

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

**A ESTÉTICA METAFICCIONAL DO TEATRO DE ANIMAÇÃO  
GAÚCHO CONTEMPORÂNEO**

Porto Alegre

2008

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

**A ESTÉTICA METAFICCIONAL DO TEATRO DE ANIMAÇÃO  
GAÚCHO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado  
Para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes - Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Orientador: Profº Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre

2008

# FOLHA DE APROVAÇÃO

PAULO CÉSAR BALARDIM BORGES

A ESTÉTICA METAFICCIONAL DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

GAÚCHO CONTEMPORÂNEO

Dissertação de Mestrado  
Para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes - Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Banca Examinadora:

1) \_\_\_\_\_

2) \_\_\_\_\_

3) \_\_\_\_\_

4) \_\_\_\_\_

Porto Alegre

2008

## **DEDICATÓRIA**

*Aos colegas e parceiros de caminhada artística que ousam e persistem na busca por um mundo melhor e mais belo, dedico-lhes essa conquista.*

## **AGRADECIMENTO**

*Agradeço a minha mãe, pela sua força, coragem e integridade;  
Agradeço ao carinho e paciência de Carolina;  
Agradeço aos professores e amigos que colaboraram com esta pesquisa.*



*¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
Una sombra, una ficción,  
Y el mayor bien es pequeño,  
Que toda la vida es sueño,  
Y los sueños sueños son.  
...Estamos  
En mundo tan singular,  
Que el vivir solo es soñar  
Y la experiencia me enseña  
Que el hombre que vive, sueña  
Lo que es hasta despertar.*

LA BARCA, P. Calderón de. ***La Vida es Sueño.***



## RESUMO

A milenar arte do Teatro de Animação possui especificidades próprias à sua linguagem. Dentre essas especificidades, a metaficcionalidade é um relevante componente. Este trabalho, examinando o conceito de metalinguagem presente na obra de Roman Jakobson e seu deslocamento para fenômenos literários, derivado dos estudos introduzidos por Gérard Genette e Roland Barthes, os quais analisaram profundamente questões como a transtextualidade, aponta para o resgate da arte da animação no contexto das artes pós-modernas, por tratar-se de uma arte metaficcional por excelência.

A estrutura do trabalho consta de uma primeira parte que esclarece sobre o funcionamento das convenções utilizadas no Teatro de Animação, sua definição, suas propriedades intrínsecas e um pouco de sua história, bem como procuramos estender e afirmar a idéia de que o Teatro de Animação é metaficcional por natureza, sendo que, apesar disso, a metaficcionalidade como pressuposto estético apenas começou a ser amplamente explorada a partir do início da pós-modernidade.

A segunda parte aborda a presença dos metaficcionais no Teatro de Animação, analisados a partir do estudo de alguns espetáculos contemporâneos realizados no Rio Grande do Sul. Na análise desses espetáculos, discorreremos sobre as transformações que ocorreram no Teatro de Animação a partir da segunda metade do século XX, as quais colocaram em cheque, bem como as outras artes, questões como a legitimação do saber, a originalidade e a existência de uma verdade absoluta, utilizando, para isso, as estratégias apontadas por Linda Hutcheon, tais como a exacerbação da auto-reflexividade e a paródia.

Palavras-chave:

Metaficção – Teatro de Animação – Pós-modernidade

## RÉSUMÉ

L'art millénaire du Théâtre d'Animation possède des spécificités propres dont la métafictionnalité est une composante pertinente. Cette réflexion, examinant le concept de métalangage présent dans le travail de Roman Jakobson et son déplacement vers les phénomènes littéraires, découle des études introduites par Gérard Genette et Roland Barthes qui ont analysé profondément la transtextualité. Elle vise à réhabiliter l'art de l'animation, métafictionnel par excellence, dans le contexte des arts postmodernes.

Nous présentons un premier chapitre qui met en lumière les conventions utilisées dans le Théâtre d'Animation en précisant leur définition, leurs propriétés intrinsèques et un peu de leur histoire. Nous avons essayé d'affirmer et d'étendre l'idée que le Théâtre d'Animation est métafictionnel par nature, et que, malgré cela, cette métafictionnalité en tant que présupposition esthétique a seulement commencé à être explorée au début de la postmodernité.

Le second chapitre aborde la présence du métafictionnel dans le Théâtre d'Animation à partir de l'étude de quelques spectacles contemporains réalisés dans l'Etat du Rio Grande do Sul (Brésil). Nous y verrons les transformations enregistrées dans le Théâtre d'Animation à partir du début de la seconde moitié du XXe siècle, qui mettent en question, comme dans d'autres formes d'expression artistique, des thèmes comme la légitimation de la connaissance, l'originalité ou encore l'existence d'une vérité absolue. Pour cela, la postmodernité utilise les stratégies montrées par Linda Hutcheon, tel que l'exacerbation de l'autoréflexivité et la parodie.

Mots-clef:

Métafiction - Théâtre d'Animation - Postmodernité

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>PARTE I – TEATRO DE ANIMAÇÃO E METAFICCIONALIDADE</b> .....	20
<b>1 TEATRO DE ANIMAÇÃO</b> .....	21
1.1 A natureza simbólica da animação.....	23
1.2 Especificidades da animação.....	29
1.2.1 Atos simulatórios de volição.....	33
1.2.2 Sobre a vida e a alma do boneco.....	37
<b>2 METAFICCIONALIDADE</b> .....	40
2.1 Comunicação e metalinguagem.....	40
2.2 Do metalingüístico ao metaficcional.....	48
2.3 Metaficção como proposta estética.....	54
2.4 Metaficção e Teatro de Animação.....	59
2.5 A representação teatral como texto.....	63
<b>PARTE II – POÉTICAS DA CENA GAÚCHA</b> .....	68
<b>3 O ESTATUTO DO ATOR-MANIPULADOR COMO NARRADOR</b> ...	69
<b>4 ANÁLISES DE ESPETÁCULOS</b> .....	72
4.1 Quanto ao estatuto do ator-manipulador.....	72
4.1.1 Ator-manipulador extradiegético-heterodiegético..	73
4.1.2 Ator-manipulador extradiegético-homodiegético..	74
4.1.3 Ator-manipulador intradiegético-heterodiegético..	76
4.1.4 Ator-manipulador intradiegético-homodiegético...	80
4.1.5 Ator-manipulador em dupla atuação.....	82
4.2 O humano como signo do opressor.....	83
4.3 Quando o ato de criação é a trama.....	85
4.4 Da forma homogênea à autoconsciência da criatura.....	96
4.5 Outro exemplo de metaficção historiográfica.....	110
4.6 A expressividade dos materiais como fala.....	114
<b>CONCLUSÃO</b> .....	118
<b>OBRAS CONSULTADAS</b> .....	125
<b>ANEXOS</b> .....	128

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Foto de Fábio del Re e Paulo Balardim.....	05
Figura 02: Boneco de luva em construção. Cia. <i>Caixa do Elefante</i> .....	06
Figura 03: Tabela Língua/Mito.....	53
Figura 04: Bonecos de luva do espetáculo <i>Histórias da Carrocinha</i> .....	73
Figura 05: Mário de Ballentti manipulando um boneco de luva.....	73
Figura 06: O cachorro Abelardo.....	74
Figura 07: Abelardo e Mário em mídia impressa.....	75
Figura 08: Espetáculo <i>Encantadores de Histórias</i> .....	78
Figura 09: Tiaraju Carlos Gomes e um de seus personagens.....	78
Figuras 10, 11 e 12: Espetáculo <i>Encantadores de Histórias</i> .....	79
Figura 13: Apresentação de alunos de Paulo Balardim no CCB/POA.....	80
Figura 14: Espetáculo <i>Encantadores de Histórias</i> .....	81
Figura 15: Espetáculo <i>Maria Farrar</i> .....	84
Figura 16: Nelson Hass em seu atelier.....	88
Figura 17: Apresentação de Nelson Hass ao ar livre.....	88
Figura 18: Tabela eixo paradigmático/eixo sintagmático.....	90
Figura 19: Espetáculo de Paulo Fontes.....	99
Figura 20: Espetáculo de Paulo Fontes.....	100
Figura 21: Espetáculo <i>Kakuma</i> .....	110
Figura 22: Espetáculo <i>Kakuma</i> .....	112
Figura 23: Espetáculo <i>Kakuma</i> .....	113
Figura 24: Performance <i>Ósculos e Amplexos</i> .....	115

## INTRODUÇÃO

Ao mesmo tempo em que a arte da animação se expande e multiplicam-se as companhias teatrais que utilizam sua linguagem tanto quanto se multiplicam os espetáculos e o público cativo, parece ser consenso, entre os artistas, que carecemos, ainda, de pesquisas específicas sobre a temática. Felizmente podemos constatar um esforço múltiplo na produção teórica, o que respalda muito uma visão da complexidade que envolve a elaboração artística no Teatro de Animação. Mas é importante enfatizar que a reflexão teórica não deve ser isolada de uma prática ativa. Ela deve complementar, esclarecer e impulsionar novas incursões dentro de processos criativos, caso contrário, corre o risco de alijar-se de seu propósito artístico.

O tema desta pesquisa centra-se na metaficcionalidade utilizada no Teatro de Animação. Mais especificamente, sobre sua ênfase como pressuposto estético, especialmente dentro da poética pós-moderna. Como objetivo da dissertação, analisaremos uma pequena mostra da produção gaúcha realizada nos últimos vinte anos, buscando identificar essa ênfase no

processo constitutivo das obras artísticas e compreender, por meio dessas análises e de entrevistas com alguns de seus criadores, a influência da poética pós-moderna e o modo como essa poética é absorvida, elaborada e reproduzida atualmente no Rio Grande do Sul. A escolha pela análise da produção gaúcha dos últimos vinte anos justifica-se pelo forte impulso em direção às novas pesquisas e pela difusão das diversas técnicas e processos artísticos junto ao público, demonstrados por essa arte a partir de 1986, ano de fundação da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos/AGTB, entidade filiada à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/ABTB e Union International de la Marionnette/UNIMA. Podemos afirmar, neste particular, que o surgimento da AGTB foi responsável pela promoção de inúmeros encontros, seminários e festivais nacionais e internacionais, fato que possibilitou o ressurgimento renovado dessa forma de expressão artística no sul do país, por meio do contato com diferentes e qualificados profissionais do mundo inteiro. Dentro do ambiente associativo surgiram inúmeras companhias de teatro voltadas exclusivamente para a linguagem da animação, compostas por artistas que, hoje, somente na capital gaúcha, perfazem cerca de meia centena de associados, os quais exercem regularmente suas atividades artísticas, sendo que muitas companhias possuem renome nacional, dada a seriedade de suas produções, suas premiações e suas participações em eventos de grande porte.

No entanto, para um exame atento, tal como é proposto aqui, foi necessário eleger alguns desses tantos espetáculos para a análise. Para a seleção dos espetáculos e das companhias que compuseram o *corpus* da pesquisa, foram adotados os seguintes critérios: 1) Reconhecimento das atividades por seus pares artísticos; 2) Atividades profissionais e ininterruptas

em Teatro de Animação; 3)Espetáculos realizados nos últimos vinte anos no Rio Grande do Sul; 4)Disponibilidade da companhia para com o pesquisador.

O procedimento metodológico adotado seguiu estas etapas: 1)Captura de imagens em vídeo dos espetáculos e de entrevistas com os artistas (realizadas pelo pesquisador); 2)Organização de material informativo sobre os espetáculos, fornecido pelas companhias (folders, vídeos, fotos<sup>1</sup>); 3)Análise e reflexão sobre os espetáculos com base em estudos teóricos que abordaram a temática.

Dessa forma, para compor a amostragem gaúcha, foram pesquisadas oito companhias teatrais, perfazendo um total de onze espetáculos e duas performances, a saber: **Grupo Camaleão**, fundado em 1986 e composto por João Vasconcelos, Tânia de Castro e Adriane Azevedo (espetáculos “Fragmentos do lixo” e “Ósculos e amplexos”); **Companhia Atimonautas**, fundada em 2005 e composta por Denis Moreira, Emília Berg, Alberto Vermelho e Mairã Alves (espetáculo “Kakuma”); **Companhia Caixa do Elefante**, fundada em 1991 e composta por Mário de Ballenti, Paulo Balardim, Carolina Garcia, Rafael Rossa, Fernando Rossa, Dida Ortiz e Juliano Rossi (espetáculos “Histórias da Carrocinha” e “Encantadores de Histórias”); **Grupo Anima Sonhos**, fundado em 1984 por Ubiratan e Tiaraju Carlos Gomes e composto, hoje, por Ubiratan Carlos Gomes, Carlos Sena, Eduardo Nascimento, Davi Pacote Gomes e Graziela Saraiva (espetáculos “Bonecrônicas”, “San Juan de los Vientos” e “O ferreiro e o diabo”); **Companhia Bonecos da Gente**, fundada em 1992 e composta por Diego e

---

<sup>1</sup> Esclarecemos, desde já, que as fotos constantes nesta dissertação são meramente ilustrativas, a fim de auxiliarem na compreensão das análises apresentadas.

Lenon Kurtz (performance “Julietta e seus Romeus”); **Companhia Julieta e os Metabonecos**, fundada em 1993 e composta por Graziela Saraiva, Débora Villanova, Elaine Regina e Júlio Saraiva (espetáculo “Maria Farrar”); **Grupo Só Rindo Teatro de Bonecos**, fundado em 1992 e composto por Nelson Haas e Elisabeth Bado (performance “A fada” e espetáculo “Sonho infantil”); **Companhia Gente Falante**, fundada em 1991 e composta por Paulo Martins Fontes, Eduardo Custódio, Eliza Pierim e Niltamara Gomes (espetáculo “Xirê das águas”).

Na etapa de análise e reflexão sobre as obras artísticas, foi utilizado um método de classificação tipológica do ator-manipulador, partindo de dois pólos. No primeiro pólo, consideramos o ator quanto a sua visibilidade (associando-a ao “nível narrativo”), podendo ser: **1)Oculto (extradiegético)** – quem conta a história está ausente, ou seja, fora dela. Nessa situação temos, por exemplo, o autor num primeiro nível; **2)Visível (intradiegético)** – quem conta a história está presente, ou seja, dentro dela. Nessa situação temos, por exemplo, um autor fictício que narra a história, surgindo, então, uma narração em segundo nível.

No segundo pólo, consideramos o ator quanto a sua participação como personagem (em relação com a história), podendo ser: **1)Neutro (heterodiegético)** – não participa como personagem da história narrada; **2)Participante (homodiegético)** – participa como personagem da história narrada.

Além desses dois pólos, consideramos também a possibilidade de uma **Situação Intermitente** (relativa aos efeitos similares a uma dupla narração).

Nessa situação, a narrativa oscila entre a narrativa *intra* e *extradiegética* ou *hetero* e *homodiegética*.

Em resumo, segundo essa classificação, temos as seguintes situações, as quais serviram como critérios de análise: **1)Ator oculto e neutro; 2)Ator oculto e participante; 3)Ator visível e neutro; 4)Ator visível e participante; 5)Situação intermitente**, a qual oscila entre a neutralidade e a participação na história narrada ou entre o oculto e o visível em cena.

Para o aprofundamento na compreensão dessas possibilidades de composição cênica oferecidas pela participação do ator como manipulador e personagem, essa *co-presença* visível ao lado do objeto-animado, os conceitos oriundos da lingüística, da teoria e análise literária e da semiótica foram peças-chaves do entendimento da imagem cênica como uma espécie de “poema visual”<sup>2</sup>, repleto de elementos de retórica e significados em sua forma. Esses mesmos conceitos serviram como marco zero da pesquisa. Dentre eles, destaco os estudos sobre as funções da linguagem presentes na obra de Roman Jakobson, bem como o deslocamento desses conceitos para fenômenos literários, derivado dos estudos introduzidos por Gérard Genette (tais como a *tipologia do narrador* e a *transtextualidade*) e Roland Barthes<sup>3</sup>. Assim, ao longo dessa dissertação, também observaremos a migração do conceito de metalinguagem para a obra artística cênica como um recurso dramaturgico e estético, da mesma forma como observaremos o surgimento de

---

<sup>2</sup> BACHELARD (2003), em sua filosofia da poesia, discursa sobre a dimensão poética do espaço em suas variadas relações. Para ele, o sentimento de “vastidão” é um dos catalisadores do instante poético.

<sup>3</sup> Também serviram como aliados e contribuíram para esta pesquisa alguns estudos teóricos da disciplina da *Etnocenologia* sobre a noção do espetacular. Nesta disciplina, que possui Jean Marie Pradier como um de seus mentores, é discutida a relação do teatro com o ritual, baseada em estudos de Turner e Schechner.

uma nova poética (pós-moderna) a qual utiliza suas próprias estratégias, entre elas, a ampla exploração da metaficcionalidade.

Para uma compreensão inicial dessa terminologia técnica, esclareceremos, de antemão, alguns conceitos-chave utilizados ao longo do texto: **1)Estética:** Estudo das condições e dos efeitos da criação artística; **2)Metaficção:** Uma ficção interna à outra; uma ficção que faz referência à outra; uma ficção que explica uma outra. Assim, a metaficção funciona como um texto informativo ao mesmo tempo em que realiza o entretenimento ficcional. Recurso estético relacionado com a intertextualidade e com a metalinguagem. A metaficção faz a ficção pensar o fazer ficcional. Assim, reorganiza o conhecimento e apresenta nova visão sobre a complexidade do real; **3)Teatro:** Interação humana extremamente convencionalizada que segue rituais (procedimentos) e destina-se fundamentalmente ao(s) observador(ores); **4)Animação:** Simulação de vida biológica; representação de causa e efeito num objeto inanimado através do jogo dramático com o ator; processo artificial e simbólico provocado pela ação humana com o intuito de atribuir novos significados ao objeto, relacionados com a autonomia do ser; **5)Pós-modernidade:** Empreendimento cultural marcado pela contraditoriedade, ampliação dos limites da linguagem artística, negação do consenso e aceitação das diferenças, fim da hegemonia do discurso e questionamento da autoria e da originalidade da obra artística. Na ficção pós-moderna, os narradores passam a ser múltiplos e difíceis de localizar ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua onisciência aparente. Com isso, apresenta uma perspectiva descentralizada da narrativa.

