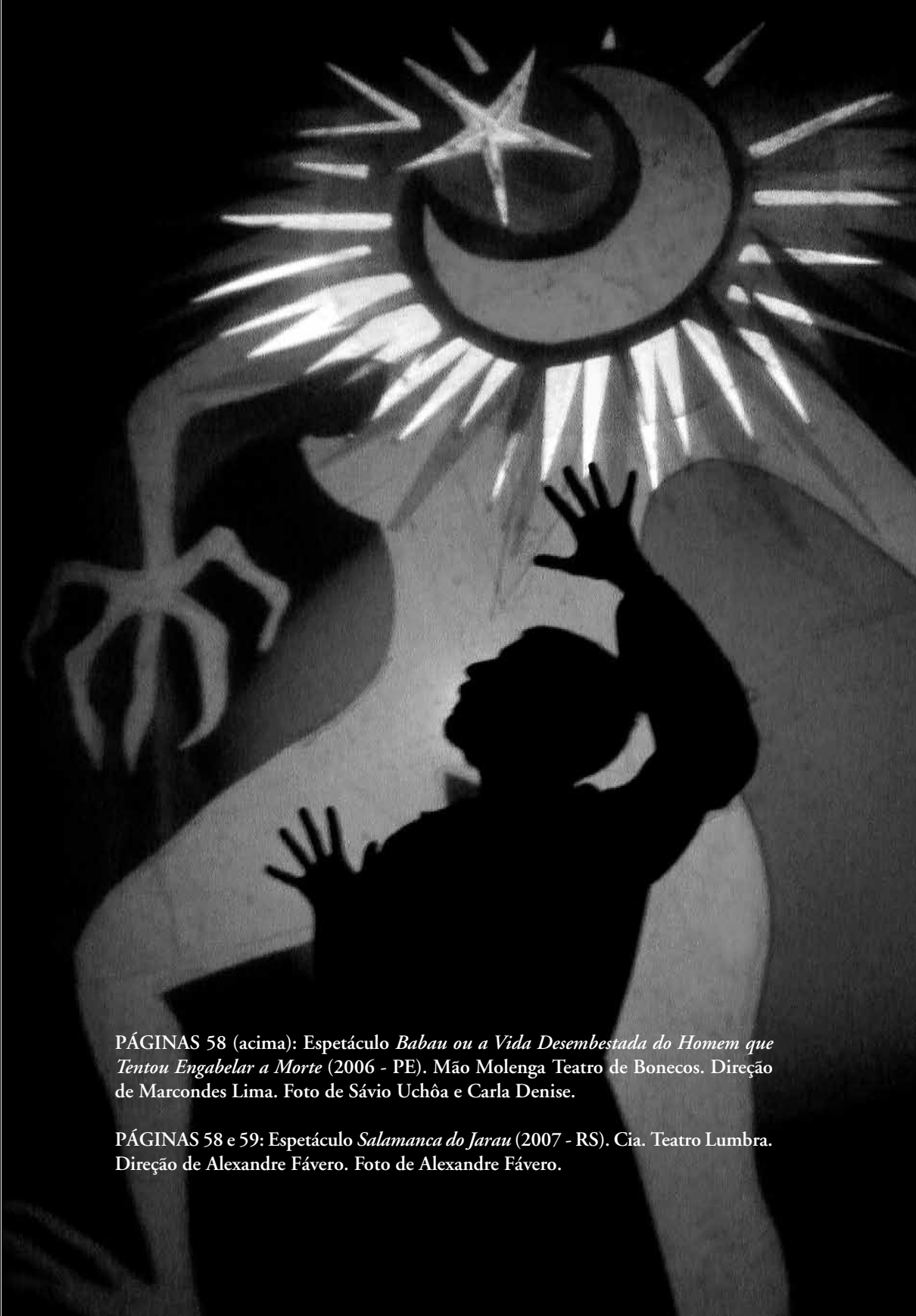




Antropofagia e hibridismo no teatro de animação brasileiro

Fábio Henrique Nunes Medeiros
Universidade de São Paulo – USP



PÁGINAS 58 (acima): Espetáculo *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006 - PE). Mão Molenga Teatro de Bonecos. Direção de Marcondes Lima. Foto de Sávio Uchôa e Carla Denise.

