

# Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação<sup>1</sup>

Felisberto Sabino da Costa  
Universidade de São Paulo – USP



---

<sup>1</sup> Este artigo é parte do meu pós-doutorado, realizado na Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), sob a supervisão do Prof. Jean-Pierre Ryngaert. A pesquisa contou com o apoio da CAPES.





PÁGINAS 27 e 28: Espetáculo *Vingt minutes sous lès mers* (1983). Direção e atuação de Katy de Ville. Théâtre de Cuisine (França). Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider.

PÁGINA 29: Espetáculo *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (2006). Direção de Willian Sieverdt. Trip Teatro de Animação. Foto de Xico Stoker.



**Resumo:** Este artigo tem como objetivo tecer algumas reflexões sobre a dramaturgia do teatro de animação contemporâneo, lastreadas nos conceitos de mestiçagem e hibridação.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; mestiçagem cultural; hibridação; objeto.

**Abstract:** The purpose of this article is to highlight some issues concerning contemporary puppet theatre based on the concepts of cultural miscegenation and hybridization.

**Key-words:** Dramaturgy; cultural miscegenation; hybridization; performing objects.

*Para Magda Modesto, em cada títere evocado.*

O teatro de animação comporta múltiplas configurações dramáticas, sejam ligadas intrinsecamente à cena, sejam as que provêm de um texto a ser levado às diversas concepções de palco e espaço. Integrando sistemas heterogêneos, elas flertam com a ópera, o mimo, as artes da rua, as artes visuais, o cinema, o teatro de atores, evidenciando sua abertura às misturas. Como nos diz Dario Fo, o teatro de bonecos alimenta-o em sua criação artística. E acrescenta:

Entre os inúmeros charmes do teatro de animação<sup>2</sup>, aquele que sempre, particularmente, me fascinou, é o elemento cômico: empático, paradoxal, inteligente e eficaz, sobretudo o títere de luva. Um cômico que não concerne apenas ao gestual, linguagem fundadora desse teatro, mas sobretudo à palavra, à situação dramática e cênica, indo até à sátira, muitas vezes feroz e alucinada, mas sem jamais representar um fim em si. (FO, 2005: 9).

Conforme Sermon, que define a dramaturgia do teatro de animação como escritura do visível e do sensível, composição de matérias e formas, de posturas e movimentos, de sons e imagens, “nesses últimos anos, o número de textos escritos para marionetes [na França] se multiplicaram, notadamente no segmento do ‘público infantil’, mas não exclusivamente – o que é um fenômeno notável na escala multissecular do teatro de marionetes<sup>3</sup>” (SERMON, 2010: 9). Dependendo do país (e mesmo de um determinado lugar nesse país), a produção dramaturgica apresenta-se mais ou menos difundida em registros impressos. Alguns textos acabam se concretizando na cena, que se dão a ver por um tempo determinado, ou podem ser veiculados mediante gravações. Seja como for, a dramaturgia conserva a tradição e se (re)inventa nas experimentações contemporâneas. Sob esta perspectiva, teço algumas considerações sobre processos dramaturgicos no teatro de animação, enfocando alguns de seus aspectos que envolvem hibridação e mestiçagem.

### **Acordos móveis entre as diferenças<sup>4</sup> ou “mixto” quente**

Os termos mestiçagem, cruzamento, hibridação, não raras vezes, portam sentidos correlatos. Em outras, eles se distanciam e adquirem características próprias e contrastantes entre si. O con-

---

<sup>2</sup> Termo tal como utilizado por Dario Fo em sua mensagem.

<sup>3</sup> Optei por utilizar “teatro de marionetes” (*théâtre de marionnettes*), expressão que equivale a “teatro de bonecos” ou “teatro de animação”, na tradução dos textos franceses.

<sup>4</sup> Frase pinçada de Pinheiro (2009).

ceito aqui empregado transita em vias em que o contexto traz à luz o seu sentido. A mestiçagem não é um fenômeno recente, porém, é sempre oportuno pensá-lo numa época em que a pluralidade não implica um discurso libertário. Essencialmente, trata-se de misturas. Há igualmente a possibilidade de enveredar pelas zonas de vizinhança ou fronteiriças que não se mesclam.

Proveniente do baixo latim – *mixticius* ou *mixtus* – a palavra mestiço envia à ideia de mistura no seio de uma mesma espécie, e mestiçagem ao produto de tal mistura ou cruzamento, ao passo que o termo híbrido (do latim *ibrida*, de sangue misturado, alterado para *hybrida* por aproximação com *ubris*, que significa excesso) designa o cruzamento de variedades diferentes de espécies diferentes. (POPELARD, 2004: 119).