Sobre o interesse em elaborar tal pesquisa, cabe salientar que a curiosidade pela coexistência dialogal dessas presenças paralelas constituídas pelo ator e pelo objeto animado em suas infinitas possibilidades dramatúrgicas, repletas de significações latentes dessa relação, surgiu a partir da prática do pesquisador nessa arte ao longo de dezessete anos de trabalho com a companhia *Caixa do Elefante Teatro de Bonecos*, bem como de seu trabalho como cenógrafo e bonequeiro junto a outras companhias teatrais gaúchas. Com a *Caixa do Elefante*, o pesquisador teve a oportunidade de participar de diversos festivais internacionais dedicados à arte da animação em diversos países, fato que propiciou uma visão heterogênea sobre a arte, dada as inúmeras variantes culturais que a influenciam. Fazendo uma referência ao pensamento bakhtiniano, podemos dizer que, ao direcionar nosso olhar para o exterior, para o outro, inevitavelmente esse mesmo olhar retorna, como um bumerangue, para o interior de nossa própria cultura. Assim, foi observando a diversidade e a diferença que foram percebidas as particularidades de nossa produção artística e sua ligação com o mundo que a cerca. Especificamente, dentro do Teatro de Animação, o fascínio pela exploração da relação ficcional entre o *ator-manipulador-personagem* e o *objeto-personagem* animado, criando ilusões perfeitas de interação, extremamente refinadas e sincronizadas, sempre despertou um particular interesse do pesquisador. Essas interações, ou presenças paralelas, apontam uma faceta de um processo cênico no qual a visibilidade do ato de manipulação é imperativa para a estruturação de determinadas dramaturgias. Nos espetáculos, o conflito centrado na relação entre o *corpo-vivo-manipulador* e o objeto animado *outro-e-mesmo-corpo*, adquire força como elemento dentro da percepção que o público tem da

história, além de ampliar as possibilidades de composição do espetáculo bem como o seu resultado significativo.

Este trabalho, longe do almejo de dar conta de todos os aspectos que envolvem o Teatro de Animação e a metaficcionalidade, apresenta-se como uma reflexão em torno do desenvolvimento de questões que moldaram o pensamento pós-moderno e seus conceitos sobre a arte. Mais diretamente, indagamos sobre essas transformações e seus reflexos na tradicional “arte dos bonecos”, ponderando acerca das especificidades próprias à sua linguagem – tais como a interpolação de um objeto na relação entre o ator e o público, a simulação de um organismo autônomo e as possibilidades plástico-pictóricas dos materiais utilizados na construção dos bonecos – e ponderando, também, acerca do uso da metaficcionalidade como um componente relevante nos espetáculos produzidos em nosso estado, uma vez que constataremos, no decorrer dos capítulos, que, a partir do século XX, a metaficcionalidade passa a ser usada conscientemente e de forma cada vez mais corriqueira nas produções teatrais. Essa utilização evidencia o caráter auto-reflexivo, parodístico e questionador de dogmas absolutos da arte surgida após a década de 1950. No período ulterior a essa década, conhecido como era “pós-industrial”, a arte entra em consonância com todo um modo de refletir as novas relações sociais. Filósofos e pensadores lançam novas idéias que colocam em cheque a legitimação do saber, através da relativização da verdade e da visão da linguagem como simulacro. A história oficial passa a ser entendida como uma possibilidade do real, abrindo novos caminhos para a interpretação de fatos passados, os quais passam a ser analisados sob diferentes pontos de vista. A exacerbação da auto-referencialidade na obra de arte e a ênfase nos

seus processos intrínsecos de elaboração criam novas dinâmicas de interação entre artista e público, supervalorizando o ato de recepção do espectador bem como questionando o próprio estatuto de autoria da obra artística, como veremos mais adiante.

Assim, tentaremos reconhecer e refletir sobre a utilização de metaficcionalis em cena, especialmente aqueles relativos à reprodução da figura do ator-manipulador na figura do boneco ou à representação simultâneo-intermitente do ator e do boneco de um mesmo personagem. Pesquisar essa temática, sob o ponto de vista do reconhecimento de referenciais estéticos utilizados na produção artística gaúcha, implica não apenas uma busca por identidade, mas também uma busca por um sentimento de pertencimento que circunda a fragmentada esfera artística contemporânea. Privilegiar um estudo sobre nossa arte local pertinente à linguagem da animação significa valorizar e difundir essa expressão artística, enfatizando a competência dos profissionais que a elaboram e a importância de seu trabalho na construção de nosso patrimônio cultural.

**PARTE I**

**TEATRO DE ANIMAÇÃO E METAFICCIONALIDADE**

## 1 TEATRO DE ANIMAÇÃO

Entendemos o ato de “animar” como “dar vida ou aparência de vida”. De fato, a palavra *anima* provém do latim [‘anē ma] e significa ‘sopro’; ‘alento’, ‘alma’. A *animação*, portanto, é a arte ou a técnica de *animar*<sup>4</sup>.

Dizemos, portanto, que o termo *Teatro de Animação* é a forma específica de animação realizada com fins teatrais e engloba todas as formas de representação cênica na qual a aparência de vida é dada, seja a objetos, luzes ou sombras, seja a uma parte objetivada do corpo humano ou, ainda, qualquer outra forma que simule uma vontade autônoma. As espécies conhecidas desse gênero são extremamente variadas, as mais populares sendo as seguintes: máscaras, fantasias (formas habitáveis), bonecos (luvas, varas, marionetes de fio, bonecos de mesa, bonecos gigantes), sombras, teatro de objetos e certas espécies de autômatos. Para Ana Maria Amaral, cada espécie desse gênero possui determinadas particularidades que os agrupam segundo algumas características. Por exemplo, para a autora, a diferença entre

---

<sup>4</sup> Dicionário *Aurélio eletrônico*, versão 5.0.

o teatro de objetos e o de bonecos é que o primeiro não é realista, por não representar a figura humana. Segundo ela, “os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica”<sup>5</sup>. Amaral acredita que o Teatro de Animação seja “a arte do irreal tornado real, o invisível tornado visível”<sup>6</sup>. Ou seja, o corpo inanimado, manipulado pelo ator, na representação teatral, parece manifestar momentaneamente uma energia vital capaz de executar ações inteligentes por vontade própria. Sob esse ponto de vista, o “irreal”, a vida, no objeto inanimado, torna-se “realidade” aos olhos do espectador. A vida no objeto, que não podia ser vista antes da presença do manipulador, explicita-se.

Ao longo da história, muitas têm sido as concepções acerca da estrutura estética no Teatro de Animação. Cada período, cada escola e cada corrente artística têm apresentado seus conceitos mantendo uma estreita relação com o contexto social pertinente à época em vigor, suas descobertas e crenças nos variados campos do saber e suas problemáticas inerentes. No entanto, apesar de todos os registros indicarem que essa arte foi praticada desde a Antigüidade, poucos são os estudos teóricos que disseminam questões relativas às especificidades de sua linguagem. Notadamente, a Modernidade trouxe significativas idéias sobre a arte, as quais, da mesma forma, abarcaram o campo da animação e repercutiram, mais tarde, na Pós-modernidade.

---

<sup>5</sup> AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 121.

<sup>6</sup> AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 22.

## 1.1 A natureza simbólica da animação

O ser humano destaca-se dos outros seres pelo seu dom representativo. Através de analogismos, é capaz de evocar uma imagem da sua memória por meio de outra coisa diferente da primeira e que a representa. Essa representação torna-se símbolo, pois é uma determinação arbitrária de correspondência. O símbolo é aquilo que foi determinado representar e, ao mesmo tempo, aquilo que é por si mesmo. *André Virel*<sup>7</sup> reforça essa idéia:

**Ser simbólico não é apenas ser o duplo em si, é ser a si e outra coisa ao mesmo tempo. O pensamento simbólico não é somente um simples reflexo, um duplo do mundo exterior: ele é o reflexo do mundo e um mundo autônomo ao mesmo tempo. (...) De fato, é necessário precisar que nada é simbólico em si, mas o é justamente pelo pensamento, o qual possui como característica essencial a função simbólica, esta possibilidade de carregar uma entidade do mundo exterior ou mesmo do mundo do pensamento, uma entidade concreta ou abstrata, com valores exteriores a essa entidade<sup>8</sup>.**

O Teatro de Animação é, por excelência, simbólico. O objeto manipulado torna-se símbolo, pois a manipulação visa imbuir o objeto de propriedades que ele não possui. Ele passa a representar algo através da manipulação. Representa a vida ativa sob alguns de seus aspectos (através do movimento) concomitantemente ao objeto inanimado que apresenta. Mas por que utilizar o símbolo? Por que representar simbolicamente? Pelo simples fato de que o símbolo é capaz de expressar grandezas que não podem ser expressas de outra forma. Aquilo que não pode ser medido por qualquer um de nossos

---

<sup>7</sup> VIREL, André. *Histoire de notre image*, Genève: Ed. Du Mont Blanc, 1965.

<sup>8</sup> Todas as traduções de textos em francês ou espanhol que se seguem são de minha autoria.

sentidos, aquilo que não pode ser pensado ou definido, pode ser representado. A representação não possibilita a apreensão total da grandeza, mas possibilita identificar e criar conceitos, tornando-a cognoscível. A representação permite compartilhar o mundo através da expressão e da manifestação, lavrando um código para uma comunicação. As forças invisíveis da natureza, os sentimentos, as idéias podem tornar-se perceptíveis e compartilháveis dentro de um grupo. Por meio da representação antropomórfica redimensionamos o homem em seu contexto espaço-temporal, enviando para o espectador a possibilidade de ver-se refletido nesse espelho representativo, ou seja, o espectador assume uma posição distanciada que lhe possibilita ao mesmo tempo identificar-se com o objeto representado e manter sua individualidade.

O Teatro de Animação, por ser representação, é uma forma de organização de realidade, pois é comunicação com sentido. É um sistema organizado, pois, pela sua prática, pressupõe uma série de “regras”, diretrizes para a manipulação e para a interpretação do ator. Essas diretrizes compõem ações ritualísticas que evidenciam seu caráter. No momento em que o público presencia a animação, estabelece-se a comunicação. A mensagem, as informações constantes em tudo que é percebido pelo público ecoam no interior deste, produzindo sentimentos. Constitui-se, portanto, uma linguagem artística. Sendo linguagem uma atividade que apresenta um estado mental, pois ela é a concretização do pensamento, apresenta um sistema de comunicação organizado que utiliza signos (qualquer elemento que represente outro).

Maryse Badiou, ao analisar a manipulação de objetos, observa que as técnicas empregadas podem ser traduzidas simbolicamente como o meio para

apreender o espaço e o tempo. O indivíduo, impregnado pelo desejo de criar um espaço interior com o qual possa se fundir, incorpora-se fisicamente ao objeto a fim de animá-lo e potencializá-lo:

**A espécie humana é movida por uma necessidade biológica de integração espaço-temporal que se completa misturando nela a sua capacidade de imaginar, de sonhar e de criar símbolos, tomando sempre como ponto de referência o corpo humano (...) Desde o começo de sua vida, o indivíduo trata de imaginar o seu corpo dentro do espaço e de realizar o seu esquema corporal tentando estabelecer uma relação de acondicionamento do interior para o exterior, de dentro para fora<sup>9</sup>.**

Tal necessidade humana de integração espaço-temporal está situada no nível biológico, a partir dos corpos em situação, e no nível da faculdade própria do ser humano de criar símbolos. Dessa forma, Badiou divide as técnicas em duas categorias.

De um lado, estão aquelas em que há o contato físico com o manipulador, ocorrendo um processo profundo de penetração no objeto. Nessa forma de animação, existe uma percepção do espaço-tempo através da habitação do objeto – como nos casos das técnicas que utilizam luvas, máscaras, fantasias, etc. De outro lado, existem as técnicas que impulsionam o homem a expandir-se e conquistar o território exterior. Nessas técnicas, por sua vez, já existe o desejo de dominação do objeto alheio ao próprio corpo, ainda com sua função de integração espaço-temporal – como nos casos das

---

<sup>9</sup> BADIOU, Maryse. *L'ombra i la marioneta o les figures dels deus*. Barcelona: Instituto de Teatro de Barcelona, 1988, p. 108.

técnicas que utilizam varas, fios e *tringles*<sup>10</sup>, por exemplo, para a movimentação dos objetos. Assim, Badiou conclui que “a marionete e as sombras são os meios privilegiados que permitem ao homem habitar o espaço e dominar o tempo de maneira não parcial e sim global e sintética”<sup>11</sup>.

Acredita-se que a marionete propriamente dita tenha surgido da escultura móvel, e esta, do desejo de representação do poder divino através do movimento. Provinda dos antigos ídolos, ela buscava totalizar a ilusão através de mecanismos incorporados aos simulacros divinos. Charles Magnin<sup>12</sup> destaca dois tipos de aparelhos utilizados na antiga estatuária móvel: os que se encontravam escondidos dentro das estátuas e os fios (de metal ou tripa de animal) presos aos seus membros. Com a apreensão e representação de um “poder maior” através desta mobilidade estatuária dentro dos templos, os sacerdotes reclamavam para si o dever e o direito de ser o elo entre os deuses representados por suas efígies e as pessoas comuns. Segundo Magnin, é no Egito Antigo que se encontram os mais ancestrais registros da estatuária móvel, utilizada em cerimônias de culto nas festas de Osíris. Esses cultos agrestes eram destinados a reverenciar a virilidade da terra, estando eles intimamente ligados às cheias do rio Nilo, as quais faziam a lavoura, morta no inverno, renascer periodicamente na primavera. Maryse Badiou cita os escritos de Heródoto, onde se encontram registros de que, nesses cultos, eram transportadas, de povoado em povoado, figuras que moviam seus falos por

---

<sup>10</sup> Espécie de vara metálica fixada na cabeça do boneco, utilizada para guiá-lo. Muito utilizada pelos *pupazzi* tradicionais italianos.

<sup>11</sup> BADIOU, Maryse. *L'ombra i la marioneta o les figures dels deus*. Barcelona: Instituto de Teatro de Barcelona, 1988, p. 108.

<sup>12</sup> MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en europe : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris-Genève: Slatkine Ressources, 1981.

meio de fios, ritualizando a fertilidade que consagrava o triunfo da vida sobre a morte. Para Badiou, “este é o papel primordial da marionete que, graças ao movimento incorporado ao volume, conseguiu deixar o princípio existencial entre as mãos dos homens”<sup>13</sup>.

Aristóteles, no livro *De Anima*, cita as famosas estátuas de Dédalos, descrevendo superficialmente o modo engenhoso pelo qual eram operadas tais estátuas, movidas por certa quantidade de mercúrio depositada em seu interior, o qual dilatava segundo mudanças térmicas, gerando movimento<sup>14</sup>. Ainda segundo Magnin, na Roma Imperial também eram conhecidos os artistas que desenvolviam representações com pequenas estatuetas movidas por fios em festins, os chamados *nevropastas* e, na Idade Média, a Igreja Católica muito se valeu das figuras animadas, como forma de atrair os fiéis para apresentar sua doutrina. Nessa época, presume-se que tenha surgido a palavra *marionnette* no vocabulário francês, designando as pequenas imagens da Virgem Maria utilizadas como objetos estáticos para a adoração nas igrejas; como personagens de quadros vivos e presépios ou como personagens animados nas apresentações sobre temas bíblicos ou, até mesmo, nas brincadeiras profanas<sup>15</sup>. Magnin assevera que o século XVI foi um período interessante para o teatro de bonecos, pois salientou a mescla do popular com o religioso, utilizando as sátiras, apesar de não tê-las utilizado tão contundentemente como depois do século XIX<sup>16</sup>. Alain Recoing, em suas

---

<sup>13</sup> BADIOU, Maryse. *L'ombra i la marioneta o les figures dels deus*. Barcelona: Instituto de Teatro de Barcelona, 1988, p.44.

<sup>14</sup> ARISTÓTELES, apud MAGNIN, op.cit., p.13.

<sup>15</sup> MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris-Genève: Slatkine Ressources, 1981.

<sup>16</sup> Idem, p. 22.

pesquisas, atesta que o nascimento do *Punch*<sup>17</sup> possui uma data precisa: a segunda metade do século XVII, século de visível ascensão da popularização dessa arte. Surgido na Inglaterra e influenciado pelo modelo do teatro de bonecos italiano<sup>18</sup>, *Punch* fazia parte da nova forma dramática surgida no final do século XV: a comédia de carácter, que, mais tarde, resultou na comédia de costumes. Como afirma Recoing,

**(o teatro de bonecos) saído dos templos para encontrar nas ruas um público popular, os primeiros *motion-men* (ou “animadores”, outro nome dos mostradores de bonecos), como no resto da Europa, apresentavam um teatro miniaturizado, devido às necessidades da representação ambulante, que retomavam os temas e os personagens dos mistérios, dos *miracle-plays*, das *maypoles* e dos *pageants*, inspirados nas baladas nacionais e nos seus heróis**<sup>19</sup>.