PÁGINAS 58 e 59: Espetáculo *Salamanca do Jarau* (2007 - RS). Cia. Teatro Lumbra. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Alexandre Fávero.

"Tupi or not Tupi, that is the question".

(Oswald de Andrade)

"To be or not to be, that is the question" [Ser ou não ser, eis a questão].

(William Shakespeare)

Resumo: Este texto objetiva apontar características antropofágicas e híbridas (referenciadas em conceitos de Oswald de Andrade e Nestor Garcia Canclini) presentes no trabalho de quatro grupos brasileiros de teatro de animação. São analisados espetáculos cujas estréias aconteceram nos últimos dez anos: *Filme Noir* (2004), Cia. *Pequod* – RJ; *Pinocchio* (2006) *Giramundo* – MG; *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006) *Mão Molenga* – PE; e *A Salamanca do Jarau* (2007), Cia. Teatro Lumbra - RS. O estudo destaca como as idéias de hibridação e antropofagia, recorrentes nestes espetáculos, são trabalhadas de diferentes maneiras nas referidas encenações evidenciando a multiplicidade de procedimentos presentes nos mesmos.

Palavras-chave: Antropofagia; hibridismo; teatro de animação brasileiro.

Abstract: This text aims to draw attention to the anthropophagic and hybrid characteristics (referenced in concepts from Oswald de Andrade and Nestor Garcia Canclini) present in the work of four Brazilian puppet theatre groups. The following works, which have premiered in the last ten years, are analysed: *Filme Noir* (2004), from Companhia Pequod, Rio de Janeiro; *Pinocchio*, (2006) from Giramundo, Minas Gerais; *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006) from Mão Molenga, Pernambuco; and *A Salamanca do Jarau* (2007). The study highlights the way in which hybridization and anthropophagy, recurrent in these shows, are elaborated in different ways in the performances referred to, evidencing the multiplicity of procedures present in these performances.

Keywords: Anthropophagy; hybridism; Brazilian puppet theatre.

A paródia de Oswald de Andrade "Tupi or not Tupi, that is the question" inaugura esse texto alegoricamente para ilustrar o "ser". Que "ser"? Substantivo ou sujeito? O ser que somos contaminados de outros seres? Ou o "ser" que especulamos ser diante das conjecturas formais? Ou ainda, podemos ser individuais enquanto ser? Ou ser é uma questão indecifrável? Ser antropofágico e híbrido não é inerente à consciência, ou à condição humana? Que passa por isso pela construção da linguagem? Essas primeiras linhas são apenas provocações para desestabilizar a lógica cartesiana a qual estamos condicionados ao olhar o mundo. Sobretudo, por abordar uma arte atual que nos escorrega pelos dedos, inclusive da situação de ser.

Os conceitos que contemplam a contemporaneidade se atenuam paulatinamente, de modo que, se contaminam, se miscigenam e se transformam constantemente. O que atualmente podemos chamar de X pode se transformar em Y frente aos nossos olhos na velocidade dos acontecimentos atuais, sendo assim, seremos cautelosos em categorizações. Por vez, antropofagia, nem tão atual, e hibridismo são expressões recorrentes para conceituar práticas contemporâneas. Busquemos alguns resquícios na etimologia dessas palavras: antropofagia (do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer"), que de certa forma explica o uso metafórico da expressão para designar a fisiologia, referenciais das culturas na sua formação, na sua estrutura; e híbrido do grego *hybris* que significa mistura, de certa forma com grau de similaridade, indicam como ponto de partida que a antropofagia deglute e o hibridismo mistura.

Os dois termos são utilizados por vários segmentos científicos, mas para nós, o que interessa é a abordagem de Oswald de Andrade e de Nestor Garcia Canclini, porque se referem à cultura para redimensionar a fertilidade das misturas e ingestão do homem na sua estrutura referente.

A antropofagia proposta por Oswald de Andrade é uma estética/poética pautada na busca por uma identidade nacional, na reconstrução de referências culturais brasileiras e européias, mas também investiga uma linguagem nova que incorpora caracte-

rísticas não-realistas e não lineares. “Devorando”, deglutindo, de forma “selvagem” a cultura do outro, estrangeira, gesta uma nova, que passa pelos referenciais indígena e africano. Ou seja, parte de paradigmas “primitivos” do bom “selvagem” para devorar os “cânonos”. A antropologia e mitos de tradição oral dizem que algumas culturas ritualísticas primitivas acreditam que, quanto maior a força do ser devorado, maior a força adquirida, e com esta mistura gera-se uma outra força.