A ideia de mestiçagem em Gruzinski, oriunda dos estudos sobre a colonização do México, “designa as misturas entre seres humanos, imaginários e formas de vida vindas dos quatro continentes: América, Europa, Ásia e África”, ao passo que hibridação é mistura que se “desenvolve dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos” (GRUZINSKI, 2001: 62). Por sua vez, Pinheiro (2009: 10) nos diz que, na mestiçagem cultural, o acento não se coloca mais em totalizações unitárias, mas nos encadeamentos (sintaxe) do bordado ou mosaico. Ainda trilhando esse pensamento, as

noções de descontinuidade, inacabamento e não ortogonalidade estão na base da constituição mental e empírica, situação de escritura ao aberto [...] procedimentos de composição retirados das estruturas do ambiente urbano (saltos bruscos de um assunto para o outro, solavancos de direção, profusão de falas e vozes, etc.). (PINHEIRO, 2009: 23-24).

A mestiçagem cultural recusa o sistema binário, justapõe elementos sem se fundirem e envolve migrações, tensionamentos,

paradas transitórias, deslocamentos erráticos, interações de corpos, identidades porosas. A hibridação, na acepção de Canclini, refere-se a “processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003: 02). Ainda conforme o autor, o termo é dúctil e abarca “as mesclas em que não se combinam somente elementos étnicos ou religiosos, mas que se interconectam com produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos” (CANCLINI, 2003: 07). Nesse sentido, a ideia de território fluidifica-se, torna-se maleável. Não é somente a demarcação de uma superfície que define a territorialidade urbana, mas agenciamentos que entrelaçam outras variáveis, como a circulação e o contato, por diversas vias, entre as pessoas de uma mesma ou de diferentes culturas. As cidades são propulsoras da hibridação, como constata Canclini, e “hoje todas as culturas são de fronteira”:

Todas as artes se desenvolvem em relação com as outras; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2003: 348).

As metrópoles, mas não somente elas, tornam-se o espaço tensional das diferenças, dos jogos de aceitação e de repulsa do outro, da miscigenação e, ao mesmo tempo, da circunscrição de fronteiras e da eclosão de mundos paralelos, de vizinhanças que não se interconectam. Enfraquecida pela contraposição centro-margem, a multiplicidade é a característica da (con)vivência metropolitana em que “o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2003: 314). É a partir da mistura metropolitana, por exemplo, que Lia Rodrigues e sua companhia de dança reivin-

dicam, nos dizeres de Scarpulla, a noção de “mestiçagem cultural”, pela qual “se entende que as pessoas de cada região possuem uma história e representações políticas e éticas próprias, que se cruzam nas metrópoles” (SCARPULLA, 2010: 218). A cidade não é apenas o lugar onde a obra é apresentada, mas o espaço complexo que se imiscui na criação. Essa é uma perspectiva que se espalha em diversos fenômenos artísticos da contemporaneidade.

Como já observado, o teatro de animação é uma arte híbrida, e incorpora diversos elementos em sua constituição dramaturgical. Essa hibridação refere-se não somente às modalidades de animação, ou ao material heterogêneo, ou à relação com as artes visuais, ou a outros cruzamentos dessa ordem, mas também se configura pela mistura concernente ao *imaginário*, às *formas de vida* do artista-dramaturgo e às suas escolhas, evidenciando, dessa forma, sua mestiçagem.

### **Dramaturgias e amplitudes I**

O teatro de animação é um campo profícuo quanto à(s) dramaturgia(s) que se pauta(m) pela articulação de elementos heterogêneos. Tido como lugar da dramaturgia visual (ou da imagem), ele comporta domínios dramaturgical peculiares, considerando-se as suas técnicas. Para além dessa questão, as diversas configurações que apresentam o objeto interposto entre o ator e o espectador geram “teatros” (e misturas) possíveis, constituindo universos cênicos, que se aproximam ou se distanciam do teatro de animação. A multiplicidade envolve também o autor que adquire estatutos diversos, concernentes ao modo como elabora a escritura. Em alguns casos, poderíamos falar de um *dramaturgo* (ou dramaturgical), um profissional que co-opera a dramaturgia, ao lado de um artista solista ou um coletivo, que também apresenta distintas formas de trabalho.

Nas últimas décadas, a amplitude verificada nesse teatro traz questões que aliam as novas formas da dramaturgia à existência de outras concepções cênicas oriundas do campo titeriteiro, como, por