Observamos que na sua relação com o sagrado o Teatro de Animação buscava ocultar os mecanismos de manipulação e o manipulador, almejando ascender à perfeita ilusão das forças divinas. Ao sair dos templos, os bonecos encontram seu carácter popular, satírico e contestatório. A ilusão não mais diligencia por promover o sagrado, mas esforça-se para realizar o divertimento público.

---

<sup>17</sup> Personagem do teatro de bonecos inglês, marcado por aspectos morais de carácter notadamente parodístico em relação ao comportamento humano, tais como: a crueldade, a maldade gratuita, a imoralidade, a sexualidade desenfreada, a simulação de intenções para obter benefícios próprios e a índole punitiva.

<sup>18</sup> Ainda segundo Recoing, na Itália dos séculos XVI e XVII, os personagens do teatro de bonecos, apresentados nas ruas, relacionavam-se com os personagens da *comédia dell'arte*, sendo o teatro de bonecos conhecido como *Polichinella*, *Polichinelle*, *Punctionella*, *Polichinello* ou *Punchinella*.

<sup>19</sup> RECOING, Alain, « Punch et Judy », In: FOURNEL, Paul, *Les marionnettes*, Paris: Bordas, 1995, p. 26.

## 1.2 Especificidades da animação

Quais aspectos podemos apontar para caracterizar o Teatro de Animação? Primeiramente, lembraremos que “animar” significa “dar *ânim*a”, “alma”; insuflar vida onde existe apenas a matéria inerte. Tratamos, pois, aqui, a animação como simulação de vida num ambiente teatral, utilizando, para isso, a interpolação de um terceiro “elemento” na relação entre o ator e o público. Através do jogo do ator (a sua interpretação corpóreo/emocional e a manipulação do objeto), esse “elemento” (seja um objeto de uso cotidiano, um boneco ou mesmo uma parte objetivada do próprio corpo do ator) simulará uma autonomia, criando a ilusão de que age por vontade própria.

Entretanto, pode existir Teatro de Animação sem a presença física do ator? Hoje em dia, devido aos variados fenômenos que envolvem aspectos híbridos na composição teatral, como, por exemplo, a utilização de novas tecnologias, tais como vídeos e computadores, a resposta a essa pergunta mostra-se complexa e de difícil resposta num primeiro olhar. Nesta pesquisa, acreditamos que o feito teatral, para ser identificado como tal, necessita da presença concomitante, ocupando um mesmo tempo e espaço, do ator e do público. Isso não significa que o ator deva estar visível ou mesmo evidente. O ato de manipulação pode, por exemplo, apresentar-se de forma completamente dissimulada a tal ponto de o público ignorar a presença da força motriz que movimenta o objeto animado. Outra pergunta corriqueira, de igual complexidade, é se o ator precisa movimentar o objeto para animá-lo. A resposta é que isso depende do entendimento que se tenha do que seja “movimento”. Podemos, *a priori*, distinguir dois tipos de movimentos: os *movimentos físicos*, gerados pelo ato de manipulação, e os *movimentos*

*psicológicos*, que podem ser causados pela carga dramática contida no ator. Salientamos que, nesse segundo tipo, mesmo a imobilidade de um corpo pode ser significativa a tal ponto de expressar alguma atividade mental em si e no outro corpo também. Portanto, levando em consideração essas duas categorias de movimentos, é necessário sim movimentar o objeto. Ratificamos que a característica principal da animação não é o movimento físico, embora ele seja um componente essencial para a expressão do objeto, mas sim a carga dramática com a qual ele estará imbuído e que representará sua atividade psíquica, sua vontade e sua autonomia. Essa carga dramática, manifesta nos movimentos psicológicos, está para a relação temporal (dinâmicas e ritmos de gestos e reações) assim como os movimentos físicos estão para o espaço (transformações físicas e deslocamentos).

A diversidade do Teatro de Animação é ampla e envolve diferentes gêneros e técnicas. Distinguiremos por gênero a uma classe que apresenta um conjunto de particularidades e características semelhantes na forma e no modo como executa a animação. As técnicas de manipulação, no entanto, constituem-se, especificamente, por meio de sistemas operatórios que viabilizam o comando do manipulador sobre o objeto, fazendo este movimentar-se. Assim, teremos, por exemplo, dentre os gêneros (independentemente da técnica de manipulação utilizada), as *estatuárias móveis*, os *bonecos*, as *sombras*, as *figuras planas*, as *formas animadas*, as *caixas* e os *objetos*. Nas *estatuárias móveis* incluem-se todas as formas tridimensionais antropomórficas, ou seja, que representam os deuses ou o ser humano por características físicas e que serão utilizadas com uma finalidade representativa ligada aos rituais sagrados, ao mágico, ao milagroso, tais como

esculturas em pedra que choram, que suam ou que parecem mover-se unicamente por si. Dentro do gênero *bonecos* podemos incluir todas as formas animadas tridimensionais antropomórficas, ou seja, que representam o homem por características físicas ou psicológicas e que serão utilizadas para a apresentação teatral. Nas *sombras*, temos a característica da volatilidade da imagem, pois o que deve ser observado é o reflexo do objeto bi ou tridimensional projetado sobre um suporte físico, geralmente uma tela. Nas *figuras planas*, temos a ausência da tridimensionalidade e, nas *formas animadas*, podemos ter personagens mais abstratos, criados, por exemplo, somente com luzes, ou sons, ou elementos maleáveis e amorfos. No gênero *caixas* incluem-se os espetáculos realizados dentro de pequenas caixas e, no gênero *objetos*, os espetáculos que utilizam objetos do cotidiano, normalmente artefatos produzidos em escala industrial.

Classicamente<sup>20</sup>, o ato de manipular objetos, animando-os, sempre foi dissimulado por espécies de anteparos que buscavam ocultar o ator tanto quanto o sistema utilizado para a movimentação do objeto. Talvez por querer manter o elo existente entre o sagrado e o inapreensível o homem tenha lutado por manter a invisibilidade das forças motrizes da vida ao longo dos tempos. O efeito provocado pela visão do “duvidosamente possível” materializa essa dupla realidade, a terrena e a divina (representada por seu aspecto ficcional).

Dentre os sistemas de manipulação utilizados para ocultar o manipulador, três são os chamados tradicionais: 1) Manipulação executada por baixo do boneco (Luvas ou varas); 2) Manipulação executada por cima do

---

<sup>20</sup> A palavra “clássico”, aqui, não está sendo utilizada para determinar período histórico ou estética, mas com o sentido de “antigo”, “tradicional” e “habitual”.

boneco (Fios ou *tringles*); 3) Manipulação executada por trás do boneco (Bonecos de balcão e teatro de sombras).

Sabemos que não existe Teatro de Animação sem a presença de uma força motriz. Um objeto estático, por si só, é peça plástica, forma escultural e pictórica. É através do movimento que o efeito de simulação de vida aparece, imbuindo o objeto com outras características. Muitas vezes, o objeto animado é chamado simplesmente de “boneco” ou “títere”<sup>21</sup>. Amaral afirma que, sem a realização de um movimento que pareça exprimir uma intenção própria, não existe animação: “Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser intencionais”<sup>22</sup>. É através do movimento que a ilusão é criada. Para Hélène Bourdel<sup>23</sup>, a manipulação caracteriza o Teatro de Animação. É ela que investe todo objeto, criado ou escolhido para este fim, do poder de falar ao imaginário do espectador. A essência do objeto animado está na sua manipulação, pois é através do movimento qualificado que ele expressa a vida. Investido com a manipulação, frente ao público, o objeto torna-se personagem. O movimento físico pode ser realizado por uma força mecânica, térmica, elétrica, magnética ou química, mas sempre existirá a presença do ator, planejando e viabilizando o olhar interpretativo do público sobre esse movimento. É importante ressaltar que a ilusão da vida, em um objeto, nem sempre está condicionada ao deslocamento espacial, isto é, o movimento

---

<sup>21</sup> Essa nomenclatura é de uso comum entre os “bonequeiros”, embora muitos pesquisadores, como Ana Maria Amaral, façam distinções entre bonecos e objetos. Não aprofundaremos essa questão para não nos desviarmos muito do tema deste trabalho. Neste trabalho, utilizaremos, preferencialmente, o termo “objeto-personagem”, na mesma acepção que “boneco”, sempre se referindo à presença da animação no objeto.

<sup>22</sup> AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 120.

<sup>23</sup> BOURDEL, Hélène. *L'art du marionnettiste, imagination et creation*. Saint Denis: Université Paris III, 1995.

impresso pelo ator não se constitui exclusivamente da manipulação física do objeto, mas, também, da carga dramática que é despendida. Assim, se a simulação da vida nos objetos depende da fidedignidade na reprodução das funções biológicas do ser vivo, pode-se inferir que os movimentos mais fiéis são aqueles reproduzidos com intencionalidade. Em poucos termos, é a ilusão de que o boneco pensa por si só que dará credibilidade às suas ações. Para tanto, nem sempre o contato físico constante com o boneco é necessário. Às vezes, basta uma boa interpretação do ator, como em alguns casos em que este contracenava com seu objeto-personagem.

Com o suporte de um objeto, projetamos o interlocutor para o exterior de nosso corpo, imbuindo o objeto com essa animidade. O ator-manipulador, através de sua vontade, estimula a expressão no objeto animado, fazendo-o simular um complexo autônomo. O ator-manipulador se diferencia do objeto-personagem, embora também seja representado por ele. A expressão do objeto não é o próprio ator, é sua interpretação temporária aliada à manipulação. Por isso, no Teatro de Animação, a figura do ator é essencial, pois é através dele que o simples objeto transmuta-se em objeto-personagem. Destarte, o objeto-personagem (aquele animado em cena) possui a imanência do ator.

### ***1.2.1 Atos simulatórios de volição***

Quando o ator estabelece uma relação de comunicação com espectadores capaz de evidenciar uma suposta autonomia de um objeto, ele o torna uma extensão dissimulada de seu próprio corpo. O objeto passa a ser

uma espécie de apêndice da vontade do ator e um elemento exteriorizador da imagem que ele tem como representativa de seu próprio “corpo humano”. O ator, impregnado pelo objeto, faz-se presente ao lado deste e segue sua linha natural de movimentos. Da mesma forma, o novo corpo presentificado, o *objeto-corpo*, também segue a linha natural dos movimentos do ator. Temos então um processo simbiótico que os une. Como produto, essa simbiose gera uma simulação de estado volitivo oriunda de todos os partícipes do encontro teatral. Ator e público executam um exercício coletivo de geração de uma vontade ficcional por meio da imaginação, a ação dinâmica das imagens. A díade ator e objeto conformam a integridade da instância simuladora de um potencial volitivo-emocional impregnado em uma matéria plástico-pictórica. É esta matéria que será percebida e analisada pelo público receptor, o qual projetará sua expectativa sobre ela, internalizando sensações e apreendendo significados.

Ao tratar do olhar do ser e o horizonte que este alcança, que não inclui seu interior como objeto visível e apreensível como imagem externa, e da relação de completude que os seres estabelecem ao interagirem, Mikhail Bakhtin aporta, em suas teorias sobre o dialogismo, uma possibilidade de interlocução não apenas com o outro corpo humano, mas também com o próprio corpo sintonizado com elementos que lhe são exteriores e motivadores de sensações internas. A questão fundamental trazida por Bakhtin, ao abordar a forma espacial do personagem<sup>24</sup>, trata justamente do posicionamento da autoconsciência frente ao horizonte que a ela se une e, ao mesmo tempo, é interpretado como alheio a si próprio. Essa dúbia percepção incute na

---

<sup>24</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

consciência a noção de que um “eu” interno contrapõe-se e relaciona-se com um “outro” externo. Mas, o mais notável, no seguimento do discurso bakhtiniano, é a urdidura de uma teoria da percepção estética e do ato ético, amalgamando as sensações e interações entre os seres como unas e complementares, sem que percam suas individualidades.

Ao relacionar essa visão de complementaridade com a relação entre ator, público e objetos animados na cena, refletimos sobre a geração de uma credibilidade, no ato cênico, que mantenha o olhar e o interesse do espectador. O diálogo entre ator e público orbita sobre a animação do personagem interpolado nesta relação. Se o objeto animado constitui o discurso, podemos considerar as especificidades da manipulação e interpretação do ator como uma espécie de gramática gerativa de códigos (expressos em ações, ritmos e dinâmicas) que propiciarão a simulação da autonomia volitivo-emocional do objeto, amalgamando a criação do personagem.

Bakhtin observa que, nos atos de contemplação puramente estéticos, o olhar de um deve servir para ampliar o horizonte de outro, criando um novo ambiente de percepção. Dessa forma, pode-se vivenciar uma experiência esteticamente e concluir sobre ela. Para tanto, a *expressividade externa* é um elemento de fusão que faz com que o outro possa penetrar no interior da forma contemplada. O olhar do observador modifica o observado, aproximando-o e integrando-o a si. Essa interação põe em curso um automatismo dialógico de reconhecimento do “eu” no “outro”. Através desse processo de interação de sujeito da recepção estética e objeto, surge um co-vivenciamento ou vivenciamento empático do estado interior do sujeito com o objeto, uma *empatia simpática*. E é essa empatia que combinará harmoniosamente o

interior e o exterior em um plano único, fazendo com que a vida do outro seja vivenciada essencialmente de fora. É o “vivenciar de fora” que permite o diálogo com o interior do outro. Um exemplo desse diálogo pode ser concretizado no que Bakhtin chama de “abordagem estética de uma figura simples”. O filósofo assevera que, para que ocorra essa referida abordagem, é essencial que a figura seja animizada, transformada em “personagens potenciais veiculadores de destino”. Com isso, essas personagens estariam dotadas de uma diretriz volitivo-emocional que as humanizariam. Assim, a imagem animizada passa a ser vivenciada *empaticamente* por aquele que a contempla e a gerencia. Esse processo corresponde ao processo de criação do mito, como ele é originado na imaginação. A imagem animizada torna-se o herói de um acontecimento. Para que isso ocorra, o observador não permanece no interior da imagem (co-vivenciando com ela), mas posiciona-se num local estável, fora dela.

Diferentes dos atos meramente contemplativos, os atos éticos são derivados de um juízo que qualifica a ação em boa ou má. No entanto, tanto o conhecimento ético quanto o estético necessitam da identificação do outro e de sua vivência, pois é do nosso ponto de vista que devemos apreciar a experiência ou agir. Todas as reações volitivo-emocionais que organizam e apreendem a expressividade externa do outro estão orientadas para o mundo diante do observador. Portanto, a objetivação ética e estética necessita de um ponto de apoio para que o “eu” possa ver-se como outro, um ponto situado fora de si mesmo.

Transpondo parte dos conceitos supracitados para uma situação de análise de cena teatral, na qual emergem personagens (bonecos ou objetos)

manipulados por atores, é possível inferir que o processo pelo qual se estabelece o contrato cênico entre ator e público (que aceitam e comprazem-se com a credibilidade da cena) é permeado por dois pontos distintivos, a saber: em primeiro lugar, um julgamento do observador sobre a ação desempenhada pelo ator e pelo personagem manipulado, o que leva a uma qualificação, um julgamento da ação interativa, como sendo boa ou má (o que levaria, em termos aristotélicos, ao reconhecimento da mimesis); Em segundo lugar, a criação de um pequeno mito constituído na animização do objeto-personagem, extraído de um procedimento imagético ativo e criativo do público e do ator.

### **1.2.2 Sobre a vida e a alma do boneco**

Se, por um lado, o boneco não tem vida própria, pois não possui intrinsecamente atos volitivo-emocionais que o assemelhem ao psico-físico-social humano, tampouco desempenha as funções biológicas vitais dos seres vivos, podemos afirmar que sua vida, por outro lado, pode ser simulada por uma interferência extrínseca: a ação dramática do manipulador sobre o objeto, a qual amplia a capacidade expressiva da matéria pictórico-escultural e potencializa as capacidades cinéticas latentes por meio da manipulação. Desta forma, criamos um simulacro produtor de efeitos reais (ação do personagem e reação do público) que atua na ficcionalidade da cena.

O procedimento de *animização* faz parte do pensamento mítico-mágico que orientou um modo de pensar humano durante milênios e, embora combatido inescrupulosamente pelos enaltecidos da razão, ainda permanece impregnado em nós, como uma informação em nosso DNA.

Podemos observar claramente o reflexo desse pensamento refletido no modo pelo qual as crianças pequenas, na sociedade hodierna, interagem com o mundo, bem como em determinados procedimentos artísticos utilizados, em que temos o pensamento mágico sublimado e apresentado de forma sutil como recurso estilístico ou componente estético. Na literatura, por exemplo, temos as figuras de linguagem, as metáforas e as metonímias, equivalentes aos procedimentos mágicos de magia simpática e magia contígua. Principalmente na “arte bonequeira”, resta visível esta espécie de substrato mágico que atua na expectativa e na atenção do público, propiciando ao “bonequeiro” iludi-lo e influenciá-lo de forma consentida, utilizando o contrato cênico. Segundo Ernest Cassirer<sup>25</sup>, a consciência moderna brota da matriz do mito pré-histórico e da metafísica medieval, sendo que suas formas simbólicas provêm do lado bruto dos ritos e dos gestos. Ele assevera que as formas simbólicas são os estados progressivos do aparecimento da consciência. Lembramos que, para Mikhail Bakhtin, ao lado do espaço e do tempo, a significação compõe o *todo* do objeto artístico.

A *alma* do boneco só pode ser gerada por meio de uma *práxis* que acolha as técnicas específicas de ilusionismo e mantenha a atenção do público, renovando constantemente seu interesse e estado de alerta. É com esses procedimentos do ator-manipulador que a existência do personagem torna-se significativa. A diretriz semântica do personagem na existência, na *sua existência*, mescla-se à sua determinação axiológica. Essa definição semântico-axiológica é canalizada pelo ator-manipulador, em conformidade com as propriedades físiocinéticas do personagem.