Algumas características do pensamento antropofágico como estão expressas no manifesto de 1928 de Oswald de Andrade: “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” é a desterritorialização de bens simbólicos a partir de relações complexas de segregação sociocultural.

A antropofagia, movimento artístico nacional modernista, acompanha e reelabora as vanguardas européias. A concepção de antropofagia de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, é a idéia de nutrir-se pela cultura do outro, resgatando raízes brasileiras. Buscam, sobretudo, uma identidade nacional, que conforme Canclini (2008:190), “seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável”. Muito mais que do idêntico, a antropofagia se aproxima do intercâmbio.

Outro conceito ao qual recorreremos é o de hibridização, que para Canclini (2008: XIX) “[são] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, [que] existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

É importante frisar que o teatro em si, na sua essência já é uma arte múltipla, mestiça e antropofágica. Comunga com a literatura, música, dança, artes plásticas e atualmente, com as artes tecnológicas (cinema, videoarte, vídeo instalação, artes digitais, entre outras). Na velocidade dos tempos, se aproximou e se afastou de cada uma dessas linguagens. Mas, essas misturas atualmente diluem seu referente, ou seja, não se percebe essas linguagens em camadas

visíveis, mas imbricadas.

Canclini (2008: XXVII) também se utiliza de conceitos como mestiçagem e sincretismo, mas o próprio autor se refere à mestiçagem dizendo que esta está mais ligada a questões étnicas, assim como sincretismo para as questões religiosas. Dessa forma, o termo mais pertinente que contempla inúmeras ligações é o hibridismo, pois abarca várias relações, inclusive linguagem, e funde os dois termos. Conforme Canclini (2008: XXIX), “a palavra hibridismo aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produção das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos”.

O teatro é como uma máquina frenética de sentidos, por isso, é uma arte antropofágica e na contemporaneidade assume características híbridas, pois essas relações são evidenciadas e germinantes de outras configurações. Híbrido pode ser compreendido como um processo no qual duas, ou mais, vozes caminham juntas e convivem em território de conflito, se sobrepõem, ou se acomodam em pé de igualdade.

As ideologias se misturam. Não se pode optar por ser dicotômico ou híbrido, sendo fruto de uma sociedade contemporânea, bombardeados por meios em que a dinâmica da comunicação fertiliza o homem e o transforma.

Alguns exemplos recorrentes de referências e fertilizações de culturas no teatro de animação é a apropriação, quase que de forma genérica por vários grupos brasileiros, da manipulação à vista do público, sobre balcão, inspirado no *Bunraku*. Ou seja, “o cruzamento é tanto um entrecruzar de caminho, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambigüidade ajusta-se maravilhosamente para descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram” (PAVIS, 2008: 06). O *Bunraku*, tendo migrado de seu local de origem, hoje está impregnado na estética de muitos grupos, antropofagizado, uns sem nem saber ao certo o significado do mesmo.

No entanto, a apropriação é muito mais técnica do que esté-

tica, embora a técnica possa delinear a estética, e fica evidente a mistura de meios num diálogo com outras culturas, característica antropofágica: devoração, apropriação (assimilação) e expurgação. Segundo Gardin (1995: 127), para Oswald de Andrade, “a cultura [...] é um mosaico de peças contraditórias. Este mosaico, ao colocar-se em estado de nudez diante da percepção do espectador, irá atuar sobre sua consciência de forma a provocar prováveis mudanças de hábitos e crenças sociais e culturais”. É nesse mosaico que o *Bunraku* japonês é assimilado e recodificado, num processo de incorporação, extrai-se a manipulação direta e o balcão como técnica, mas diferencia-se das especificidades estéticas do *Bunraku*.

Um número significativo de grupos de teatro de animação vai trabalhar em perspectivas antropofágicas e híbridas no Brasil, mas devido à necessidade de recorte para desenvolvimento deste texto, observar-se-á essas características nos espetáculos e grupos já mencionados.

Esta escolha destes espetáculos se deu pela evidência de diferentes maneiras de contaminação presentes nas encenações, pela aproximação dos mesmos com os conceitos abordados, pela distribuição dos grupos no território brasileiro, e pela definição do recorte histórico: primeiros dez anos do século XXI.