exemplo, a distinção que se intenta realizar, na França, entre teatro de bonecos (*théâtre de marionnettes*) e o teatro de objetos (*théâtre d'objets*). Termo cunhado a partir das produções dos grupos Cuisine, Manarf e Vélo, para se distinguir do teatro de marionetes, a ideia de um teatro de objetos (ou daquele que se serve de objetos) pode ser ampliada para outras práticas que apresentam características distintas das propugnadas por essas três companhias<sup>5</sup>. Nessa proposição, buscase o objeto tal como encontrado na vida cotidiana, que remete à acepção de objeto pobre de Kantor, no sentido de que ele é destituído de sua “função vital”. Joga-se com o objeto, não a partir da sua funcionalidade, mas como propulsor de uma dramaturgia fundada não exatamente na técnica de “manipulação”, mas na constituição de metáforas, metonímias, imagens que jogam com a matéria, forma, cor ou textura. Distanciando-se da concepção de um títere concebido para o teatro, o objeto não sofre alterações para ser utilizado em cena, não se trata de um boneco-objeto e tampouco de um objeto-boneco. A distinção, em relação ao teatro de bonecos, envolve também o ator-manipulador (*marionnettiste*), que se converte num *objecteur*, segundo Roland Shon (LACOSTE, 2006: 69)<sup>6</sup>. Contudo, Christian Carrington nos diz que “não são os objetos que definem o teatro de objetos. Eles adquirem importância pela pessoa que os faz agir. Eles são secundários. O importante é aquele que joga: o sujeito” (LACOSTE, 2006: 66). Assim, o teatro de objetos é, antes de tudo,

<sup>5</sup> O Futurismo denominava “drama de objetos” ou “drama de luz” às sínteses que se valiam de objetos e iluminação, com ou sem atores em cena. Tal é o caso de *O quarto do oficial*, de Marinetti. Nos anos 1950, Jacques Polieri encena no *Théâtre de la Huchette*, em Paris, a peça *Une voix sans personne*, sem a presença do ator, a partir de poemas de Jean Tardieu, na qual voz, luz e objetos são os protagonistas. Polieri, no manifesto *O teatro caleidoscópico*, advoga uma composição teatral em que o “cenário (o espaço) é o ponto de partida, seguido pela música, pelo jogo dos atores e pelo texto”. Em sua concepção, Polieri se refere a um “teatro de objetos”, conforme podemos constatar em seu livro *Scenographie, sémiographie* (POLIERI, 1971).

<sup>6</sup> Essa publicação, organizada por Jean Pierre Lacoste, é resultado de um encontro sobre teatro de objetos realizado em 2006, na Normandia (França). O livro é composto das intervenções dos autores que participaram do referido encontro, dispostas em tamanhos variados e de forma intercalada.

o teatro do ator, um sujeito cênico que se vale da mistura objetal para compor a dramaturgia, em que o enfoque visual não exclui a palavra, que também se torna objeto sonoro, imagem acústica.

Tal como acontece com o títere, o teatro de objetos prescinde da utilização do objeto físico, e se faz presente de forma conceitual. Como afirma Sombsthay, “mesmo se não houver mais nenhum objeto, eu continuarei a chamá-lo de teatro de objetos. É quase um modo de conceber as coisas” (LACOSTE, 2006: 71). Porém, mesmo dentro desse campo, há experiências híbridas que se situam a meio caminho entre o boneco e o objeto, além de outras que rondam o imaginário do boneco, mesmo propondo dele se distanciar. Sob essa perspectiva, teatro de marionetes e teatro de objetos são vizinhanças que partilham o mesmo território, em que, se há uma diferença, para Roland Shon, ela reside na manipulação (LACOSTE, 2006: 73).

No teatro de objetos, a dramaturgia cênica funda-se numa determinada escala dimensional do objeto. Para Carrington, esse teatro lida com instrumentos que podem ser encontrados numa cozinha (numa casa), “destinados ao manejo com as mãos, como uma ferramenta” (LACOSTE, 2006: 66). Se sua grandeza excede demasiadamente essa proporção, distancia-se dessa concepção de teatro.

A inserção do objeto na cena contemporânea gera dramaturgias que dialogam entre si e se apresentam como possibilidades de atuação com objetos. Assim, a performance *Transports Exceptionels* em que um ator-dançarino elabora um duo com uma retroescavadeira; a frialdade e o calor que anima o dueto apaixonado entre um ator-circense e uma geladeira vermelha, no espetáculo da Companhia Linhas Aéreas; as experiências de Guto Lacaz, com e sem a sua presença em cena; e o teatro material de Philippe Genty, cuja dramaturgia alimenta-se das imagens do inconsciente, dos sonhos e da associação de ideias são algumas produções que atestam essa diversidade. Em *Máquinas 2*, Lacaz subverte a funcionalidade de objetos domésticos de diversos tamanhos. Composta por 25 quadros, de cinco minutos cada, a dramaturgia opera com luz e sombra, música e silêncio, cheio e vazio, memória e alteração do tempo cotidiano.

Muitos deles são objetos de sua convivência, postos em cena como “máquinas irônicas”. A performance autoral ressignifica os objetos ou traz imagens inesperadas, advindas das rupturas da lógica funcional que lhe é, normalmente, destinada. Dessa forma, um secador de cabelos transforma-se numa arma ou uma furadeira converte-se no nariz do performer, mediante a utilização da sombra.