---

<sup>25</sup> CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Nos espetáculos atuais que utilizam bonecos animados, percebemos que a evidência do manipulador à vista constitui parte da poética, muitas vezes utilizando a interação de ambos como recurso dramático. Com isso, percebemos no teatro de bonecos cada vez mais uma tendência pós-moderna, que manifesta e explora suas possibilidades auto-reflexivas e metalingüísticas, propiciando esse “olhar distanciado sobre si mesmo”. Essa ênfase no processo interpretativo e manipular do ator em relação com o ilusionismo causado pela simulação da alma no boneco desloca o antigo foco de atenção do espectador (centrado no boneco, na ilusão e na representação) para o foco do *fazer-estar-presente-fazendo* (presentificação do ator).

## 2 METAFICCIONALIDADE

### 2.1 Comunicação e metalinguagem

Por definição, *metalinguagem* é a linguagem que se centra sobre si mesma, atendo-se ao código utilizado na comunicação, servindo como nota explicativa, interpretação ou comentário. *Metalinguagem* é “a linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação: todo discurso acerca de uma língua”<sup>26</sup>.

A função metalingüística é fundamental para o estabelecimento de parâmetros comuns de linguagem entre remetente e destinatário, a fim de que a mensagem seja interpretada em conformidade com a intencionalidade do remetente.

Roman Jakobson descreve os fatores constitutivos do processo lingüístico a partir de seis pólos:

---

<sup>26</sup> Dicionário Aurélio eletrônico, versão 5.0.

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação<sup>27</sup>.

Jakobson afirma que “cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem”<sup>28</sup>. Dessa forma, o lingüista aponta seis funções próprias à linguagem. A primeira delas, centrada no *contexto*, refere-se à mensagem e é chamada de função *referencial*. A segunda função, centrada no *remetente*, é a função *emotiva*, a qual visa expressar a atitude do emissor frente à mensagem. Como terceira função, temos aquela orientada para o *destinatário*, chamada de *conativa*. A quarta função é a *fática* e centra-se no *contato*, na verificação do funcionamento do canal. A função *poética* é a quinta apresentada e centra-se sobre a própria *mensagem*, aprofundando a dicotomia fundamental de signos e objetos. A última função apresentada por Jakobson é a *metalingüística*, que trata do *código*, da própria linguagem utilizada<sup>29</sup>.

Jakobson concorda com a visão de Peirce, para quem o significado é a tradução de um signo em uma rede de outros signos, ao asseverar que

---

<sup>27</sup> JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p.122-3.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Ibidem.

**Não se pode deixar de concordar com sua visão de significado como traduzibilidade de um signo em uma rede de outros signos e com sua reiterada insistência na inerência de um “significado geral” em todo “símbolo genuíno”, assim como (não se pode deixar de concordar) com a conseqüência da afirmação citada: um símbolo “não pode indicar uma coisa particular: denota uma classe de coisas. Não apenas isso, mas também que ele mesmo é uma classe e não uma coisa singular”<sup>30</sup>.**

Dessa forma, Jakobson assegura que a metalinguagem é um “fator vital para todo desenvolvimento verbal”, dado que a interpretação de um signo lingüístico por meio de outros signos, homogêneos sob algum aspecto, da mesma língua, é uma operação metalingüística que “desempenha um papel essencial na aprendizagem infantil da língua”<sup>31</sup>. Citando dois pesquisadores russos, Gvozdev e Cukovskij, o autor atesta que as crianças em idade pré-escolar possuem um comportamento verbal que tende a comparar tanto as novas aquisições com outras prévias quanto o seu modo de falar com o modo de falar das demais pessoas. Assim, conclui que o recurso constante à metalinguagem é indispensável para a assimilação criadora da língua materna bem como para o seu domínio, certificando que a construção da primeira língua implica uma aptidão para as operações metalingüísticas<sup>32</sup>.

Jakobson, no entanto, ao definir a função metalingüística, não especifica uma linguagem em particular, apenas identifica a propriedade que as linguagens possuem de se auto-referenciarem.

---

<sup>30</sup> JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1996, p. 87.

<sup>31</sup> Idem, p. 90-1.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 91.

A metalinguagem está intrinsecamente relacionada aos recursos da própria linguagem, utilizados na compreensão de si mesma. Utilizando essa função, é possível, aos interlocutores, numa comunicação, verificar se o código em curso está em equivalência com suas compreensões. Para Patrick Charaudeau,

O locutor pode, a qualquer momento, comentar sua própria enunciação no interior mesmo dessa enunciação: seu discurso é recheado de *metadiscursos*. É uma das manifestações de heterogeneidade enunciativa: ao mesmo tempo em que realiza, a enunciação avalia-se a si mesma, comenta-se, solicitando a aprovação do co-enunciador (“se me permitem dizer”, “para dizer exatamente”, “antes de tudo”, “quer dizer que...”). O metadiscorso pode igualmente recair sobre a *fala do co-enunciador*, para confirmá-la ou reformulá-la. O metadiscorso não está reservado às interações espontâneas. Não está ausente dos discursos cuidadosamente controlados, tanto orais quanto escritos. O locutor tem, de fato, bastante interesse em oferecer em espetáculo o ethos de um homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso de outros. As funções do metadiscorso são variadas. Por exemplo: (1) *auto-corriger-se* (“eu deveria ter dito...” “mais exatamente...”), ou corrigir o outro (“você quer dizer, na realidade, que...”); (2) marcar a *inadequação de certas palavras* (“se se pode dizer”, “por assim dizer”...); (3) eliminar antecipadamente um *erro de interpretação* (“no sentido exato”, “metaforicamente”, “em todos os sentidos da palavra”...); (4) *desculpar-se* (“desculpe-me a expressão”, “se eu posso me permitir”...); (5) *reformular o propósito* (“dito de outra forma”, “em outras palavras”... etc. (...)) A existência do metadiscorso, como a da polifonia, revela a dimensão inevitavelmente dialógica do discurso, que deve abrir seus caminhos, negociar em um espaço saturado pelas palavras e pelos enunciados outros<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 326-8.

Ainda no *Dicionário de análise do discurso*, de Charaudeau, encontramos a seguinte definição de *intertextualidade*: “Esse termo designa ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas que *um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos”<sup>34</sup>. Segundo Charaudeau, foi Julia Kristeva quem introduziu a noção de intertextualidade, chamando a atenção para o fato de que a *produtividade* da escritura literária redistribui e dissemina textos anteriores em um texto<sup>35</sup>. Na década de 1960, Julia Kristeva introduziu no curso de Roland Barthes uma visão nova, a do pós-formalismo russo, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, desconhecido até então na França. O interesse de Kristeva por Bakhtin não foi fortuito; correspondeu ao seu desejo de abrir uma brecha na abordagem estruturalista a fim de introduzir nela uma dinâmica histórica, ampliando a inteligibilidade dos textos literários e saindo de seu fechamento. Os estudos da filósofa corresponderam a um momento oportuno no qual o estruturalismo enfrentou uma série de indagações. Em 1969, com a publicação de *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, suas idéias repercutiram num momento em que as teses de Derrida, a gramática gerativa de Chomsky e a teoria da enunciação de Benveniste começavam a abalar seriamente a ambição inicial do estruturalismo do primeiro período. Essa exposição de Kristeva seduziu Barthes, que se apoiou nessas a fim de reformular sua obra. Para Barthes, o pensamento de Bakhtin era interessante porque via o texto literário como uma multiplicidade de vozes em seu interior.

Assim, Barthes estendeu a noção do “intertexto” ao afirmar que

---

<sup>34</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 288.

<sup>35</sup> Idem.

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis. (...) O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas<sup>36</sup>.

Foram desenvolvidos muitos trabalhos sobre a relação entre textos. No entanto, foi Gérard Genette quem conferiu um valor mais restrito à “intertextualidade”, preferindo falar de *transtextualidade*. Assim, distinguiu uma tipologia das relações transtextuais, classificando-as em:

**(1) Intertextualidade**, que supõe a presença de um texto em um outro (por citação, alusão, ...); **(2) Paratextualidade**, que diz respeito ao *entorno* do texto propriamente dito, sua periferia (títulos, prefácios, ilustrações, encartes, etc.); **(3) Metatextualidade**, que se refere à relação de *comentário* de um texto por outro; **(4) Arquitextualidade**, bastante mais abstrata, que põe um texto em relação com as diversas *classes* às quais ele pertence (tal poema de Baudelaire se encontra em relação de arquitextualidade com a classe dos sonetos, com a das obras simbolistas, com a dos poemas, com a das obras líricas, etc.); **(5) Hipertextualidade**, que recobre fenômenos como a paródia, o pastiche...<sup>37</sup>

Cabe ressaltar que as várias formas de transtextualidade não são formas estanques, sem comunicação. Elas, muitas vezes, estão atuando de forma complementar e simultânea.

Dessa forma, Genette ampliou o conceito de metalinguagem, ligando-o ao conceito de intertextualidade. Com isso, tais conceitos ganharam força para

<sup>36</sup> BARTHES (1973), *apud* CHARAUDEAU, op.cit., p.289.

<sup>37</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 288.

serem usados como recursos estilísticos pela crítica literária e estética em geral.

Umberto Eco afirma que “as próprias *encenações* hipercodificadas constituem o resultado de circulação *intertextual* precedente”<sup>38</sup>. Para ele, também,

**O texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional**<sup>39</sup>.

Assim, para o autor, o fenômeno da *pressuposição* é definido como “uma modalidade diversa de cooperação interpretativa”<sup>40</sup>. Essa cooperação, evidentemente, estipula um estreito diálogo entre os partícipes da comunicação, os quais lançam mão de sua bagagem cultural durante o ato interpretativo da mensagem, equalizando-a com a bagagem trazida pelo interlocutor. Dessa forma, estabelece-se um campo de livre trânsito, um zoneamento de informações comuns e pertinentes aos horizontes do emissor e do receptor.

A apreensão do mundo é resultante de uma complexa cadeia de significações que se vão tecendo, na medida em que são assimiladas e interpretadas as experiências. Dessa forma, o mundo é concebido como um sistema significativo. Cada individualidade, ao interpretar a sua própria construção imaginária do mundo, apreende apenas uma parcela da totalidade

---

<sup>38</sup> ECO, Humberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p.11.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 12.

exposta desse mesmo mundo. Para Umberto Eco, toda interpretação é única e elimina outras possibilidades interpretativas. Em sua *Obra aberta*, o autor trata das possibilidades infinitas de leituras possíveis sobre a obra de arte e sobre os objetos, se observados sob distintos pontos de vista:

**O objeto, para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro. Nesse sentido, ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito se põe no próprio coração do finito. Esse tipo de “abertura” está na base mesma de cada ato perceptivo e caracteriza cada momento de nossa experiência cognoscitiva: cada fenômeno pareceria assim “habitado” por certa *potência*, a “potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis”<sup>41</sup>.**

Sob essa perspectiva, a “leitura” do mundo, sua interpretação e compreensão, não é absoluta, pois cada ser humano possui seus próprios e variados pontos de vista. A intencionalidade na comunicação, fruto de um desejo de compreensão mútua, é o que estabelece um consenso entre os partícipes comunicativos.

Joel Birman<sup>42</sup> reflete sobre a experiência da leitura e sobre duas das suas operações fundamentais, denominadas, por Barthes e Compagnon, *reconhecimento* e *compreensão*. Afirma que, “no reconhecimento o leitor é surpreendido e desarticulado pelo impacto da leitura”; já “na compreensão o leitor se reordena pela elaboração do sentido impactante”. Em seu entender, a leitura provoca um “estado de suspensão” que “desconstrói” o leitor pelo corte

---

<sup>41</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 58-9.

<sup>42</sup> BIRMANN, Joel. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 56-8.

na continuidade do tempo. Esse corte leva o leitor à reflexão sobre o ocorrido para, em seguida, retornar à leitura, recomposto. Segundo ele, essa desconstrução ocorre inúmeras vezes no decorrer da leitura, de forma oscilante, interferindo nos sistemas de referência do leitor. O leitor, após reorganizar os seus sistemas de referência, volta novamente ao texto, regressando do “estado de suspensão”. Assim, o autor conclui primeiro que, pela compreensão, é possível restaurar a continuidade da leitura do texto e, segundo, que o sentido não é fornecido de imediato pelo texto, mas elaborado participativamente pelo leitor. Acreditamos que essas asserções sejam importantes, pois, em analogia com as funções da linguagem apresentadas por Jakobson, a metalingüística apresenta-se como fundamental elemento para a compreensão e a reorganização dos sistemas de referência na leitura.

## **2.2 Do metalingüístico ao metaficcional**

Com a ampliação do conceito de metalinguagem, estendido à arte e relacionado com a transtextualidade e o metatexto, conforme apresentados por Genette, o conceito migrou para a crítica literária, passando a ser utilizado como característica estética predominante da arte contemporânea.

Barthes, da mesma forma que Jakobson, aponta a diferença, ensinada pela lógica, entre a *linguagem-objeto* e a *metalinguagem*. Para ele, “a linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica”, sendo que “a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se

leva adiante essa investigação”<sup>43</sup>. Destarte, afirma que é possível exprimir as relações, as estruturas de uma língua real (linguagem-objeto) numa linguagem simbólica (metalinguagem)<sup>44</sup>. Segundo ele, custou muito tempo até que os escritores entendessem a literatura<sup>45</sup> como “linguagem”, sujeita à “distinção lógica”, com a possibilidade de refletir sobre si mesma e ser “objeto ao mesmo tempo olhante e olhado”<sup>46</sup>. Essa nova visão da duplicidade da literatura, entendida como literatura-objeto (fala) e metaliteratura (fala dessa fala), para Barthes, teria surgido, provavelmente, com os “primeiros abalos da boa consciência burguesa”, no final do século XIX e início do século XX<sup>47</sup>. Para ele, esse desenvolvimento da literatura, com suas possibilidades auto-referenciais como efeito estético, passou por algumas fases:

**Primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível (Flaubert); depois, a vontade heróica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se *vai* escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura (Proust); em seguida, o processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal, rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um *estar-ali* da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência): penso aqui na obra de Robbe-Grillet<sup>48</sup>.**

---

<sup>43</sup> BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 27.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Para Barthes, o próprio termo “literatura” é recente (ver op.cit., p. 28.)

<sup>46</sup> BARTHES, op.cit., p. 28.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> BARTHES, op.cit., p. 28.

Desse modo, Barthes conclui que a literatura do século XX vive “um jogo perigoso com sua própria morte”, fingindo anular a linguagem-objeto e salientar-se como metalinguagem; com isso, a busca de uma metalinguagem própria (na literatura) constitui-se como nova linguagem-objeto:

**Ora, isso define um estatuto propriamente trágico: nossa sociedade, fechada por enquanto numa espécie de impasse histórico, só permite à sua literatura a pergunta edipiana por excelência: quem sou eu? Ela lhe proíbe, pelo mesmo movimento, a pergunta dialética: que fazer?<sup>49</sup>**

Sob esse aspecto, citamos a constatação feita por Débora Teresinha Mütter da Silva, que, ao analisar a metaficção nos textos de Clarice Lispector, afirma que “a ficção pensa o fazer ficcional, fazendo teoria e ao mesmo tempo criando ficção. Portanto, metaficção”<sup>50</sup>.

Edgar Morin considera que “todo conhecimento opera por seleção de dados significativos e rejeição de dados não significativos”<sup>51</sup>. Ele diz que o conhecimento os separa (distingue ou desune) e une (associa, identifica), hierarquiza (o principal, o secundário) e centraliza (em função de um núcleo de noções mestras):

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 28-9.

<sup>50</sup> SILVA, Débora Teresinha Mütter da. *A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Dissertação. Literatura Comparada, Curso de pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, p. 56.

<sup>51</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 14.

**Estas operações, que utilizam a lógica, são de facto comandadas por princípios “supralógicos” de organização do pensamento ou *paradigmas*, princípios ocultos que governam a nossa visão das coisas e do mundo sem que disso tenhamos consciência<sup>52</sup>.**

Dessa forma, Morin considera que o fantástico conhecimento adquirido pela humanidade, através da ciência, merece atenção, pois o “modo de organização do nosso saber em sistemas de idéias” nos tem induzido a um “modo mutilador de organização do conhecimento, incapaz de reconhecer e apreender a complexidade do real”<sup>53</sup>. Assim, o filósofo acredita que a complexidade seja um “tecido” elaborado em conjunto, por integrantes heterógenos “inseparavelmente associados”<sup>54</sup>. Essa imagem de um “tecido elaborado em conjunto” é extremamente sugestiva sob diversos aspectos. Sob o ponto de vista da literatura, poderíamos relacionar aos atos de utilização de relações transtextuais, conforme apresentadas por Gérard Genette.

Roland Barthes estudou de forma profunda os mitos contemporâneos, analisando-os como sistemas semiológicos, com base nas descobertas de Saussure. Para ele, o mito é um sistema semiológico, uma fala:

**Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica. O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser**

---

<sup>52</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 14.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 20.

**arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala<sup>55</sup>.**

Barthes acreditava que tudo pode ser mitificado, dado a “infinita natureza sugestiva do universo”:

**Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas<sup>56</sup>.**

Destarte, o mito, para ele, exige a partilha social do objeto tomado como tal. E, para tanto, este objeto deve ter uma existência “aberta”. Deve ser pleno, transformado em signo, ou seja, dotado de significante e significado:

**No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: é um sistema semiológico segundo. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo<sup>57</sup>.**

Assim, ele constata que existem dois sistemas semiológicos no mito: a *língua* e todos os seus modos de representação (sistema lingüístico chamado por ele de *linguagem-objeto*, pois é a linguagem que o mito se serve para construir o seu próprio sistema) e o *mito* (chamado *metalinguagem*, porque é uma segunda língua *na qual* se fala da primeira).