Hibridismo de linguagens nas perspectivas do Teatro e Cinema

Os espetáculos *Filme Noir*, da *Cia PeQuod Teatro de Animação*¹ do Rio de Janeiro e *Pinocchio*, do *Giramundo teatro de bonecos* de Minas Gerais são duas montagens de grupos diferentes, em que a linguagem do cinema e vídeo foi incorporada fortemente nas suas concepções, mas sob diferentes abordagens.

Filme Noir traz uma concepção além da temática do gênero

¹ Em seus espetáculos, a *PeQuod* procura refazer os limites do seu teatro aproximando-se de outras manifestações artísticas, como a dança, a literatura, os quadrinhos, o cinema, a fotografia. Tudo isso sem jamais perder o caráter artesanal da confecção dos bonecos, figurinos e cenários. (PEQUOD – SITE-2010)

dos filmes *Noir* (romance policial, clichês...), extrai elementos da linguagem cinematográfica, como cor preto e branco e tons de cinza, por meio da luz e elementos cênicos (bonecos, figurinos, cenário, adereços); planos a partir de recortes espaciais e de luz; movimentação de recursos técnicos aludindo à câmera de captação de imagens fílmicas como *travelling* (trilho em que a câmera corre); vozes em *off*, *Flash Backs* e *Making-off*; sem abrir mão do sabor nostálgico do artesanal no teatro de animação. O espetáculo é como se estivesse passando um filme frente aos nossos olhos, ao vivo, com direito à metalinguagem e edição proporcionada pelas quebras e simultaneidade de acontecimentos, usando para isso vários recursos, em especial a luz, sem nenhum tipo de projeção de vídeo.

É quando da linguagem do cinema se peneira o uso da máquina de filmar, de captação e projeção de imagens, restando outros elementos, como plano, movimento. O espetáculo inaugura uma proposta estética de fazer teatro de bonecos no Brasil.

Para o diretor da Cia., Miguel Vellinho (2005: 170), “A particularidade mais visível do trabalho da PeQuod hoje consiste na aproximação do Teatro de Animação com a linguagem cinematográfica, explorando a cada espetáculo os princípios da sua gramática e tomando-os emprestados para servir de ferramenta para as suas encenações”.

A lógica do teatro de animação parte do prisma que tudo pode ser animado, e dentro dessa percepção a iluminação dos espetáculos da Cia. é um organismo vital. Sendo assim, um profissional indispensável durante todo o processo de criação é o iluminador Renato Machado. “Com ele, o trabalho começa a ser discutido muitos meses antes dos ensaios”, (VELLINHO, 2005: 174), o que não deixa de ser um laço evidente com a linguagem cinematográfica, que tem a luz como seu “coração” e o movimento como suas artérias. Vellinho revela também que a base teórica do trabalho está nos dois livros de Sergei Eisenstein *A Forma do Filme* e *O sentido do Filme*. O diretor reflete ainda, inicialmente sobre o espetáculo *Sangue Bom* (1999), dizendo que intuitivamente “estávamos exercitando um

estranho modo de fazer cinema, de fazer teatro” (VELLINHO, 2005: 177). E depois a linguagem cinematográfica foi trabalhada conscientemente na montagem de *Filme Noir*.

O espetáculo e estudos de antropofagização e hibridização dessas linguagens é um caminho que ainda está sendo traçado pelo grupo e que desencadeia outras misturas, como com a dança, circo, quadrinhos, na perspectiva da arte contemporânea, na qual, convivem passado, presente e futuro, e em que suas fronteiras são invisíveis.

Na concepção do *Pinocchio*, a linguagem do vídeo é incorporada na encenação, mas no sentido “operacional”. Há projeções de vídeo no espetáculo, o que do ponto de vista estético se difere da Cia *PeQuod*.

Pinocchio (2005), 29ª montagem do *Giramundo*² e a primeira do grupo “sem” o diretor/fundador Álvaro Apocalypse, também não deixa de ser uma homenagem aos fundadores e ao teatro de bonecos, no qual colocam as técnicas mais tradicionais dessa linguagem, como luva, fio, balcão, *tringle*, *pantins*, sombra e bonecos gigantes. É quando a metáfora do rito de passagem, da morte, se materializa na história do *Giramundo*. Quando *Pinocchio* surge, o grupo se depara com a perda de dois de seus idealizadores: Terezinha Veloso e Álvaro Apocalypse³. Ironicamente, uma das buscas de *Pinocchio* é a morte, a morte do boneco, porque ele quer ser humano, sendo esse um dos grandes conflitos do personagem na estrutura literária de Carlo Collodi.