No teatro de bonecos, a diversidade das escalas constitui procedimento dramaturgicamente e tece relações com a linguagem cinematográfica, estendendo-se do micro ao macro. É o que se dá, por exemplo, em *Olinda Olinda Olindamente Linda*, do grupo Mamulengo Sorriso, em que a assimetria das relações se dá pela grandeza dos corpos, gerando dessa fricção antinomias visuais contrapondo poder (títeres gigantes) e submissão (boneca diminuta). Com as estruturas gigantes do grupo de teatro Royal de Luxe, somos nós, os espectadores, que nos tornamos pequenas figuras, seres liliputianos frente aos grandes bonecos que se deslocam pela cidade. É assim que nos sentimos frente a um cão de três metros de altura – Xolo<sup>7</sup> – acionado com o intercurso de uma grua e o aporte de 20 manipuladores. Aqui a escala se amplia e saímos do espaço íntimo da casa para alcançar a rua.

Essas formas de dramaturgia visual, que envolvem tensão e ludicidade na exploração do aspecto plástico do objeto e/ou do boneco, conectam-se às experiências do homem hodierno, ora sujeito ora objeto, atravessado por solicitações de toda espécie. Na fatura dramaturgicamente, podemos destacar aquela em que o objeto é o protagonista sem o concurso humano em cena ou a que “adquire importância” pelo olhar numa escritura destinada ao (ou realizada pelo) ator-rapsodo. Há ainda a que compõe jogos em que sujeito e objeto habitam espaços ambíguos na relação entre animado e inanimado ou a que ignora todas essas questões e nos aporta experiências (e misturas) insólitas.

## **Dramaturgias e amplitudes II**

---

<sup>7</sup> O nome Xolo é uma referência ao cão que, na mitologia asteca, ajudava os mortos a realizar a passagem para o além-mundo.

Ao abordar a distinção decorrente de “vivo” e “morto”, Gruzinski observa que “a biologia molecular mostra que os limites que separam o vivo do morto, o morto do vivo, o vivo humano do vivo não humano, são altamente problemáticos” (GRUZINSKI, 2001: 50). Essa questão traz implicações profundas no campo da animação, no qual se podem observar diversas formas de “vivo” que habitam a cena. As dramaturgias exploradas em espetáculos que não se configuram como teatro de animação trazem questões que tocam esse domínio, por meio de vizinhanças, mestiçagens e hibridações. Assim, podemos ter a imagem projetada do rosto de dois atores que se desdobram em 12 personagens, tal como acontece em *Os Cegos* (2002), de Maeterlinck, direção de Denis Marleau. A presença se concretiza pela imagem e não pela fisicalidade do ator. Para o diretor, não se trata de cinema ou televisão, mas de “uma experiência híbrida muito peculiar baseada nas noções de ausência e presença” (MARLEAU *apud* BARSANELLI, 2010: 63). Nesse teatro-instalação, a “ausência” do ator em carne e osso propõe ao espectador vivenciar a cena através da imagem, que incorpora fala, ruídos e silêncio. Em *Domestic Affairs* (2001), de Judith Nab e *Stifter's Dinge* (2007), de Heiner Goebbels, o corpo humano desaparece da cena. Ancorado na obra do pintor e dramaturgo austríaco do século XIX, Adalbert Stifter, Goebbels, que se deixa contaminar pela mistura em suas performances musicais, articula uma dramaturgia cênica que mescla voz, música, texto, luz, água e objetos. Escritura-paisagem sem atores de carne e osso, ela articula cinco pianos dependurados que tocam sozinhos, mescla textos de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcolm X, compondo uma estrutura musical eclética num espaço que é parte integrante da dramaturgia cênica. Como ocorre em outras manifestações artísticas contemporâneas, o texto não é apenas expresso pela voz, como também “escrito” em tela com movimentos, tempos, ritmos e formas variados. Nessa performance, a “vida” criada pelo objeto remonta ao teatro de animação, conforme podemos verificar nas seguintes palavras da

espectadora-jornalista que, ao sair do galpão, descobre um grupo de técnicos “escondidos” atrás do público, frente a uma fila de computadores: “os bonequeiros-mágicos que criaram esse turbilhão de ilusões” (SPENCER, 2008).