---

<sup>55</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1975, p. 132.

<sup>56</sup> Idem, p. 131.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 136.

Refletindo sobre uma metalinguagem, o semiólogo não deve mais interrogar-se sobre a composição da linguagem-objeto, não deve mais ocupar-se com o detalhe do esquema lingüístico: dele só terá de considerar o termo total ou signo global, e apenas na medida em que este termo se presta ao mito. Eis porque o semiólogo deve tratar do mesmo modo a escrita e a imagem: o que delas retém é que ambas são *signos*, ambas chegam ao limiar do mito dotadas da mesma função significante; tanto uma como a outra constituem uma linguagem objeto<sup>58</sup>.

Vejamos um esquema apresentado por Barthes:

Língua	1. Significante	2. Significado
MITO	3. Signo	
	I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
	III. SIGNO	

Portanto, Barthes afirma que “o mito é sempre metalinguagem”<sup>59</sup> e que sua função atenua a realidade da significação fechada, pois, segundo ele, “a função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível”<sup>60</sup>.

Segundo Zygmunt Bauman, “nenhum significado é produzido explicitamente, e nenhum é explicitado depois de produzido. Pode-se dizer

<sup>58</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1975, p. 137.

<sup>59</sup> Idem, p. 164.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 163.

que, nesse nosso mundo, os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos”<sup>61</sup>. Com isso, retomamos a idéia peirceana de que um signo é traduzido em uma rede de outros signos.

### 2.3 Metaficção como proposta estética

Analisando a obra citada de Bauman, observamos que o metaficcional como proposta estética, nas artes em geral, foi utilizado como carro-chefe na pós-modernidade. A utilização da ficção para falar dela mesma é explorada ao máximo pelos artistas, exigindo, dessa forma, a participação ativa do espectador quanto à criação de novos significados<sup>62</sup>. Anna Jamroziak diz que:

**(as imagens artísticas) enfrentam o espectador contemporâneo como fantasmas: intrigantes e intensas, embaraçosas e sedutoras pelo que elas próprias são e pelas cadeias em que podem ser colocadas e em que aparecem graças a seus criadores e a seus receptores inclinados à interpretação. (...) O autor das imagens pós-modernas é um animador ou apresentador, mais do que criador. (...) A autoria consiste no ato de montar o processo em movimento, enquanto o processo assim originado não tem em mira algum ponto de objetivação final numa forma reificada, funcionando, em vez disso, de maneira livre e desabrida, através de muitos caminhos – e continua incompleto e aberto...<sup>63</sup>**

Linda Hutcheon considera a pós-modernidade um “empreendimento cultural” marcado pela contraditoriedade, um fenômeno que:

---

<sup>61</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 135.

<sup>62</sup> Idem, p. 133-4.

<sup>63</sup> Apud BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 135.

**(...) usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia<sup>64</sup>.**

Com a pós-modernidade, a noção do consenso (desenvolvida por Lyotard em seu estudo sobre a legitimação dos saberes) volta a ser questionada pelo que Linda Hutcheon chama de “aceitação das diferenças - na teoria e na prática artística”<sup>65</sup>. Segundo a autora, esse fenômeno cria uma ilusão de consenso numa sociedade em que os discursos estruturam a realidade social. Hutcheon sugere que a arte pós-modernista, em suas contradições próprias, tem a capacidade de dramatizar e de provocar a mudança social a partir de dentro:

**O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição<sup>66</sup>.**

A autora também afirma que os anos 60 foram fundamentais para a estruturação do pós-moderno, tendo sido decisivos para um novo questionamento e conceitualização da possível função da arte e para a ampliação dos limites de sua linguagem. Tal fato teria contribuído para o que Jean-François Lyotard chamou de “crise da legitimação”<sup>67</sup>. Análogo à legitimação do saber por ele apresentada, temos a própria legitimação da obra

---

<sup>64</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.19.

<sup>65</sup> Idem, p. 24.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 25.

artística, que passa a ser questionada do ponto de vista de sua autoria e originalidade, como percebemos pelas reflexões supracitadas. Citando Bauman, o espectador faz parte da obra artística a partir do momento em que a interpreta<sup>68</sup>.

Lyotard aponta as relações desarmoniosas entre o saber científico e o saber narrativo. Para ele, este último não dá valor para a questão de sua própria legitimação: “ele autoriza-se a si mesmo pela pragmática de sua transmissão sem recorrer à argumentação e à administração de provas”<sup>69</sup>, ao passo que “o cientista interroga-se sobre a validade dos enunciados narrativos e constata que eles não são nunca submetidos à argumentação e à prova”<sup>70</sup>. Com isso, Lyotard expõe os conflitos entre os saberes científicos e narrativos, os quais criam uma relação de desigualdade e geram a exigência de legitimação. No entanto, o autor afirma que:

**O saber em geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento. O conhecimento seria o conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados, e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. A ciência seria um subconjunto do conhecimento**<sup>71</sup>.

Com isso, Lyotard expõe duas novas componentes na problemática da legitimação, advindas da ciência moderna: (1) como provar a prova? (2) quem decide sobre o que é verdadeiro? Segundo ele,

---

<sup>68</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 140-1.

<sup>69</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 49.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Ibidem, p.35.

**(...) reconhece-se que as condições do verdadeiro, isto é, as regras de jogo da ciência, são imanentes a este jogo, que elas não podem ser estabelecidas de outro modo a não ser no seio de um debate já ele mesmo científico, e que não existe outra prova de que as regras sejam boas, senão o fato delas formarem o consenso dos *experts*. Essa disposição da modernidade em definir os elementos de um discurso num discurso sobre estes elementos combina-se com o reestabelecimento (*sic*) da dignidade das culturas narrativas (populares) (...) A narração deixa de ser um lapso da legitimação. (...) O saber dos relatos retorna no Ocidente para fornecer uma solução à legitimação das novas autoridades<sup>72</sup>.**

Na análise de Lyotard, a legitimação narrativa da modernidade é sucedida pelo descrédito, pela “deslegitimação” do relato na cultura pós-moderna e na sociedade pós-industrial, causado pelo desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial e pelo redescobrimento do capitalismo liberal, com a valorização da fruição individual dos bens e dos serviços.

**O impacto que, por um lado, a retomada e a prosperidade capitalista e, por outro, o avanço desconcertante das técnicas podem ter sobre o estatuto do saber é certamente compreensível. Mas é preciso primeiramente resgatar os germes da “deslegitimação” e de niilismo que eram inerentes aos grandes relatos do século XIX para compreender como a ciência contemporânea podia ser sensível a estes impactos bem antes que eles acontecessem<sup>73</sup>.**

Com todas essas mudanças sociais e tecnológicas, a arte, sem dúvida, transformou-se e adaptou-se ao novo homem, o qual perseguiu novas estéticas que traduzissem com mais expressividade suas angústias e anseios.

---

<sup>72</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 54.

<sup>73</sup> Idem, p. 69-70.

Hutcheon aponta que, na ficção pós-moderna, por exemplo, os narradores passam a “ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar” ou “deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua onisciência aparente”<sup>74</sup>. Dessa forma, concordando com as sugestões de Foucault e outros, a autora assevera que são desafiadas as noções tradicionais de perspectiva na narrativa e que, com isso, uma nova perspectiva descentralizada toma corpo. Nessa nova perspectiva, o indivíduo unificado e coerente, vinculado aos sistemas totalizantes e homogeneizantes, é veementemente contestado. A contestação obriga uma reconsideração sobre a idéia de origem ou originalidade. Por isso, a paródia é considerada, por Hutcheon, “uma forma pós-moderna perfeita”<sup>75</sup>. Por meio da paródia, o *status* da própria arte é revisto por ela mesma, deslegitimando-a como modelar e modeladora.

É interessante observar como esses conceitos estão presentes na arte do Teatro de Animação contemporâneo. Linda Hutcheon afirma que “muitas vezes as convenções fictícias ou ilusionistas da arte são reveladas com o objetivo de desafiar as instituições nas quais encontram abrigo e sentido”<sup>76</sup>. Percebemos, pelos estudos de Amaral, que, tradicionalmente, o Teatro de Animação sempre desenvolveu tecnologias para ocultar o ator-manipulador, preocupando-se, essencialmente, com a ilusão do objeto animado. Nas formas mais recentes de apresentação dessa arte, em contraponto, a natureza revelada do ator-manipulador evidencia os mecanismos de manipulação utilizados e a presença do ator-manipulador. As múltiplas possibilidades

---

<sup>74</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 29.

<sup>75</sup> Idem, p. 28.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 26.

dramatúrgicas, oriundas dessa nova situação, são utilizadas conscientemente como efeito estético.

#### 2.4 Metaficção e Teatro de Animação

Em contraponto às formas de animação anteriores ao século XIX, ressaltamos os apontamentos de Didier Plassard, que, ao referir-se ao teatro de bonecos no século XX, lembra a definição aristotélica de ação dramática, de acordo com a qual esta seria a “imitação de uma ação”. O pensador francês acrescenta que o jogo com efígies praticado pelos futuristas, dadaístas, surrealistas ou *Bauhäusler* redobra a ficção, introduzindo, na cena, a imitação de uma imitação, uma espécie de simulacro em segundo grau, “*mensonge sur mensonge*”<sup>77</sup>. Para ele, a efígie, em cena, caracteriza o processo de desumanização da arte moderna, e a presença humana ao lado do artificial provoca um efeito de oposição, de choque. As características da segunda metade do século XIX apontam para uma nova arte. Como podemos perceber nos escritos de Artaud, que datam de 1931 e influenciaram todo o pensamento acerca do fazer teatral ulterior, existia uma preocupação em encontrar a essência do teatro, que, segundo ele, estava subordinado à literatura. Artaud considerava que o teatro deveria ser uma arte independente e autônoma e que a linguagem das palavras deveria dar lugar à linguagem dos signos, cujo aspecto *objeto* é o que nos atinge de imediato<sup>78</sup>. Ele considerava o trabalho de encenação uma substituição ou, antes, um “desvanecimento” das palavras

---

<sup>77</sup> PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie*. Lausanne: L'age d'homme/IIM, 1992, p. 12-5.

<sup>78</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 126.

pelos gestos, pela plástica e pela estética, que devem ser “linguagens comunicativas”<sup>79</sup>. O teatro, para Artaud, deveria ser significativo em cada imagem que produzisse, expressando, a todo o momento, algo que atingiria o público:

**(...) o teatro reside num certo modo de mobiliar e animar a atmosfera da cena, por uma conflagração, num determinado ponto, de sentimentos, de sensações humanas, criadores de situações suspensas, mas expressas em gestos concretos. (...) Em suma, o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato**<sup>80</sup>.

Com a disseminação dessa tendência, o teatro de bonecos parece ter ascendido substancialmente como alternativa teatral, como já havia sido sugerido nas indicações de Heinrich Von Kleist nos seus escritos sobre o teatro de marionetes, do início do século XIX.

O Teatro de Animação possui intrinsecamente características metaficcionalis, independentemente do período histórico no qual ocorre, embora essas características permaneçam, nas formas tradicionais, adormecidas. É o despertar de uma nova era que traz à tona novas experiências. A metaficcionalidade inerente a essa arte, no século XX, passa a ser usada conscientemente, com intencionalidade. A priorização desse efeito estético, evidenciando seu caráter auto-reflexivo, paródico e questionador de dogmas absolutos faz eco a toda uma filosofia que coloca em cheque a legitimação do saber, através da relativização da verdade e da visão da linguagem como simulacro. Como nas outras artes, parece haver uma orientação para a

---

<sup>79</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 126.

<sup>80</sup> Idem, p. 127.

*simulação* em detrimento da *representação formal*, como afirmam Baudrillard e Bauman, entre vários outros. A auto-referencialidade, espécie de simulacro, questiona o estatuto de poder dos saberes, abrindo portas para que o conceito da obra de arte seja revisto. O papel do espectador, nesse sistema, é cada vez mais valorizado.

Felisberto Sabino da Costa afirma que, contemporaneamente, no Teatro de Animação, a figura do ator-manipulador tem interagido em diferentes graus com o objeto que manipula. Segundo ele,

**A expressividade do boneco, atuando juntamente com a presença humana, estabelece dois pólos de atuação, projetando, entre o objeto e o ator-manipulador uma gama de procedimentos que abrange desde o objeto-protagonista até aquele em que o ator é um personagem que co (atua) junto com a forma animada<sup>81</sup>.**

Ele também constata que, em vários espetáculos que serviram de amostragem para sua tese, a metalinguagem é evidenciada, na medida em que é utilizado o código para falar do próprio código. Ao focalizar o fenômeno teatral, intervindo para chamar a atenção da platéia sobre o fato de que o que está vendo é ficção, surge a quebra da ilusão. Dessa forma, a metalinguagem interrompe a ação ao mesmo tempo em que proporciona elementos para a sua continuidade. Costa apresenta a metalinguagem, no teatro de animação, a partir de quatro diferentes níveis: no nível do *texto*, quando este aborda o

---

<sup>81</sup> COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramatúrgicos do Teatro de Animação*. São Paulo: USP, 2000. Tese, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000, p. 214-6.

exercício do bonequeiro<sup>82</sup>; no nível da *manipulação*, através do jogo de ausência-presença do manipulador; no nível da *construção*, quando um boneco, “ao mesmo tempo em que é personagem, converte-se em suporte físico”, ou seja, quando ele é “construído como se fosse um quebra-cabeça, um jogo de encaixe, no qual as peças são partes integrantes do seu corpo”; e no nível da *cenografia*, quando se torna evidente a relação do palco dentro do palco. Segundo o estudioso, “a arte da animação funda-se na ilusão da vida, e a metalinguagem, ao evidenciar a ilusão, aproxima-se de sua poética”<sup>83</sup>.

O que temos por interesse enfatizar nessa pesquisa é que, mesmo sendo intrínseca ao Teatro de Animação, a metaficção passa a apresentar-se de forma exacerbada e freqüente na construção dramatúrgica dos atuais espetáculos produzidos no Rio Grande do Sul. Se a ficção tem como idéia principal o entretenimento e a evasão do mundo real, ela assume também outro caráter ao explicitar sua estrutura narrativa, constituindo um significado mais intenso do que uma simples leitura superficial. O caráter referencial, que expõe o intérprete tanto quanto os mecanismos de manipulação e a natureza inanimada do objeto-personagem, funciona como uma ficção interna à outra, como uma ficção que faz referência a outra, ou como ficção que explica uma outra. Assim, a metaficção funciona como um texto informativo ao mesmo tempo em que realiza o entretenimento ficcional. Um dos processos que a metaficção utiliza é o *mise-en-abîme* (ou construção abismal). Essa construção se fundamenta na idéia de auto-referência, ou seja, a obra se auto-explica, ou

---

<sup>82</sup> Esta é outra forma comum entre os artistas dessa arte para denominarem sua profissão. Neste trabalho, iremos preferir a utilização do termo “ator-manipulador”, adotada mais freqüentemente por Felisberto Sabino da Costa e Ana Maria Amaral.

<sup>83</sup> COSTA, op. cit., 2000, p. 214-6.

utiliza seu papel ficcional para explicar que é uma obra ficcional, ou utiliza uma história para contar sua própria história, tendendo ao infinito. Através do dialogismo atuante nessa técnica de narrativa ficcional, algo deixa momentaneamente de existir e a obra perde responsabilidade *per si*, fazendo com que o autor deixe de ser o único representante de um pensamento, uma vez que o leitor torna-se uma espécie de co-autor. Essa externalização da estrutura ficcional aproxima o leitor da obra, tornando a interpretação dele uma referência para a própria obra, levando-o a estabelecer uma relação de co-produção com o autor.

## **2.5 A representação teatral como texto**

Para dar prosseguimento a nossas reflexões, principalmente nas análises dos espetáculos gaúchos que estarão na segunda parte deste trabalho (cuja poética pós-moderna nos propomos a evidenciar, apontando seus elementos metaficcionais) devemos esclarecer como se dará nossa análise e quais os parâmetros utilizados para tal empreendimento; parâmetros que embasam a concepção de que a obra teatral representada pode ser percebida e analisada como um texto, salvaguardando suas características particulares. Lembramos que a visão aqui exposta advém do desenvolvimento do campo de exploração das imagens significativas, a semiótica, aplicada à teoria teatral. Esse novo modo de compreender tanto os fenômenos que envolvem a representação teatral quanto à organização e inter-relação de seus conjuntos significantes é fundamental para interpretar a arte pós-moderna, a

qual usa e abusa da utilização de verdadeiros simulacros, voltando seu objeto artístico para si mesma em seus jogos metaficcionalis.

Segundo Anne Ubersfeld, a representação não é apenas uma tradução do texto teatral, ela possui sua própria autonomia para completar tudo aquilo que não é dito pelo texto. Em contraponto, a autora afirma que o espetáculo teatral, mesmo sem palavras, é difícil de ser imaginado sem um texto. Para ela, mesmo o teatro de imagens possui um esquema, um esboço que o sustenta. De toda forma, completa Ubersfeld, o texto teatral não pode ser formulado sem a presença de uma teatralidade anterior, pois “não escrevemos para o teatro sem conhecer nada do teatro. Escrevemos para, com ou contra um código teatral pré-existente”<sup>84</sup>. Assim, conclui que a representação, em seu sentido mais amplo, pré-existe ao texto, uma vez que, para escrevê-lo, todos os elementos teatrais são levados em consideração, ou seja, o canal previsto para a comunicação (o código teatral) funciona como uma matriz textual, um *genotexto*.