O espetáculo *Pinocchio* nasce num momento crucial para o grupo, em que a vida faz uma metáfora do criador e da criatura, pois o personagem quer se emancipar também. E ainda, pela escolha da estética dadaísta, que vai relacionar a poética do artista plástico Farnese de Andrade, que também trabalha com a metáfora de ritos,

² Fundado em 1970 por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Madu Vivacqua.

³ Terezinha Veloso faleceu no dia 01/02/2003, aos 67 anos e Álvaro Apocalypse no dia 06/09/2003 aos 66 anos.

sobretudo o de passagem, da morte, da infância, do dogmatismo, das convenções sociais. Para um dos diretores do espetáculo, Marcos Malafaia (2008), a concepção se aproxima mais do teatro contemporâneo. “Apesar de densamente povoado pelo texto, ele tem uma filiação dentro das referências artísticas com o movimento dadaísta e com o surrealismo” (MALAFAIA, 2008).

O diretor ressalta que o interesse era que os objetos de cena tivessem uma dramaturgia, carregassem as cicatrizes de sua vida enquanto material, que possuíssem uma existência própria.

Eu acho que muito disso veio da interpretação da obra do Farnese [...] Um réquiem, uma ode, uma homenagem da nossa parte ao Álvaro, porque nesse espetáculo a gente conseguiu cumprir e colocar em conjunto as sete técnicas do teatro tradicional num mesmo espetáculo (luva, fio, vara, *tringle*, sombras, *pantin* e balcão). [...] O grupo rapidamente partiu para investigar caminhos novos. E um dos aspectos que contribuiu para isso e foi irreversível, foi o uso do vídeo (MALAFAIA, 2008).

A inserção da linguagem do vídeo no espetáculo foi uma experiência que, segundo Malafaia, aconteceu de modo espontâneo e intuitivo, trazendo resultados estéticos interessantes.

Continuamos com o coração teatral, a cena, mas a animação vem ganhando espaço dentro do teatro. Animação no sentido amplo, não só no *stop motion*, vídeo ou o boneco digital, mas o movimento [...] A gente percebeu que o nosso grupo é um teatro de movimento (MALAFAIA, 2008).

Esse pensamento revela mais uma forma de hibridismo na história de Álvaro Apocalypse e do *Giramundo*, nas quais as percepções se movimentam com o próprio tempo e acontecimento. As combinações são outras, a intersecção com outras artes, como literatura, artes plásticas e teatro, já se abstrairia, e por vez, as vozes se multiplicam com o cinema de animação, com a dança e com a arte do movimento, em seu sentido lato.

Atualmente, essas referências são um dos legados deixados

por Álvaro. No entanto, elas aumentaram, se estendendo para o cinema, em especial o de animação, como pode ser percebido explicitamente em *Pinocchio*, que visita a obra do artista plástico contemporâneo Farnese de Andrade e técnicas de *Stop Motion* do cinema de animação.

A concepção do espetáculo *Pinocchio* requer um maior esforço do público, devido às metáforas do movimento e das imagens, que podem ser ilustradas com inúmeras situações como quando o personagem flutua, que pode ser entendida como representação de liberdade, inclusive sob a gravidade; o fluxo de consciência é a lembrança, que é representada em ações simultâneas na cena com bonecos construídos nas técnicas de fio, luva e balcão. É quando a dicotomia da razão e emoção falam juntas e geram uma confusão no pensamento do personagem; a cartilha do *Pinocchio* é um A, ou seja, o ícone do conhecimento é representado pela inicial do alfabeto; o grilo também aparece como uma lâmpada, outro ícone do pensamento, bastante utilizado em desenhos animados e HQs; a casa da fada é um oratório, fazendo menção à divindade; na cena que coloca o personagem em perigo ele aparece numa corda e surgem garras com farrapos para pegá-lo, esse perigo não tem cara, apenas mão e a corda, para qualquer que seja o lado que o personagem caia, a altura é a mesma; A cena do enforcamento de *Pinocchio* merece destaque por representar uma síntese do conflito do personagem. A lua de fundo representa a dualidade entre morte e vida e para tal se utilizou como recurso a fusão de linguagens. A combinação das linguagens do teatro de bonecos, teatro de sombras e projeções de imagens remete novamente ao caráter híbrido do espetáculo.

