS, Steve. *Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992.