Ubersfeld assevera que o conjunto significante da representação teatral forma, em sua totalidade e metaforicamente, uma espécie de *texto*, e que os elementos da representação são passíveis de serem analisados a partir da constatação de dois eixos análogos aos constitutivos da obra literária, a saber, o eixo paradigmático (relativo às substituições) e o eixo sintagmático (relativo às combinações e transformações)<sup>85</sup>. Para a construção de uma poética teatral, portanto, projetam-se sobre o eixo sintagmático elementos diversos pertencentes ao eixo paradigmático. Esses elementos, tais como a iluminação,

---

<sup>84</sup> UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991. p.13-4.

<sup>85</sup> Idem, p. 29.

a cenografia, os figurinos, os atores, a música, etc., expressam-se através de códigos diversos e são selecionados segundo alguns critérios estéticos dos emissores das complexas mensagens teatrais. Salientamos que a palavra “mensagem”, aqui, expressa a cadeia de informações organizadas presentes no conjunto significativo da representação.

Consoante Ubersfeld<sup>86</sup>, teoricamente, o enunciado<sup>87</sup>, num texto de teatro, possui significado, mas não possui sentido, uma vez que adquire este último somente quando se torna discurso<sup>88</sup>. Portanto, para passar do texto de teatro (diálogo) para o texto representado, é imprescindível a produção de sentido. Já a enunciação é o ato de por em funcionamento a língua através de um ato individual de utilização. No texto teatral encontramos dois sistemas de signos lingüísticos: 1) As didascálias (tudo o que se encontra no texto escrito e não é pronunciado verbalmente pelos personagens), que comandam e programam a construção dos signos da representação; 2) O texto que será pronunciado foneticamente pelos atores. Ubersfeld conclui que a encenação é uma “escritura sobre uma escritura”, é um fato comunicativo, é uma prática semiótica e como tal, é prática sócio-econômica, pois se encontra ligada com a construção e a interpretação de signos. A comunicação teatral possui caráter imediato e efêmero. O fracasso ou o sucesso da mensagem se faz no instante em que ela ocorre. No esquema da comunicação teatral, temos: a) Condições de produção (primeiro emissor = autor\segundo emissor ou segundo escritor =

---

<sup>86</sup> UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991, p.16-20.

<sup>87</sup> Seqüência de frases emitidas entre dois brancos semânticos, duas paradas da comunicação.

<sup>88</sup> É o enunciado, considerado do ponto de vista do mecanismo discursivo que lhe condiciona.

encenador ou diretor ou cenógrafo ou ator); b) Mensagem complexa (lingüístico-fônica\visual-auditiva); c) Receptor plural.

A complexa mensagem teatral, para a autora, possui um caráter de combinação aleatória, sendo uma obra aberta. Enquanto o cenógrafo produz um sistema de signos do qual constataremos a coerência, o ator produz outros tantos signos, alguns voluntários, outros involuntários. É o receptor, o público, que deverá coordenar e unificar as informações policêntricas e incompletas que lhe são transmitidas. O signo teatral é produtor de estímulos e efeitos de reconhecimento e inteligência, da mesma forma que estimula reações afetivas e físicas. Ubersfeld assevera, portanto, que a semiótica teatral busca mostrar a atividade teatral como constituinte de sistemas de signos que produzem sentidos somente ao se organizarem e inter-relacionarem.

**Todo elemento de representação, mesmo muito breve, é a coincidência de uma multiplicidade de elementos significantes que utilizam diversos canais (visual, acústico) e que provém de diversas fontes (luz, espaço, cenografia, atores, música, etc.). Por outro lado, é muito difícil articular os signos: não existe em um signo não lingüístico a dupla articulação, uma segundo a palavra, o morfema ou o lexema, a outra segundo as bases constitutivas que são os fonemas. (...) O signo teatral só adquire sentido em relação com outros signos<sup>89</sup>.**

Da mesma forma, Ubersfeld concorda com Barthes, que diz: “Nós recebemos ao mesmo tempo uma pluralidade de informações, uma verdadeira

---

<sup>89</sup> UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991, p. 22-3.

polifonia informacional”<sup>90</sup>. Essa “polifonia” é caracterizada pela multiplicidade de suportes, canais e códigos utilizados na representação teatral.

A seguir, através da análise de uma amostragem da produção teatral gaúcha, tentaremos reconhecer e evidenciar os conceitos estudados até aqui.

---

<sup>90</sup> BARTHES, Roland. *Essais critiques*. p. 258-259. In: UBERSFELD, op. cit., p. 24-5.

**PARTE II**

**POÉTICAS DA CENA GAÚCHA**

### 3 O ESTATUTO DO ATOR-MANIPULADOR COMO NARRADOR

Doravante, pelo fato de não existir uma tipologia consolidada para as diferentes formas de atuação do ator-manipulador, em relação à função que ocupa na cena e ao modo com o qual se apresenta, adotaremos uma adaptação da terminologia indicada por Gerard Genette<sup>91</sup>, ao tratar dos diversos níveis narrativos na obra literária. Ressalvamos que a analogia com os termos utilizados por Genette não passa de uma sugestão preliminar para um estudo mais aprofundado, uma vez que essa analogia possui uma série de limitações, considerando que a arte de animação possui identidade própria. A validade da analogia entre o narrador, presente na obra literária, e o ator-manipulador, portanto, é muito relativa, pois o teatro, enquanto forma pura, não possui narrador, salvo casos em que é introduzido um narrador artificial, tais como uma voz gravada ou narrada simultaneamente ao ato teatral ou quando um personagem assume o papel de narrador. A aplicação dessas técnicas, em última análise, apontariam para um hibridismo do teatro com a literatura. Pode-se dizer que a relação entre o boneco e o ator-manipulador é uma relação de

---

<sup>91</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 226-51.

hibridismo de funções. Existe uma subjetividade (ou simulacro), que é a personagem, formada por dois sujeitos (o boneco e o seu manipulador). Nesse sentido, a imagem da metonímia é bem apropriada. Mas falar do manipulador como um narrador tem validade muito específica para esta análise.

Assim, antes de prosseguir, faremos uma breve definição da terminologia adotada por Genette, de modo a esclarecer a opção adotada para a classificação tipológica do ator-manipulador neste trabalho. Segundo ele, quanto ao nível narrativo, o narrador pode ser, em relação à diegese (ficção narrada; mundo ficcional criado): (1) *Extradiegético* – quando quem conta a história está ausente dela, está “fora”, como no caso do autor que não está presente na história contada (o autor executa o ato literário, levado a cabo num primeiro nível); (2) *Intradiegético* – quando quem conta a história está presente nela, está “dentro” (diz-se que a narrativa está num segundo nível, o autor é um “autor fictício” que narra, colocando-se no mesmo nível que o público).

Quanto à sua relação com a história que conta, o narrador pode ser: (1) *Heterodiegético* – quando está “fora”, não participa da história narrada; (2) *Homodiegético* – quando está “dentro” da história narrada, participando como personagem. De acordo com essa classificação, Genette indica sua tipologia, apresentando quatro paradigmas, acompanhados de exemplos da literatura: 1) Narrador *extradiegético-heterodiegético* – Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente. 2) Narrador *extradiegético-homodiegético* – Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta sua própria história (autodiegético). 3) Narrador *intradiegético-heterodiegético* – Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente

ausente. 4) Narrador *intradiegético-homodiegético* – Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta sua própria história.

Além dessa tipologia, Genette aponta também para a figura do *Duplo narrador*, que se apresenta ora homodiegético, ora heterodiegético, ou, ainda, oscila entre uma narrativa intradiegética e extradiegética, na mesma diegese<sup>92</sup>.

Vejamos agora as possibilidades do ator-manipulador.

Quanto a sua visibilidade, pode ser: 1) *Ator oculto (extradiegético)* – não pode ser visto pelo público, embora sejam percebidos os efeitos da animação; 2) *Ator visível (intradiegético)* – além do objeto animado, podem ser vistos o ator e os mecanismos utilizados para a animação.

Quanto a sua participação dentro da história apresentada, pode ser: 1) *Ator neutro (heterodiegético)* – não interfere nem participa da história apresentada; 2) *Ator participante (homodiegético)* – participa de alguma forma da história apresentada, interferindo.

Da mesma forma que a tipologia apresentada por Genette, também temos a situação intermitente (dupla narração), na qual o ator-manipulador oscila entre a visibilidade e a invisibilidade e/ou entre a neutralidade e a participação.

---

<sup>92</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 228.

## 4 ANÁLISES DE ESPETÁCULOS

### 4.1 Quanto ao estatuto do ator-manipulador

Seguindo as indicações de Anne Ubersfeld, que afirma que o espetáculo cênico possui uma tessitura de signos que se agrupam semelhantemente à escrita literária, e aplicando os conceitos apresentados na terminologia de Genette, a seguir enumeraremos algumas situações que podem ser verificadas com a presença do ator-manipulador, considerando seu estatuto como uma espécie de função análoga ao narrador, uma espécie de “entidade circunstante” que descreve, corporal ou verbalmente, indicações para a representação, dinamizando os aspectos significativos do boneco-personagem. É importante observar os estudos de Carlos Reis, que assevera que “o narrador é, em última instância, uma invenção do autor; sendo assim, é um fato que o autor pode projetar sobre o narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc.”<sup>93</sup>. Dessa forma, queremos evidenciar que o encenador ou

---

<sup>93</sup> REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura, introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucs, 2003.

o autor podem projetar signos sobre as opções de atuação pertinentes ao ator-manipulador.

#### 4.1.1 Ator-manipulador extradiegético-heterodiegético



Nessa situação, tradicional no Teatro de Animação, o ator-manipulador se oculta por meio de algum anteparo e oculta também, ao máximo possível, os mecanismos utilizados para a manipulação. Dessa forma, o efeito de ilusão de autonomia do objeto-personagem atinge sua excelência. A intenção dessa estratégia é concentrar ao máximo a atenção do espectador

sobre a imagem visível, para, através dela, criar a diegese.

É interessante notar que, sendo a manipulação latente no objeto-personagem (imbuído de movimento pelo ator), o conjunto de ambos, ator-manipulador e objeto-personagem, constitui um par inseparável. Poderíamos dizer que, ao observar o objeto animado, temos a presença imanente do ator que o anima, ou



seja, pela relação de causa e efeito, deduzimos metonimicamente a presença do ator, mesmo que este não esteja visivelmente presente nem interfira como personagem na cena: “A metonímia consiste no emprego de um vocábulo por outro, com o qual estabelece uma constante e lógica relação de

contigüidade”<sup>94</sup>. É essa proximidade entre a parte e o todo que os torna indissociáveis. Mas, tradicionalmente, o objeto-personagem não interage de forma “consciente” com seu ator-manipulador. Como exemplo dessa situação, apresentamos a história “O vendedor de balões”, que integra o espetáculo “Histórias da Carrocinha”. Nesse espetáculo, que utiliza a técnica tradicional de “luvas”<sup>95</sup>, os atores-manipuladores estão ocultos atrás de uma “empanada”<sup>96</sup>, não sendo vistos pelo público em momento algum. Apenas os bonecos estão visíveis, calçados nas mãos dos manipuladores; ao erguerem os braços acima de suas cabeças, os atores-manipuladores os põem à mostra. Não há qualquer referência explícita ao ator que manipula os bonecos dentro da história.

#### 4.1.2 Ator-manipulador extradiegético-homodiegético



Enquanto, no primeiro caso, o manipulador não está visível, e o objeto manipulado não apresenta uma “autoconsciência” enquanto “objeto manipulado”, não fazendo referência direta ao seu manipulador, no segundo caso, a presença do manipulador é reafirmada de forma direta pelo objeto manipulado. Sua presença pode ser evidenciada pelo próprio texto do boneco, que reconhece a presença de um ser

<sup>94</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 334.

<sup>95</sup> Nomenclatura de uso corriqueiro entre os bonequeiros. A técnica também é conhecida como “fantoche”.

<sup>96</sup> Também de uso comum no meio artístico. Outras formas nominais: castelete, tapadeira, palco dos bonecos, tenda.

que o comanda, que o guia. Muitas vezes, nesse caso, a relação cômica pode ocorrer através da rebeldia do boneco, o qual pode reivindicar sua autonomia ou satirizar o próprio ator-manipulador. Um exemplo que merece destaque é o do personagem “Abelardo”, o boneco-cachorro manipulado por Mário de Ballentti<sup>97</sup>. Abelardo é um boneco de técnica mista, luva com varas, e possui articulação na boca e movimentação nas pálpebras, recursos que lhe possibilitam sincronizar movimentos de fala com o texto dado pelo ator, simulando a voz do boneco e que lhe conferem expressividade ímpar. Ballenti, para manipulá-lo, oculta-se atrás de uma empanada, sobre a qual ergue o braço, fazendo surgir seu boneco. Abelardo e Mário, em cena, jogam com suas duplas realidades, mesclando textos preparados com improvisos, segundo a reação do público. Mas é quando surgem imprevistos, quase sempre “erros” ou “falhas” ocasionadas por um descuido ou inépcia do manipulador, que uma espécie de “distúrbio” parece ter início. O ator, ao perceber o ocorrido, num misto de brincadeira e técnica, projeta para o boneco a fala de sua própria indignação consigo mesmo. Nesse momento, a realidade do ator, que se ausentava até então numa “neutralidade interpretativa”, é trazida à tona por Abelardo, que interpela Mário, olhando para baixo: “Pô cara... o que é que tu tá fazendo...”. Em seguida, o boneco volta a dialogar com o público: “Eu vejo tudo, é o cara aqui em baixo que não vê!”. Ou, ainda, em outras situações, o boneco estabelece um diálogo direto



<sup>97</sup> Mário de Ballentti é ator e diretor da cia. *Caixa do Elefante Teatro de Bonecos*, trabalhando profissionalmente com a linguagem da animação há mais de vinte anos.

com seu manipulador, olhando para baixo, quando ele próprio erra o texto ou gagueja: “O que é isso? Tá me fazendo passar vergonha?”, e em seguida, dirige-se ao público, explicando a interrupção da ação: “desculpem... é um problema familiar”. Dessa forma, o boneco explicita a relação simbiótica com o manipulador, apresentando-se como seu duplo.

Normalmente, essa situação provoca reações na platéia. O espectador relaxa numa contagiante risada ao atentar para aquilo que já sabia desde o início do espetáculo: o fato de que existe alguém ali, de carne e osso, que opera o boneco com tal precisão que o faz esquecer a presença humana do ator. A risada do espectador não recai sobre o personagem, mas sobre si mesmo, sobre a visão de si mesmo, crédulo na convenção ficcional, presentificada pelo boneco animado. Apesar do manipulador não estar visível, em cena, sua presença orbita, como um satélite ou uma sombra, o feito teatral. Por contigüidade deduzimos constantemente a participação ativa do manipulador no manuseio do boneco e percebemos sua interferência na própria história apresentada. Esse distúrbio provocado também explicita o mecanismo inerente à própria técnica utilizada, trazendo para o ambiente supra-real seu processo de construção. Com isso, reduz a distância entre realidade do espectador e a obra ficcional.

#### **4.1.3 O Ator-manipulador intradiegético-heterodiegético**

No caso do ator-manipulador visível, existe uma enorme gama de possibilidades de atuação e de postura ao lado do objeto animado. Cada uma delas deve ir ao encontro das necessidades da encenação, da importância

dessa informação dentro da mensagem final e da solução técnica de cada contexto. O fato é que a imagem do ator-manipulador visível não passa despercebida para o público, por mais neutro que este se apresente. O produto final da imagem resultará sempre em um corpo vivo visível ao lado de um objeto manipulado, simulando a vida. Consoante Amaral:

**No teatro de objetos, é importante a presença do ator. E, sendo visível, precisa ter essa presença bem definida. Numa cena com objetos o ator assume várias funções: é (quase sempre) simples manipulador; é auxiliar do objeto (por exemplo, quando sua mão lhe abre uma porta); e pode ser também um personagem que contracena com o objeto<sup>98</sup>.**

O ator-manipulador visível, quando neutro, esforça-se em dissimular sua presença. Nessa condição, todo o corpo do manipulador deve “endereçar” a atenção do público para o objeto manipulado. O foco principal da atenção deve ser o objeto. O controle corporal exigido do manipulador é alto, visando a ocultar seus movimentos próprios a fim de causar a ilusão de que é o objeto que se movimenta por si. No entanto, não pode ser ignorado que sua presença, por mais discreta que seja, é percebida pelo público, e, juntamente com o objeto manipulado, compõe outro signo, carregando a imagem percebida pelo espectador com outro significado. Essa mesma condição de manipulação visível e, de certa forma, simuladora de uma “passividade” do ator, possui uma variedade de nuances, de acordo com o maior ou menor grau de neutralidade interpretativa do manipulador, de acordo com seu domínio corporal e sua intencionalidade. Nessa situação, geralmente, não interessa ao ator aparecer

---

<sup>98</sup> AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: EDUSP, 2002, p.124-5.

na cena como personagem, apenas apresentá-la, dando voz aos objetos que manipula. Para ilustrar essa situação, apresentamos o espetáculo *Encantadores de Histórias*, com a história “Tudo está bem quando acaba bem”.

Os atores mostram-se como contadores de histórias, e a metanarrativa, a história contada por esses contadores, é apresentada pelos bonecos, sem que os personagens “contadores”, representados pelos atores, interfiram na metadiegesi. Tanto os



personagens-bonecos não têm consciência de sua condição (nem da presença de seus manipuladores), quanto os manipuladores não interferem nem participam dos eventos que acontecem com os personagens-bonecos.

Existem também casos em que a evidência do manipulador é ainda ressaltada de forma plástica, ou seja, na própria estrutura física do boneco, construída à imagem e semelhança de seu manipulador. Dessa forma, o boneco torna-se uma réplica do manipulador. O grupo *Anima Sonhos*<sup>99</sup>, por exemplo, explora magistralmente os efeitos causados pela utilização de *duplos*.