Outras cenas com esse recurso de misturar linguagens é a de quando *Pinocchio* encontra o jazido da fada e a do pássaro o levando; a fada, com movimentos de bailarina, bebê e fisionomia de anjo barroco, tem uma leveza mágica o que a torna um ser fantástico; o espaço, na cena dos peixes que nadam no palco quase nu; no circo, quando *Pinocchio* já virou burro, há metalinguagem, representando o aniquilamento do personagem, que cede a essa força maior que ele:

o sistema; além da cena de enforcamento, o fecho da idéia e crítica da condição humana se materializam na cena final, quando os atores montam o menino/boneco de madeira, que tem um coração no peito, outro grande exercício de metalinguagem e poesia do espetáculo.

Além das metáforas no espetáculo, há apropriação direta, intertextualidade, do trabalho *Roda de bicicleta* de Duchamp, na qual *Pinocchio* corre dentro. Há personagens da história do teatro popular de bonecos, como *Punch*, *Guignol*, *Polichinelo*, com partituras de movimentos e truques, e mesmo dos mamulengos.

O boneco no espetáculo *Pinocchio* agora divide a cena com outros objetos/bonecos, que mantêm seu código não completamente desmaterializado, pois há ambigüidade: o objeto/boneco tem braços e pernas, seus movimentos são representações de ações antropomórficas e zoomórficas.

O espetáculo é uma celebração à arte da animação e não apenas ao teatro de bonecos, mas um mix de linguagens: teatro, cinema de animação e gêneros como luva, vara, fio, sombra e projeção.

Dois espetáculos que dialogam com a cultura popular regional – Antropofagia cultural

Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte, de 2006 - *Mão Molenga teatro de bonecos*,⁴ de Pernambuco e *A Salamanca do Jarau*, de 2007 - *Cia Teatro Lumbra*⁵ – RS, são dois espetáculos diferentes enquanto linguagens, pois um utiliza elementos tradicionais do teatro de animação, como o próprio boneco de vara e luva; e o outro, com a linguagem do teatro de sombras, utiliza silhuetas com vários recursos, e além disso o corpo do ator. Mesmo os dois sendo teatro de animação, as características são bem diferentes enquanto técnica e estética da linguagem, o que revela como é múltipla essa arte. Mas, as abordagens são irmãs (elo

⁴ Fundado em 1986 por Fábio Caio, Fátima Caio, Marcondes Lima e Carla Denise.

⁵ Criado em 2000 e coordenado por Alexandre Fávero, atualmente conta com a equipe de Flávio Silveira, Roger Mothcy e Fabiana Bigarella.

entre as duas propostas) – a cultura popular regional, para serem apresentados em sala de teatro, ou seja, recodificam práticas discretas e específicas para outros espaços e geram uma nova forma.

O espetáculo *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* remonta à história dos brincantes, mamulengueiros populares de Pernambuco e região, faz homenagem ao teatro de mamulengo como tradição popular do Brasil, e difunde essa história. A trama é tecida por histórias reais e ficcionais baseadas na saga de mamulengueiros reconhecidos, coletadas em entrevistas com mestres como Zé Lopes e Zé de Vina, bem como, consulta fontes bibliográficas.

O espetáculo também participa de uma movimentação que prevê o tombamento e registro do mamulengo pelo IPHAN⁶ como patrimônio nacional e resgata a prática destes brincantes.

Babau traz à cena bonecos originais feitos pela companhia e mamulengos criados na Oficina do Mestre Zé Lopes. Explorando diferentes técnicas de manipulação, são contadas histórias de várias gerações de brincantes que começaram seu aprendizado muito jovens e seguiram apresentando-se por cidades do interior pernambucano e pela capital (CARLA DENISE, 2010).

Babau é um personagem que faz uma metáfora da condição do mamulengueiro, que consegue burlar a morte e assim perpetua-se e ao mesmo tempo migra no tempo e espaço, seja através da mão do mamulengueiro ou da tradição. “Ele é o personagem que sempre consegue enganar a morte, numa situação inversa a de seus manipuladores e criadores, muitos dos quais morrem esquecidos e miseráveis” (DENISE, 2010). Babau está imortalizado, seja através das “bocas miúdas” ou dos revisitamentos e releituras.