O espetáculo de dança *Sans Object*, da Cia. Aurélien Bory, igualmente trafega no campo que dialoga com o teatro de objetos (no sentido amplo), a marionete e a máscara, colocando em jogo a relação entre homem e máquina, em que um robô industrial, um braço mecânico articulado utilizado em montadoras de automóveis nos anos 1970, é um “objeto inútil” que adquire “vida” em cena. Conforme nos diz o autor: “vamos utilizá-lo como marionete – um ser cem por cento tecnológico – em seu diálogo com o homem contemporâneo comum” (BORY *apud* YOKEL, 2011: 33). Essa sensação de “vida” é visível (e sentida) nos primeiros momentos do espetáculo, quando o robô se movimenta sob uma imensa cobertura de plástico preta. A luz, a música, o movimento e o ruído do braço mecânico compõem uma estrutura rítmica que engendra “vida” ao objeto. Em toda a obra, o jogo realizado com os dois bailarinos traz o universo do títere, não apenas quanto à manipulação do objeto, como também quanto à marionetização do corpo. A relação estabelecida entre os bailarinos e o braço mecânico cria uma zona indecisa entre vivo e não vivo, homem e máquina, ator-manipulador e objeto-manipulado, relação sobre a qual a crítica observa: “É uma estranha sensação que nasce dessa relação: quem é a marionete? A máquina manipulada à vista ou os dois bonecos que aí se penduram?” (YOKEL, 2011: 33). Sensação que é experienciada, de igual modo, em *Transports Exceptionnels*, o dueto estabelecido entre o dançarino e a retroescavadeira.

### **Dramaturgias e amplitudes III**

A relação com as artes visuais aproxima a dramaturgia do teatro de animação do cinema, dois campos heterogêneos que se misturam e tecem diálogos em que se sobressai a imagem. A partir da eclosão do digital, o cinema trafega em outras mídias, compar-

tilhando estruturas dramáticas que se reinventam e se inscrevem em novas telas. No teatro, há experiências em que a imagem escapa da bidimensionalidade do quadro cinematográfico, adquire um corpo e atua em três dimensões com os atores. São diversas as possibilidades de misturas em que se descortinam os jogos do olhar do espectador. Há a possibilidade de um processo dramático que não se baseia na projeção de imagens cinematográficas, mesmo se conectadas à escritura cênica, mas daquele que provém de uma dramaturgia cuja estrutura traz a essência do cinema. Esse é o procedimento de que se valem as companhias Pequod (RJ) e Trip Teatro de Animação (SC), em que o cinema compõe uma articulação dramática através da sua linguagem. Enquanto a primeira explora *close*, *travelling*, campo e contracampo pensados como elementos de uma estrutura híbrida (ou mestiça) que gera a imagem, a segunda trabalha, principalmente, a citação e a estrutura fabular. Outro exemplo significativo vem do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Ambientada num boteco, o encenador Antunes Filho elabora em *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, uma dramaturgia sonora, constituindo um espaço habitado pelo contínuo vozerio dos frequentadores. As personagens rodriguianas transitam – um contínuo vai-e-vem (vapt-vupt) – nesse meio composto por várias camadas de tempo e espaço. Esse processo dialoga com a montagem cinematográfica pela sobreposição da imagem e pela articulação dos planos espaço-temporais. Assim, uma cena ganha o primeiro plano pela(s) voz(es) (e imagem) do(s) ator(es) que se destaca(m) das demais. O contraponto que se estabelece possibilita ao espectador transitar o olhar (um vapt-vupt) entre o plano fechado (a cena “isolada”) e o geral (a paisagem do bar). Essas construções dramáticas buscam não o teatro que se faz cinema (ou vice-versa), mas o tensionamento de sistemas heterogêneos que resultam numa terceira via dramática.

**A sabedoria emana do corpo: o mundo dá a sapiência, e os sentidos a recebem<sup>8</sup>...: dramaturgia do corpo I**

O “trabalho do ator sobre si mesmo” pode ser designado como dramaturgia do ator, tal como o faz Eugênio Barba. Outro aspecto dessa concepção de dramaturgia diz respeito ao ator em cena. Nas passagens que se seguem, tenho como pressuposto o objeto interposto, qualquer que seja ele, dado que é o cerne do teatro de animação, seja o ator tocando-o diretamente, seja utilizando outros modos e sentidos de tocá-lo.

A dramaturgia do ator, concebida sob a perspectiva do princípio do diálogo, envolve corpo(s) e espaço(s), e perfaz intercâmbios de diversas ordens. Recorrendo à etimologia da palavra diálogo, tem-se que:

O prefixo grego *dia* (não confundir com *di* ou *dis*, do latim, *bis*, que quer dizer duas vezes) significa, originalmente, “o que separa”, “o que divide”. Diafragma, diagonal, diâmetro. *Dia* significa, sobretudo, “através”, e corresponde ao latim “trans” – diagrama, diálise, diatribe, dialeto, diáspora –, e nos conduz a *diapasão* (etimologicamente “oitava”, a escala de todas as notas que veio a designar a extensão que percorrem uma voz ou um instrumento [...]). Por sua vez, *logos* significa descrição, linguagem, razão que passa através. Assim, diálogo passa através de um espaço. (POPELARD, 2004: 115).