No espetáculo *San Juan de los Vientos* alguns dos bonecos, controlados



por uma mescla de *tringles* e fios e com os manipuladores à vista do público, são cópias idênticas de seus manipuladores. Não por acaso, pois os

<sup>99</sup> O grupo é originário de Porto Alegre e foi fundado em março de 1984, pelos irmãos gêmeos Tiarajú e Ubiratan Carlos Gomes. Tiarajú faleceu em maio de 2005.

manipuladores também são idênticos entre si, uma vez que são irmãos gêmeos. O efeito provocado pelo espelhamento manipulador/manipulador e personagem/personagem quadruplica a mesma imagem, reproduzindo uma espécie de espiral infinita que transporta o ator para dentro da ficção e o boneco para a realidade de seu manipulador. Essa labiríntica configuração perturba a apreensão da totalidade da imagem de tal forma que capta a atenção pelo seu efeito de estranhamento.

No estatuto do ator-manipulador, este não se encontra inserido na diegese, no mesmo plano de atuação do boneco. O ator não está “dentro” da história vivida pelos personagens que manipula. O ator está visível, mas está “neutro” em relação a sua



ENCANTADORES DE HISTÓRIAS - Cia. A Caixa do Elefante (RS/Brasil) / Festival Internacional Teatro de Bonecos 2006



participação, representando uma espécie de “narrador onisciente”.

#### 4.1.4 Ator-manipulador intradiegético-homodiegético

Nesse caso, o ator-manipulador está visível, alternando o endereçamento do foco de atenção do público entre o objeto-personagem e a sua presença como ator-personagem. Essa técnica caracteriza-se por



estabelecer um diálogo direto entre os personagens compostos pelo objeto e pelo ator. O ator, direcionando o olhar do público ora para o objeto, ora para si mesmo, durante o diálogo que executa,

deverá, simultaneamente, manter ativos ambos os desdobramentos de sua interpretação (o do seu personagem corporal e o do personagem composto pelo objeto). Isso permite um verdadeiro “ping-pong” com o olhar do espectador. Se, por um lado, essa técnica evidencia a presença do ator-personagem como sujeito da ação, por outro lado, ela também possibilita novas estruturas narrativas.

Costa acredita que essa participação do ator-manipulador amplie as possibilidades de significação cênica. Para ele:

**De imediato, estabelecem-se dois planos de atuação que trabalham conjuntamente: a ausência-presença do ator-manipulador e a presença-ausência do objeto. Entre um e outro advêm possibilidades inúmeras de foco envolvendo o objeto e o ator. Este procedimento amplia os recursos da escritura e permite também que se explicita o traço épico dessa dramaturgia. O público conscientiza-se da realidade teatral pelo distanciamento decorrente da relação ator e objeto;**

procedimento que ressalta também o expediente poético como arquitetura dramática<sup>100</sup>.



Essa situação opõe-se à anterior, do ponto de vista de que o ator-manipulador interfere diretamente na diegese, uma vez que faz parte dela enquanto personagem. Na história “O soldadinho de chumbo”, do espetáculo *Encantadores de histórias*<sup>101</sup>, em diversas cenas, os atores-manipuladores, que representam “contadores de histórias”, ao narrarem, interpretam os personagens corporalmente. Assim, com seus corpos, dão vozes aos personagens, transformando-se em *alter egos* dos bonecos, sugerindo intenções que esses não apresentam condições de expressar devido às suas limitações físicas. Nesse caso, o boneco permanece estático ao lado do manipulador, como símbolo do que está sendo representado pelo ator: ator e boneco formam um par significativo do mesmo personagem, criando-se uma relação dialógica entre ambos, a tal ponto de esvaírem-se os limites entre manipulador e objeto manipulado. É a presença do boneco que determina o personagem representado pelo ator. Poderíamos, dessa forma, conceber que o boneco age como uma espécie de “manipulador”, no sentido de que é a sua presença que anima, que identifica o personagem representado pelo ator. A identificação, por parte do público, de que as falas do ator representam as falas do personagem “soldadinho de chumbo” e não as falas do personagem

<sup>100</sup> COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do Teatro de Animação*. São Paulo: USP, 2000. Tese, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000, p. 99.

<sup>101</sup> Espetáculo da cia. *Caixa do Elefante*. Ano de estréia: 2005.

“contador de histórias” só é possível através da interpolação do boneco entre o ator e o público.

Em outros casos, podemos ter também a clara contracenação do personagem representado pelo ator com o personagem representado pelo boneco. O ator, visível, participa da história. No espetáculo *Julieta e seus Romeus*, apresentado pelo grupo *Bonecos da gente*, de Alvorada, uma boneca, manipulada por um ator, após assassinar seu suposto parceiro (outro boneco), olha para seu manipulador e resolve ficar com ele. O manipulador, então, ao mesmo tempo em que manipula a boneca, interpreta outro personagem, um amante, criando para ele um gestual próprio e dissociado dos movimentos executados pela boneca. Segundo Diego, integrante do grupo, o público “pode tirar várias conclusões da história”. Ele cogita, brincando, que “talvez tivesse sido o bonequeiro quem tenha induzido a boneca a cometer o assassinato”<sup>102</sup>.

#### **4.1.5 Ator-manipulador em *dupla atuação***

Nesse caso, o ator-manipulador assume duas funções de atuação paralelas em níveis diferentes, oscilando entre sua participação extradiegética e intradiegética e/ou heterodiegética e homodiegética. Essa é uma situação muito recorrente no Teatro de Animação contemporâneo, como observamos na tese apresentada por Costa. Nessa situação, temos a oscilação da presença do ator-manipulador entre um nível e outro, semelhante à situação de dupla narração apresentada por Genette. Geralmente, esse recurso é utilizado

---

<sup>102</sup> Entrevista concedida pelo grupo em 2008.

como elemento constituinte da própria dramaturgia. No caso de sua oscilação entre a heterodiegese e a homodiegese, o ator-manipulador interpreta dois papéis: primeiro, o de manipulador heterodiegético (neutro) e, segundo, o de manipulador homodiegético (como personagem, interferindo nos acontecimentos). Em “O soldadinho de chumbo”, temos o exemplo da cena em que o soldado pernetá (um boneco-estatueta construído de *papier maché*) está no parapeito da janela. O ator-manipulador, que narra os pensamentos do soldadinho de forma neutra (enviando toda a atenção ao boneco), começa a contar sobre “uma rajada de vento que arremessa o soldadinho pela janela”. Nesse momento, sua postura física se transforma, e o ator-manipulador começa a silvar e rodopiar, representando o personagem “vento”. Com as mãos, ele segura o soldadinho e anima-o, fazendo como se este estivesse sendo arremessado pela janela. Assim, quase ao mesmo tempo, o ator interpreta o personagem “soldado”, através do boneco manipulado, e o personagem “vento”, através de seu corpo. No exemplo já citado, do grupo *Bonecos da gente*, também temos situação semelhante.

#### **4.2 O humano como signo do opressor**

O jogo cênico estabelecido no espetáculo *Maria Farrar*, inspirado no poema de Bertolt Brecht, apresentado pelo grupo *Julietas e os metabonecos* (Porto Alegre) desde 1993, centra seu principal conflito na relação de domínio, estabelecida desde o princípio, entre as três manipuladoras e a boneca. *Maria Farrar* é uma criança que sofre abusos sexuais. Sua história é narrada pelas atrizes que, ao narrarem, maltratam a personagem. Pelo contraste da escala, a

hierarquia e o poder são preponderantes elementos metafóricos que atuam na empatia com o público. Não há cenários, apenas uma mesa preta na qual se encontra Maria, feita de papel e trapos e com um olhar triste. Sem boca, pois está silenciada. Ela é manipulada diretamente pelas mãos das atrizes. Por ser completamente vulnerável à vontade humana, a utilização do boneco cria um constante elemento trágico. Os materiais utilizados na construção do boneco (papel e trapos) evidenciam sua fragilidade e também compõem características dramáticas essenciais para a trama. Sob esse aspecto, a visibilidade das atrizes e os golpes brutos que caracterizam uma situação ambígua de manipulação e maltrato são importantes para instaurar o conflito da história e a tensão na platéia. Dessa forma, as atrizes, ao mesmo tempo em que assumem “uma representação neutra”, simulando ausência, personificam estruturas de poder dissimuladas, criando um riquíssimo axioma metaficcional: da representação de uma cena teatral (propiciada pela linguagem intrínseca do teatro de bonecos) na qual a infante Maria assume as tarefas domésticas (conduzida pelas mãos adultas das atrizes visíveis). Deduz-se, por metonímia, todo um sistema



opressor e reproduzidor de costumes desumanizantes e maus tratos que ferem a individualidade e a liberdade humanas, fazendo com que os menores e os mais fracos sejam subjugados. Através desse espetáculo, podemos perceber a força simbólica que os bonecos podem adquirir para tratar de temas sociais tão complexos quanto o infanticídio e as patologias sociais. A seguir, um trecho do poema de Brecht:

1

Maria Farrar, nascida em abril, menor  
 De idade, raquítica, sem sinais, órfã  
 Até agora sem antecedentes, afirma  
 Ter matado uma criança, da seguinte maneira:  
 Diz que, com dois meses de gravidez  
 Visitou uma mulher num subsolo  
 E recebeu, para abortar, uma injeção  
 Que em nada adiantou, embora doesse.  
     Os senhores, por favor, não fiquem indignados,  
     Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

2

Ela, porém, diz, não deixou de pagar  
 O combinado, e passou a usar uma cinta  
 E bebeu álcool, colocou pimenta dentro  
 Mas só fez vomitar e expelir.  
 Sua barriga aumentava a olhos vistos  
 E também doía, por exemplo, ao lavar pratos.  
 E ela mesma, diz, ainda não terminara de crescer.  
 Rezava à Virgem Maria, a esperança não perdia.  
     Os senhores, por favor, não fiquem indignados,  
     Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

3

Mas as rezas foram de pouca ajuda, ao que parece.  
 Havia pedido muito. Com o corpo já maior  
 Desmaiava na Missa. Várias vezes suou  
 Suor frio, ajoelhada diante do altar.  
 Mas manteve seu estado em segredo  
 Até a hora do nascimento.  
 Havia dado certo, pois ninguém acreditava  
 Que ela, tão pouco atraente, caísse em tentação.  
     Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados  
     Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados<sup>103</sup>.

### 4.3 Quando o ato de criação é a trama

A idéia da personagem que toma consciência de sua participação numa obra ficcional parece evoluir da condição de metáfora da vida (utilizada pela literatura clássica) para motriz dramaturgica, motivada pela ascensão da noção do sujeito na obra artística, influenciada por Kant.

<sup>103</sup> BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Já na Modernidade, o objeto observado confunde-se com a figura do sujeito-observador, rompendo com a idéia de neutralidade, de um “afastamento científico” necessário para a compreensão da coisa em si. A coisa em si já não pode mais ser compreendida e analisada longe da presença do observador. O olhar do observador precisa ser ambíguo para poder compreender. É esse olhar ambíguo, que se vê refletido no outro e se torna indefinido, que fragmenta a noção do ser monológico e expande sua consciência. O ser precisa exilar-se de si para se perceber completo, através do olhar do outro. Esse princípio parece ser muito bem explorado em cenas corriqueiras do teatro de bonecos contemporâneo, criando uma atenção redobrada do espectador, para que possa decifrar essa totalidade do ser teatral, composta pelo ator e pelo objeto animado. O recurso estético e dramático da auto-referencialidade do objeto-personagem é poética metaficcional e serve tanto para o desenvolvimento de cenas leves e cômicas quanto para cenas densas ou mesmo trágicas. A auto-referencialidade pode constituir-se voz articulada e o discurso da própria personagem que, muitas vezes, desvela-se como *alter ego* do ator ou seu duplo, evidenciando uma co-presença oculta. O texto pronunciado, ao enfatizar o processo teatral, faz com que a ficção se dobre sobre si mesma.

Um dos exemplos que demonstram a essência sintética de uma metanarrativa é um dos números apresentados por Nelson Haas, do *Grupo Só Rindo Teatro de Bonecos*, atualmente sediado na cidade de Canela, Rio Grande do Sul. Nesse número, conduzido por uma leve música instrumental, Nelson, vestido de negro em frente a um fundo negro, com as mãos e os antebraços desnudos, apanha uma pequena sacola plástica inteiramente branca. Seus longos e crespos cabelos castanho-claros cobrem parcialmente

seu pescoço e seu corpo compõe uma figura forte, com seu rosto de traços marcantes e sua altura avantajada, que, ao mesmo tempo, não deixa de ser carismática. O olhar do ator e seu sorriso mantêm uma forte ligação com os atentos espectadores, que assistem ao delicado bailado das mãos que parecem flutuar com a sacola plástica, facilmente identificável como uma simples sacola de supermercado, executando movimentos embalados pela música. Ao poucos, os movimentos sutis da dança das mãos acariciam partes específicas da pequena sacola. Tocam, apertam e torcem, impelindo a matéria a uma nova forma. Uma ponta do material plástico transforma-se numa haste fina. Mais alguns movimentos das mãos e, em sentido diametralmente oposto, emerge outra haste fina: dois apêndices tomam forma rígida e alteram sua qualidade cinética, produzindo movimentos mais dinâmicos. Em seguida, o ator cria um terceiro apêndice, de forma oval, entre os dois anteriores. Pronto, de imediato os espectadores compreendem o código: trata-se de um boneco. Mas as mãos do ator e o esboço de boneco continuam a flutuar e a dançar, como se estivessem sendo levados ao léu por um leve sopro de vento. O ator troca olhares sutis com o público, buscando cumplicidade. A atenção dos observadores é fixada pela expectativa e pelo desconhecimento da esperada e nova forma, do desconhecido personagem que irá surgir. Às vezes os movimentos fazem a sacola plástica lembrar uma sereia, ou uma mulher de vestido branco godê num salão de festas. Às vezes, o objeto parece uma nuvem agitada e, outras vezes, vemos apenas o saco plástico flutuando, conduzido pelas mãos humanas... Tudo parece possível e nada é definitivo. No entanto, nesse baile de ilusões, de repente, numa piscada de olhos e num movimento rápido de dedos, dois pequeninos pares de asas somam-se às

costas da figura esboçada, provocando sorrisos de alívio nos observadores.

Tudo fica claro: é uma fada que se desloca pelo ar. O ator aproxima-se do público, com extrema delicadeza e, pouco a pouco, faz a pequena fada branca alçar breves vôos e pousar nas mãos de alguns



privilegiados espectadores para, finalmente, presenteá-la a um dentre eles. A música termina e Nelson agradece a presença de todos.

E a história, o que ela conta e como o faz? Bem, a fábula toda se desenvolve seguindo alguns critérios de seleção e composição de gestos expressivos e harmônicos. Há conflitos, mas de ordem física, através dos contrastes desencadeados pelos movimentos impressos no material, que evidenciam características leves e pelas mãos que, embora delicadas, possuem uma materialidade densa, compondo o peso e a forma da corporeidade humana. Há contrastes nas escalas (proporção)



e nas cores dos dois personagens: o personagem objeto e o personagem ator. E, principalmente, há o contraste da forma viva imutável do ator em relação à mutabilidade expressiva do inanimado. Enfim, temos o conflito da transformação da matéria inerte em objeto simulador de vida, em presença real de algo que, antes da cena iniciar, não existia. Mas, fundamentalmente, a cena sustenta-se pelo seu próprio ato de criação. O ato de criar um personagem é o centro do enredo e o combustível dramático é a incerteza do devir da matéria maleável, pois a sacola plástica poderá tornar-se qualquer coisa. Embora não contenha texto falado pelo ator, os signos que se apresentam e sua inter-relação compõem um todo significativo, articulam uma idéia através da imagem.