A proposta de encenação metalingüística de contar a história do teatro de mamulengo dentro de teatro de mamulengo caracteriza-se como uma concepção contemporânea e antropofágica,

⁶ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

sobretudo pelo deslocamento espacial e com base na tradição oral, o que reafirma sua condição antropofágica. A tradição popular é uma bricolagem de culturas.

Já na concepção e montagem do espetáculo *A Salamanca do Jarau da Cia. Teatro Lumbra* do Rio Grande do Sul, também com base na tradição popular, o recorte, procedimentos e linguagem são diferentes.

O espetáculo dá continuidade à temática da cultura popular brasileira, dessa vez especificamente gaúcha, e também à investigação ao teatro de sombras.

O projeto da montagem é inspirado no conto homônimo de João Simões Lopes Neto⁷, que conta as “origens” do povo gaúcho. No entanto, a encenação vai além do mesmo, pois sua estrutura é recheada de elementos da cultura popular, prosa, lenda, expressões regionais e andanças do grupo durante o resgate da tradição gaúcha no circuito onde a trama foi ambientada.

O gaúcho pobre Blau Nunes se encontra com o guardião da gruta do Cerro do Jarau, que lhe convida a passar por sete provas em troca de riquezas. Após, encontra-se com a princesa moura, a teiniaguá encantada pelo diabo indígena Anhangá-Pitã, a qual lhe oferece riquezas. Blau nega e pede seu amor em troca, mas não é atendido [...] Ao sair da gruta, recebe do guardião um amuleto com o qual faz fortuna, porém é difamado e isolado. Arrepentido, Blau devolve o talismã e com isso liberta o sacristão e a teiniaguá, que formam um “casal que dará origem ao povo gaúcho (GRUPO – SITE: 2010).

A história *A Salamanca do Jarau*⁸, bem como todas as estruturas dos contos maravilhosos europeus, traz personagens arquetípicos e fórmulas consagradas, como: princesa, fada, bruxa, guardião, amu-

⁷ Escritor pelotense - RS. “Nos seus contos regionais falou da condição do negro, em *O Negro Bonifácio* e *O Negrinho do Pastoreio*.” (FÁVERO, 2003).

⁸ A transposição e criação das cenas a partir do conto é realizado por Alexandre Fávero, diretor geral do projeto.

leto, diabo, magos, saga heróica em nome do amor, conflito por quebrar o encantamento – magia, dicotomia entre bem e mal, e ao mesmo tempo, a mestiçagem de personagens como: Caipora, Diabo indígena... É um sinal evidente da antropofagia na trama da peça.

No percurso da pesquisa para montagem do espetáculo passaram historiadores acadêmicos, além de conhecedores da sabedoria popular. Esse procedimento dá vida e atualiza a história, pois a sabedoria popular é guardiã de conhecimentos intocáveis, devido ao seu poder de maleabilidade e transformação. Seus contadores estão vivos.

Da história ao atracamento na encenação, o processo passa por uma tradução/traição de uma história basicamente oral (verbal) para a linguagem das sombras (imagética), o que demonstra um processo de conversão de signos e ao mesmo tempo perda e mutação dos mesmos. O grupo tem pleno domínio e consciência disso, como expresso por eles quando dizem que o espetáculo está fundamentado na experiência e pesquisa do universo das sombras, além da cultura gaúcha.

O teatro de sombras é uma linguagem que transforma tudo em dramaturgia: o movimento, a imagem, o som. Dessa forma, o contexto da história está ambientalizado com imagens das paisagens dos pampas, igrejas e grutas em várias escalas de tamanhos. O som resgata a atmosfera mestiça do ritmo do lugar, bem como o período de colonização, que se configura por influências espanholas, portuguesas, indígenas, além da criação da atmosfera mágica – característica da linguagem do teatro de sombras.