Ainda conforme Popelard, o diálogo “engendra um espaço pela palavra em que circulam ao menos dois actantes, dois locutores que se engajam reciprocamente como interlocutores” (POPELARD, 2004: 115). Essa ideia de diálogo, ampliada para além da palavra, urde todos os elementos que compõem a dramaturgia cênica. No teatro de animação, esse princípio, aplicado ao ator-animador, estabelece uma relação entre corpo e objeto, que mutuamente se atravessam. O diálogo envolve presença e presente, englobando o aspecto espacial e o temporal (algo que está sendo) e nos aporta o passado e o futuro. Nesse jogo, tem-se o ator, o objeto e o espectador, que dialogam entre

---

<sup>8</sup> Título retirado do livro *Os Cinco Sentidos*, de Michel Serres (2001).

si de diversas formas. O ator empreende estratégias do dizer, não através de um sujeito cotidiano, mas de um ser fictício ou de um estado corporal cênico, instaurando um jogo concreto e abstrato, em que uma fronteira tênue separa um e outro. Conceituando abstrato como “palavra com que se nomeia uma ação, qualidade, estado ou sentimento dos seres, dos quais se pode separar e sem os quais não poderiam existir” (CIPRO NETO, 2000: 24), o ator põe em jogo a si mesmo, o objeto e o espectador<sup>9</sup>. Por sua vez, objeto e espectador realizam operação similar. Assim, o “ato de jogar” (e/ou ver jogar) compõe um território imaginário que se realiza pelo cruzamento dos olhares (corpos) compondo um entretecido em diversas camadas, articuladas no jogo. A dramaturgia cênica do ator-manipulador varia num constante transpasse interno/externo em que corpo e objeto transitam no ser, fazer, mostrar fazendo característico do teatro performativo, procedimento que encontramos em diversos graus no teatro de animação.

O teatro de marionetes, segundo Pierre Blaise, é o “cruzamento de três imensas paisagens: as artes da cena, as artes plásticas e as artes do ver (espectador)” (LACOSTE, 2006: 48). As “artes do ver”, concernentes ao espectador, são concretizadas no olhar fenomenológico que engaja todo o ser, olhar que toca e é tocado. Nesse sentido, há que se pôr em jogo um ator e um espectador polissêmicos. Polissemia, enquanto um processo tensional constante entre o homem e o mundo. “Conflito entre o mesmo e o diferente” (ORLANDI, 2003: 15), a polissemia se efetua na relação entre a cena e a experiência do espectador, que é convidado a se comprometer na atuação, tornando-se parte indissociável do evento. Essa questão é pontuada por vários autores, e a sua reiteração visa colocar em relevo a peculiaridade dramática do teatro de animação: tudo passa pelo objeto, estando ou não presente em cena.

---

<sup>9</sup> Esta questão diz respeito ao teatro que se organiza pela relação ator-espectador. Não me refiro a um teatro-ritual, em que o par ator-espectador deixa de existir.

## ...respeita o dado gracioso, acolhe o dom<sup>10</sup>: a dramaturgia do corpo II

A dramaturgia do ator não reside num código ou estilo específicos, “o essencial não está na forma e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades. A própria terra oscila, e tende a valer como puro material de uma força gravítica ou de gravidade” (DELEUZE, 1997: 59). Reduzi-la somente ao aspecto visual, ao movimento, a um determinado modo de fazer é negar a existência de outros teatros possíveis, que encontram na ideia de mestiçagem um campo inesgotável em suas relações com o mundo “real” e o “cênico”. Assim, a mestiçagem cultural de cada indivíduo depende de sua história com os outros e, como atores, podemos eleger as intensidades dessas interações.

Há algo comum partilhado pelos atores que é essa substância concreto-abstrata com a qual eles lidam, mas ao mesmo tempo há distintas dramaturgias atorais. As idiossincrasias e, conseqüentemente, as práticas dramáticas delas decorrentes trazem ao mundo atores diversos que lidam com a mesma matéria – o teatro. Concentrando-se no campo da animação, há desde aquele que se vela totalmente, que atua na sombra, até o que se revela por inteiro, jogando com o objeto em cena e, em alguns casos, prescindindo dele. Ao termo ator, geralmente, é vinculado um qualificativo que supostamente o distingue: animador, manipulador etc., e que deve ser entendido de maneira elástica, dado que ele traduz um aspecto (um procedimento) dessa arte complexa: o teatro de animação.

O diálogo entre ator e objeto se caracteriza pela incompletude, no sentido em que emprega Orlandi, em relação à análise do discurso:

a linguagem tem como condição a incompletude, e seu espaço é intervalar. Intervalar nas duas dimensões: a dos locutores e a seqüência de segmentos. O sentido é intervalar. Não está em um interlocutor, não está no outro: está no espaço discursivo (intervalo) criado (constituído) pelos/nos dois interlocutores (ORLANDI, 2003: 160).

<sup>10</sup> Título retirado do livro *Os Cinco Sentidos*, de Michel Serres (2001).

Deslocando essa questão para o campo do teatro de animação, dir-se-ia que o sentido não se encontra nem no ator, nem no objeto e nem no espectador: os sentidos estão no espaço dramático (intervalo) criado (constituído) pelos três corpos. A noção de incompletude remete, também, a uma realização de natureza inacabada, porém, não faltante. Completamente inacabada, porque não se fecha em si mesma, ou não “representa um fim em si”, como observado por Dario Fo, reportando-nos à ideia de duração bergsoniana: conserva-se e ao mesmo tempo se modifica, momentos que fluem constantemente, envolvendo tensão e elasticidade. Tomando como exemplo o texto, ele é inacabado porque se joga a cada vez, não cabe ao ator ou ao espectador “preencher lacunas”, dado que não se trata de ausência, mas sim de possibilidades. Cabe ao ator jogar com o texto, assim como ao espectador e aos demais. E o contrário também é verdadeiro: o texto joga com eles nessas diversas perspectivas. Um texto sempre propõe acordos temporários. No entanto, o fluir não impede as paradas, “o tempo nem sempre corre. Podemos encontrar ou cavar lugares onde ele congela”, como bem diz Serres (2001: 181).

### **Alguma coisa acontece...**

*“A física clássica interessava-se antes de tudo pelos relógios; a física de hoje mais pelas nuvens”<sup>11</sup>. [...] a nuvem [é] uma forma desesperadamente complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento e as mestiçagens se enquadram nessa ordem de realidade” (GRUZINSKI, 2001: 60, grifos nossos). Se, por um lado, o relógio espelha a peça bem feita, uma peça-máquina em que todas as partes se interconectam, por outro lado, as nuvens são concretas-“abstratas”, atravessam os corpos e são atravessadas, formam territórios instáveis e se misturam. Compõem fragmentos que incluem “pluralidade, ruptura, múltiplos pontos de vista,*

---

<sup>11</sup> Essa frase, que realço em itálico, é de autoria de Propp, citada por Prigogine em seu livro *As leis do caos* e retomada por Gruzinski em seu livro *O pensamento mestiço*.

heterogeneidade” (RYNGAERT, 2002: 13). Paisagens de formas múltiplas, a fragmentação concerne “ao teatro infinitamente pequeno, uma réplica, bem como ao infinitamente grande, toda a obra” (RYNGAERT, 2002: 15). A dramaturgia do teatro de animação percorre de um extremo ao outro e, entre a coesão e a pureza das partes do relógio e os estilhaços aleatórios, tem-se uma infinidade dramaturgicamente. A interposição do objeto pode configurar uma dramaturgia do desvio, um modo de “afrontar a realidade”, de tecer estratégias contra o habitual, a acomodação do cotidiano. A arte do desvio (*détour*), para Sarrazac, “visa produzir, a cada vez, a cada tentativa uma obra profundamente singular, perfeitamente única (‘única em seu gênero’) [...] Necessariamente híbrida, a obra do *détour* não se reproduz” (SARRAZAC, 2002: 85). A dramaturgia do teatro de animação tem a possibilidade de se apresentar sem uma função unívoca, ultrapassando o ilustrativo ou o narrativo, bem como constituir-se como fábula. A existência da dramaturgia que se pauta pelas nuvens (ou pela mestiçagem), não exige a coexistência de mundos paralelos, em que a ação avança, num tempo contínuo, espelhando-se no relógio.

A interposição de um objeto descortina ao a(u)tor, que elege o desvio, a possibilidade de criar obras singulares alimentadas por um território aberto e múltiplo, que envolve técnicas, jogo entre o ator e o objeto, espectador, universo temático e o que mais pode advir nessa aventura. Esse a(u)tor, tal como o terceiro instruído de Serres, é “arcaico e contemporâneo, tradicional e futurista, humanista e cientista [...] monge e vagabundo, só e percorrendo as estrelas, errante mas estável, enfim, sobretudo ardente de amor para com a terra e a humanidade” (SERRES, 1993: 109-110). Um intermediário, um caminho, uma passagem, uma terceira via. Um *passieur* que nos leva para além do mundo ordinário.

A dramaturgia do teatro de animação aporta o silêncio e a fala. Palavra que advém matéria e contamina o corpo, que dança com o objeto, e, tal como acontece na dança de Pina Bausch, palavra e dança (leia-se também palavra e objeto) não precisam estar “numa relação

de causalidade, nem de encadeamento, nem se justificam uma em relação à outra, mas estabelecem circuitos de relações sonoras/visuais sinestésicas (VASSILEVA-FOUILHOX, 2010: 190). Equivocam-se os que buscam no teatro de animação apenas o seu aspecto plástico, ele é também texto, não necessariamente sintético, e abriga a profusão da palavra destinada aos sentidos e ao intelecto.