Muitos são os desdobramentos estéticos da linguagem do teatro de sombras pela *Cia de Teatro Lumbra*, sendo que, nessa arte, técnica e estética estão imbricadas: a dinâmica da manipulação do foco de luz e metalinguagem; silhuetas confeccionadas, de objetos e corporais; vários suportes de telas que também se movimentam; criação do aparato técnico (luz); ocupação espacial quase completamente preenchida, inclusive o fundo do palco; multiplicidade e cores de luz e dos outros elementos; subversão dos planos de

luz e sombras que se deslocam, com isso, também altera o espaço de projeção; uso de recursos e elementos alternativos como água, fumaça, entre tantos outros; paradoxo entre ausência e presença do ator-manipulador-personagem; entre outros. “É esse aparato cenotécnico que permite a construção e desconstrução dos signos teatrais e da leitura audiovisual, durante todo o espetáculo, dando uma impressão surrealista dos signos” (FÁVERO, 2003).

É importante sublinhar que nesta linguagem teatral, a preparação do ator/sombriista é fundamental devido a uma série de fatores, mas destaca-se o deslocamento espacial no escuro da cena e por trás dela.

O espetáculo cria um panorama, um cartão postal do povo gaúcho na sua construção, a partir da percepção popular, revelando o hibridismo étnico e cultural desse povo, e também da própria linguagem do teatro de sombras que se recodifica em misturas técnicas e estéticas.

Tanto os personagens Babau como Blau Nunes são representações em síntese de identidades sociais. Eles são resguardados e protegidos pela tradição, como uma espécie de museus da memória coletiva, tão viva quanto o povo e a capacidade de perpetuação pela interação comunicativa.

Considerações

A antropofagia como paródia da cultura, “especificamente no teatro, é usada no sentido da deglutição onde o novo texto [verbal ou não-verbal] traduz a cultura, tritura a tradição re-interpretando-a” (GARDIN, 1995: 185). É o terreno mais fértil para a mistura cultural e mesmo de linguagens, como resultante de uma diligente experiência técnica e estética, além de transformar o “canibal” num potencial artístico, numa qualidade estética.

Na arte contemporânea, há uma revisitação constante. Ela não procura romper com o passado, mas ao contrário, ela dá novos significados, procurando trazer referências históricas para o presente adequando-as ao nosso tempo, além de trazer também referências

de outros segmentos.

Ser híbrido, misturado, contaminado, mestiço, polifônico, intertextual, imbricado, inter e multifacetado, lembra algumas palavras de pensadores e poetas, como Roland Barthes (2002: 8) quando diz: “Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz”. Ou seja, texto é tessitura. Já na voz do poeta Lindolf Bell, ouvido ao pé da orelha, “O ser humano não é ilha, mas partilha”.

É nesta perspectiva que as poéticas desses grupos e outros se arquitetam, construindo-se a partir da tessitura das linguagens.

O teatro está repleto de imagens emergentes, ou seja, que emanam sentido. Isso é particularmente visível nos espetáculos de teatro de animação. Sua poesia transcende a palavra, bem como a imagem está encarnada de palavras, assim como o inverso.

O teatro contemporâneo materializa o mito da Babel, invertido. É quando, conforme Roland Barthes (2002), a estética vive na coexistência de várias linguagens simultâneas. Assim se faz a têmpera do teatro de animação, mesclando-se constantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *In: Revista de Antropofagia*. São Paulo: São Paulo: CLY — Cia. Lithographica Ypiranga, ano 1, n. 1, maio de 1928.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- DENISE, Carla. *Mão Molenga teatro de bonecos*. Disponível em: <<http://www.bonecosdepernambuco.com>>. Acesso em: 24 de maio de 2010.
- FÁVERO, Alexandre. Relato de concepção, 2003. Disponível em: <<http://www.clubedasombra.com.br/salamanca/concepcao>

htm>. Acesso em: 30 de maio 2010.

- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- MALAFAIA, Marcos. *Entrevista concedida a Fábio Henrique Nunes Medeiros*. Belo Horizonte, 29 de out. de 2008. Entrevista.
- MEDEIROS, Fábio H. N. *Fronteiras invisíveis e territórios movediços entre o teatro de animação contemporâneo e as artes visuais: a voz do pincel de Álvaro Apocalypse*. 2008, 194 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis: 2009.
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VELLINHO, Miguel. Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação. *In: Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul/SC, n. 1, v. 1. p.167-186, 2005.

Outras fontes de consultas - sites dos grupos:

- <http://www.pequod.com.br>
<http://www.giramundo.org>
<http://www.clubedasombra.com.br>