Os processos de dramaturgia *mestiza* ou híbrida incorporam, assim como superam, a concepção de personagem. Elaborados como figuras cênicas, máscaras e títeres “agem diretamente sobre o sistema nervoso, que é a carne” (DELEUZE, 2002: 39). A figura, como a define Deleuze, “é a forma sensível relacionada à sensação” (DELEUZE, 2002: 39), que atravessa os sentidos, em todos os níveis. Analisando as pinturas de Francis Bacon, Deleuze nos diz que o artista desfaz o rosto para encontrar ou fazer surgir a cabeça. Assim, as figuras de Bacon têm cabeça, mas não o rosto (DELEUZE, 2002: 27). Poderíamos dizer que se trata de máscaras que escapam do tipo, e não cristalizam identidade específica. Sob o influxo da sensação, teríamos uma dramaturgia do ritmo, fundada na “potência vital”, essa “onda nervosa” que transpassa o corpo intensamente. Uma dramaturgia da imagem que não se endereça ao intelecto, mas à carne do espectador, ultrapassando os contornos do corpo pela fulgurância e pelo transbordamento.

Nessa aventura (ou viagem), que é conceber uma dramaturgia, há caminhos que nos conduzem ao relógio e/ou à nuvem. No que tange à mestiçagem ou à hibridação, devemos, no discurso cênico, “assumir as diferenças e não as desigualdades” (ORLANDI, 2003: 84). Por fim, se a pintura deve “tornar visível (ao invés de reproduzir o visível); a música tornar sonoro (ao invés de reproduzir o sonoro)” (DELEUZE, 1997: 164), o teatro de animação deve tornar vivo, ao invés de reproduzir o vivo. Esse é um chamado que concerne também à sua dramaturgia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSANELLI, Maria Luísa. Real e Ilusório se confundem em espetáculo.

- Folha de São Paulo/Revista da Folha.* 25 a 31 jul. 2010
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: Edusp, 2003.
- CANCLINI, Néstor G. Noticias recientes sobre la hibridación. In: *Trans. Revista Transcultural de Música*, #7, 2003. Disponível em [www.sibitrans.com/trans/publicaciones](http://www.sibitrans.com/trans/publicaciones). Acesso 15 mai 2011.
- CIPRO NETO, Pasquale. Concreto e Abstrato. *Revista Cult*, São Paulo: Bregantini, nov de 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation.* Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4.
- FO, Dario. Journée Mondiale de la Marionnette (UNIMA). Message de Dario Fo. *Manip: le journal de la marionnette.* Paris, THEMAA, juil./sept. 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LACOSTE, Jean Pierre (Org.). *Cahiers Partages, n. 3: Des théâtres par objets interposés.* ODI Normandie: sept. 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu fundamento: os processos do discurso.* Campinas (SP): Pontes, 2003.
- PINHEIRO, Amálio (Org.). *O meio é a mestiçagem.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- POLIERI, Jacques. *Scenographie, sémiographie: textes et réalisations.* Paris: Denoël, 1971.
- PEPELARD, Marie-Dominique. *Passages sur le métissage des voix dans le dialogue théâtral. Études Théâtrales*, Paris, n. 31: Dialoguer: un nouveau partage des voix, v. 1: Dialogismes, Sorbonne Nouvelle, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Le fragment en question. *Études Théâtrales*, Paris, n. 24/25: Écritures dramatiques contemporains

- (1980-2000): l'avenir d'une crise, Sorbonne Nouvelle, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Détour et de la variété des détours. *Études Théâtrales*, Paris, n. 24/25, Écritures Dramatiques Contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Sorbonne Nouvelle, 2002.
- SCARPULLA, Mattia. Citations littéraires et traces populaires, identités brésiliennes: une analyse des choreographies de Lia Rodrigues. In: FIX, Florence; TOURDOIRE, Frédérique (Org.). *La citation dans le théâtre contemporain. 1970-2000*. Dijon: Université de Dijon, 2010.
- SERMON, Julie. Dramaturgies Marionnettiques. *Carnet de Lecture*, Paris, n. 17, Aux Nouvelles Écritures Théâtrales (aneth), 2010.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SPENCER, Rosie. Heiner Goebbels: Stifter's Dinge. In: *Iconeye: Icon magazine online*. 18 Apr. 2008. Disponível em: <[http://www.iconeye.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3104:review-heiner-goebbels-stifters-dinge](http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3104:review-heiner-goebbels-stifters-dinge)>. Acesso em: 18 jun. 2011.
- VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana. La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch. In: FIX: Florence, TOURDOIRE, Frédérique (Org.). *La citation dans le théâtre contemporain. 1970-2000*. Dijon: Université de Dijon, 2010.
- YOKEL, Nathalie. Sans Object. In: *La Terrasse*, Paris, n. 188, Ellaz Éditions, p. 33., mai 2011.