Para Roland Barthes, essa unidade ou síntese significativa visual pode ser entendida como linguagem, discurso ou fala:

**Os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Esta maneira genérica de conceber a linguagem justifica-se, aliás, pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca, ou desenhos como os pictogramas, eram falas normais<sup>104</sup>.**

Seguindo as deduções de Barthes, percebemos que o objeto manipulado transforma-se em signos traduzíveis em palavras-pensamento. Ao mudar levemente sua forma e seus movimentos, altera a idéia associada a ele na percepção do público. Para este público, essas constantes mutações equivalem a uma linguagem articulada por uma forma especial de fala do objeto. O ator, com seus movimentos e sua interação tácita com o público, anuncia o surgimento do objeto-personagem, dando credibilidade, avalizando o contrato cênico estabelecido entre a natureza metamórfica do objeto e o espectador. Sua roupa preta, sua postura extra-cotidiana e o seu trato cuidadoso com o material apresentam a figura do ator-manipulador e reafirmam a convenção que está estabelecida. Percebemos, então, que a *fala* composta pelo todo imagético (contendo todos os elementos presentes na cena) integra uma mensagem representada, a qual será decodificada pelo público. Mas não se trata de uma fala comum. Trata-se de uma *fala mítica*, pois se constrói a partir de uma cadeia semiológica que a antecede. Ou seja, o significante do mito é constituído por um signo que, por sua vez, é composto por um significante e um significado, ainda segundo Barthes. Assim, temos vários

---

<sup>104</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1975, p. 133.

signos que se relacionam no número apresentado por Nelson Hass, entre eles: o signo do ator-manipulador tradicional (que tenta ocultar-se), representado pelas vestes pretas frente ao fundo preto (uma auto-referência); o signo da matéria inerte, representada pela sacola plástica associada aos movimentos arbitrários de seu manipulador; o signo de que o que está acontecendo é um jogo teatral, representado pela interação (olhares e sorrisos) do ator com o público; o signo do objeto animado, dado pelo movimento qualificado impresso a esse objeto, fazendo com que o objeto-personagem, pouco a pouco, vá-se afirmando como tal. Todos esses signos articulam-se em dois eixos que comportam os elementos da representação, o eixo paradigmático (das substituições) e o eixo sintagmático (das combinações/transformações). Na poética teatral apresentada no exemplo que citamos, os signos (elementos da cadeia semiológica primeira) são selecionados, justapostos, criando *co-presenças* de elementos combinados diversos (plástico/musicais/etc.) e projetados sobre o eixo sintagmático, que envolve a seqüência das unidades da narrativa. A tabela abaixo serve para ilustrar esse processo:

 Eixo paradigmático	<b>A - B</b>	<b>A - B - C</b>	<b>A - B - C - D</b>
	<b>A' - B</b>	<b>A' - B - C</b>	<b>A' - B - C - D</b>
	<b>A'' - B</b>	<b>A'' - B - C</b>	<b>A'' - B - C - D'</b>
	 Eixo sintagmático		

**A** = ator  
**B** = figurino do ator  
**C** = música  
**D** = objeto  
' = narração autodiegética  
'' = narração heterodiegética

O processo de animação é o tema desenvolvido nesse número. Se considerarmos que a ficção é composta pelo conflito do ator que cria seu personagem-objeto, a relação que este personagem-objeto estabelece com os espectadores (criando um novo conflito entre o objeto animado e o público) passa a ser metaficcional, uma vez que a mímese exposta é a representação de uma representação, ou seja, temos explicitada uma mímese do processo. Com isso, o drama desse número é centrado nos paradoxos que esse processo apresenta. Enfatizamos a presença da *metalepse ontológica* (reflexiva) <sup>105</sup>, que faz dobrar os níveis narrativos uns sobre os outros, atenuando a distinção entre o mundo daquele que conta e o mundo que é contado. Dessa forma, a *metalepse* estabelece elos com a metaficção e o comentário metaficcional, aproximando-se da ilusão mimética e, concomitantemente, sublinhando o caráter “construído” do discurso teatral. Assim, reflete sobre a representação e o seu tratamento cognitivo na dimensão cultural e artística, mantendo a presença da ilusão mimética <sup>106</sup>.

Para estabelecer esses dois níveis ficcionais, Nelson Haas utiliza técnicas corporais que o ajudam a manter-se neutro, sem atrair o foco de atenção do público, quando a ficção centra-se na autonomia da fada. No entanto, quando quer enfatizar sua participação como ator-criador-personagem, interage mais com o público (facialmente) e revela os processos de construção, evidenciando-os em forma de baile de mãos, numa

---

<sup>105</sup> Lembramos que a *metalepse* é a transposição de um nível narrativo para outro nível narrativo, agindo como uma espécie de “curto circuito” na organização do discurso. Com isso, acentua o fato de que a narrativa ficcional compreende um mundo narrado ontologicamente dependente do ato de narração que o engendra.

<sup>106</sup> Isso justifica a exploração desse processo narrativo paradoxal como principal recurso estético na Pós-modernidade, pois reflete uma problemática de oposição entre realidade e ficção, tema central dos questionamentos sobre a legitimação dos saberes propostos por Lyotard.

aproximação muito estreita com elementos da dança (ritmo, dinâmicas, relações de tensão/relaxamento, dansabilidade e percepção musical, por exemplo). Considerando a cena como um *texto*, como nos propõe Anne Ubersfeld<sup>107</sup>, percebemos que a figura do ator preparando o material que irá se transformar em personagem equipara-se ao autor-narrador ficcional que anuncia que irá escrever, protelando indefinidamente a efetiva escrita e transformando o anúncio na própria obra, tal como observa Gérard Genette<sup>108</sup>, ao analisar a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. No caso do número da fada, de Nelson Hass, a figura do ator em cena constitui o autor-narrador-personagem que fala de si e do processo que experimenta, e não o próprio Nelson. Por isso, trata-se de um equivalente ao narrador autodiegético. O que às vezes causa um pouco de confusão é que, para interpretar esse papel, o ator deve abster-se de uma interpretação que enfatize um personagem diverso de sua condição de ator. Ele não representa algo diferente do que é. Representa a si mesmo como um manipulador de objetos. Por isso, deve manter-se o mais neutro possível e fazer-se parecer natural. Mas sabemos que essa naturalidade não deve nem pode ser originariamente verdadeira, pois requer um domínio técnico provindo de incansável treino e prática anterior. Ou seja, existe uma técnica repetida inúmeras vezes para que todo o gestual do ator *pareça* ser natural.

Assim, observamos que o ator Nelson, em representação, além de sua narrativa em primeira pessoa e autodiegética, na qual anuncia que vai criar e mostra o processo de criação, apresenta também sua metanarrativa, atuando

---

<sup>107</sup> UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.

<sup>108</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

como manipulador da fada já criada, que estabelece outros conflitos com o público que a circunda. Dessa forma, o ator-narrador já não fala de si (em primeira pessoa/autodiegético), uma vez que dá voz ao personagem que conduz. O ator se posta num nível diferente de enunciação, esgueirando-se num substrato do discurso do objeto-personagem, que pode ascender a um novo *status* narrativo. Poderíamos também nomear essa metanarrativa de metaficção em segundo nível, uma vez que cria esse efeito de deslocamento do autor-narrador-personagem em primeira pessoa (em torno do qual se centra a ação principal) imediatamente para a posição de narrador em terceira pessoa (que apenas orbita ao redor da ação principal, desenvolvida pela fada)<sup>109</sup>.

Encontramos também mais um exemplo de metaficcionalidade explorada esteticamente para a composição dramática no Teatro de Animação em outro número do *Grupo Só Rindo*.

O personagem *Zigui*, um boneco de pano (quase do tamanho de uma pequena criança de dois anos), negro, sem olhos nem dentes, está sentado sozinho sobre a mesa, de cabeça baixa. Cena muda. Entra o ator em cena, vestido de negro, sem olhar para o público, e dirige-se até o boneco. Põe sua mão sobre ele e, levemente, sopra seu corpo, incutindo-lhe o anima. O boneco desperta suavemente, saindo do estado letárgico. Conduzido pelas mãos do ator, em movimentos dissimulados e à vista do público, Zigui começa a tatear com suas mãos a mesa na qual está sentado, procurando algo. De repente,

---

<sup>109</sup> É importante lembrar que a performance da fada de sacola plástica de Nelson Haas é inspirada em outra performance de outro bonequeiro, *Antônio Leopolski*, de Blumenau/SC. No entanto, tanto a obra de Leopolski quanto a de Haas possuem características extremamente originais que as tornam diferenciadas. A respeito disso, salientamos que a questão da autoria no teatro e na arte contemporânea perpassa a noção de *intertextualidade*, tornando a repetição de uma idéia, acrescida de valores criativos pessoais, uma nova obra, com caráter diferenciado. Da mesma forma, caracteriza-se como autoral a paráfrase que desvincula a idéia de seu contexto original, criando uma nova interpretação da idéia.

encontra uma dentadura (de verdade!). Recolhe-a e, pronta e cautelosamente, insere-a em sua boca. Ensaia alguns movimentos de mandíbula e, corrigindo sua postura, encara o público e exclama: Zigui-Zigum-tchamm!! O público ri. O boneco, então, põe sua mão no ouvido e escuta as risadas... Ele percebe que existem pessoas ao seu redor. Ele continua tateando e encontra um adesivo branco com uma íris estampada, um olho. Com a ajuda do ator, recolhe-a e coloca-a em seu rosto, na altura do olho esquerdo. Imediatamente, assusta-se, pois consegue enxergar pela primeira vez. “Não sabia que tinha tanta gente assim...”, diz. Novamente, volta a procurar sobre a mesa, agora com uma precária visão, e encontra o par de seu único olho. Recolhe-o e coloca-a do lado direito do rosto, porém, direcionado para o lado, ficando zarolho. O público ri novamente. Zigui retira o olho torto e tenta ajeitá-lo, piorando a situação. Mais risadas do público. Finalmente, após algumas tentativas, ele consegue acertar. Agora, com o olhar completo, analisa mais consistentemente seu entorno. Percebe que existe um ator que o manipula e um público que o observa atentamente. Então, começa a falar para o público. Em seu texto, Zigui discorre sobre a natureza inanimada dos bonecos e seu potencial para emocionar o homem, principalmente as crianças, pois estas se permitem mergulhar no mundo da fantasia. Além de falar da relação infantil com o brinquedo, o boneco, metaforicamente, levanta questões referentes aos valores que predominam num mundo consumista onde tudo já nasce predestinado ao uso rápido e ao descarte, numa epifania consumista que modela as bases culturais de nossa sociedade hodierna. “Os bonecos não são trapos nem cacarecos”, confessa o boneco. “Eles têm alma”, afirma com toda certeza Zigui, que

reconhece o sopro do manipulador que o anima tanto quanto o encanto que a animação produz no público.

Mais uma vez, o conflito principal da trama circunda a auto-referencialidade, enfatizando o processo de construção ficcional e os paradoxos narrativos. É interessante percebermos o efeito de *mise-en-abîme* provocado pela utilização de uma dentadura humana verdadeira no boneco: o humano (ator vivo) anima o boneco, que articula a dentadura (remetendo ao homem, por metonímia), que sincroniza seus movimentos com a fala verbal do ator que, simulando o discurso do boneco, fala do boneco que possui sentimentos humanos. Assim, Nelson constrói a espiral labiríntica de sua dramaturgia, evocando, por meio da criação desse pequeno mito, o tema da construção da identidade humana num mundo regido pelos valores neoliberais da globalização, no qual todo o produto nasce com o fim de ser dispensado rapidamente, para que a taxa de consumo seja amplificada. Em seu discurso cênico, faz um apelo para que nos sensibilizemos com o “inanimado”, ou, melhor dizendo, com tudo o que é produzido pelo homem, pois os dois mantêm uma estreita relação de interdependência. Poderíamos ler nas entrelinhas o sentido ecológico proposto pela cena, a qual apela aos espectadores para que percebam a presença da vida em tudo o que nos cerca. O homem, dessa forma, é visto como produtor e produto de todas as suas ações em relação ao meio. Nelson, falando sobre seu personagem Zigui, em entrevista, esclarece que a inspiração veio de uma música de Sá e Guarabira<sup>110</sup> e a dramaturgia foi

---

<sup>110</sup> *Nova iorque é ali/Tão perto daqui/O piloto sorri/Lá se vai o avião/Eles são o que rola/Eles fazem a moda/Nova iorque é mais perto/Que o sertão/Nova iorque é ali/Tão perto daqui/Oito horas de vôo/E ilusão/Nós pisamos na bola/Eles ganham em dólar/Nova iorque é mais perto/Que o sertão/Walk, don't*

sendo construída paulatinamente ao longo das apresentações e da observação da reação do público. Ele também brinca dizendo que “a dentadura do personagem é o que ele tem de mais humano”. Na verdade, o que de mais humano o personagem possui é o seu manipulador, paradoxal e simultaneamente presente e ausente na cena.

#### 4.4 Da forma homogênea à autoconsciência da criatura

Segundo Henryk Jurkowski<sup>111</sup>, o Teatro de Animação apresenta duas formas distintas, separadas temporalmente, grosso modo, pela Segunda Guerra Mundial.

A primeira, chamada de *formas homogêneas*, são aquelas representadas pela tradição e pelos preceitos clássicos, pelo boneco popular, as quais incluem técnicas operatórias e construtivas bem definidas e consagradas pelo uso, a saber, as utilizadas comumente até meados do século XIX. Nessas formas, o ator busca se ocultar através de anteparos para reforçarem a ilusão de vida do boneco.

A segunda, denominada *formas heterogêneas*, é representada por formas híbridas de composição e execução, as quais circunscrevem um campo de atuação não claramente definido, ou melhor, multi-atuante. Nesse segundo grupo, estão presentes conhecimentos de variadas áreas artísticas que

---

*walk now/Ziriguidum tchans/Ziriguidum tchans (...)*. Trecho da música *Ziriguidum tchan*, de Sá e Guarabira, retirado do site “<http://letras.terra.com.br/sa-guarabyra/1046738/>”, acesso em 07 nov. 2008.

<sup>111</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses, la marionette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: IIM, 2000.

dialogam e imbricam-se em cena de tal forma que dificultam sua classificação quanto à natureza artística a que pertencem (dança, teatro, artes plásticas, vídeo, etc.). Para Jurkowski, são essas formas as que mais tomam consistência na produção do século XX, marcada também pelo experimentalismo, desenvolvimento de novas tecnologias e “invasão” da cena pelo ator que se insere ao lado dos bonecos.

No século XXI, herdamos uma nova sociedade, inteiramente povoado pela cibernética, a biologia molecular, a robótica industrial e os computadores domésticos, entre outras “maravilhas” pós-modernas. O incentivo ao consumo impulsivo orienta o plano de globalização que costura a última virada de século. A matéria é sublimada em informação e a economia é desmaterializada. O mundo é fragmentado em signos e o sujeito apresenta-se como um conjunto de células nervosas estimuladas por um bombardeio de informações. O ser humano busca *re-encontrar* sua unidade e, para tanto, volta seu olhar para as relações de fruição entre as coisas. O conceito deleuziano de cadeias rizomáticas e a física quântica parecem fornecer pistas para a compreensão de nosso século. Nesse mundo de evolução acelerada, a obra de arte centra-se no campo das probabilidades que a compreende, torna-se plurívoca, deixando de representar “modelos” e passando a representar os “processos”. A arte seleciona alternativas “abertas” que se adaptem às condições nas quais o homem contemporâneo possa desenvolver suas ações. O público, cada vez mais, é convidado a participar, intervir na obra, *remontando-a* como se ela fosse composta por pequenas partes significativas e susceptíveis à possibilidade de que, a partir delas, o espectador venha estabelecer um feixe de relações. Dessa forma, a sociedade se define a si mesma dentro dos

infinitos resultados possíveis e a arte, conivente com os processos auto-reflexivos sociais, busca redefinir seu *status* artístico. Arte e realidade, ficção e probabilidade se mesclam, valendo-se de todos os aparatos tecnológicos disponíveis. As linguagens artísticas contaminam-se, criando formas heterogêneas/híbridas. O criador e o autor passam a ser múltiplos e indefinidos e o público, ou o artista podem ser, inclusive, a própria obra de arte.

As *formas heterogêneas*, presentes no Teatro de Animação gaúcho e fruto também das mudanças sociais e da nova visão de uma sociedade sobre si mesma, tentam instaurar uma nova ordem de *valores*, baseados na análise do contexto em que a obra de arte se apresenta. Com isso, produzem questionamentos individualizados sobre o *antes* e o *depois* da obra em si. A leitura do espetáculo compreende, necessariamente, a percepção por parte do público dos mecanismos utilizados para criar os códigos, entrelaçados e fragmentados de tal forma a compor um gigantesco quebra-cabeça. Dessa maneira, a heterogeneidade “delineia o campo vetorial da arte de nosso tempo”<sup>112</sup>, sendo responsável pela criação de novas estéticas que rompam definitivamente com o passado pré-moderno.

No espetáculo *Xirê da Águas - Odoyá*<sup>113</sup>, do grupo *Gente Falante*, por exemplo, Paulo Fontes, idealizador do trabalho, pretende contemplar as culturas africanas e indígenas formadoras do povo brasileiro, valendo-se de uma pesquisa sobre suas miscigenações com o colonizador europeu, dando

---

<sup>112</sup> Fazendo referência aos questionamentos do movimento concretista brasileiro da década de 1950, representado por Haroldo de Campos em seu artigo intitulado “A obra de arte aberta”, publicado em 1955.

<sup>113</sup> O espetáculo estreou no primeiro semestre de 2008, em Porto Alegre, no Teatro de Câmara Túlio Piva.

origem ao nosso sincretismo cultural-religioso. Para esse empreendimento, Paulo Fontes mescla variadas linguagens artísticas, predominantemente a dos bonecos, mas transitando livremente entre a presença do ator como elemento simbólico extremamente plurissignificante, elementos coreográficos que relacionam música e movimentos, elementos pictóricos referenciais e o mundo ficcional apresentado pelos bonecos. Desta forma, o espetáculo constitui-se como *forma heterogênea*, por apresentar a linguagem dos bonecos “contaminada” por outras linguagens cênicas.

É interessante observar o processo de elaboração desse trabalho, no qual o grupo *Gente Falante* encontra uma vasta possibilidade de experimentar simultâneas situações que exigem diferentes técnicas e habilidades, uma vez que as linguagens artísticas coexistem e forjam um todo significativo. Parafraseando Linda Hutcheon, podemos afirmar que a arte pós-moderna é uma arte narcisista, por voltar seu olhar para si mesma, e *des-centralizada*, por privilegiar o discurso das minorias. Sob essa definição, podemos afirmar que o espetáculo *Xirê das Águas* constitui-se num típico espetáculo que faz valer o epíteto de Pós-Moderno. Ao contar uma versão da colonização no Brasil, não-oficial, mesclando história, tradição oral e ficção, o espetáculo traz questionamentos sobre uma realidade histórica convencional, apresentando, portando, como uma *metaficção historiográfica*.



Baiano de nascença e oriundo de variada miscigenação (portugueses, índios, ingleses e africanos), Paulo Martins Fontes resgata suas origens no espetáculo, apresentando a própria miscigenação como

um padrão estético, no qual busca as idiossincrasias específicas em cada uma dessas culturas, destacando a riqueza cultural dos povos “colonizados”. Para contar a história da sereia aprisionada, um mito tão presente no imaginário greco-romano quanto no indígena e africano, o espetáculo utiliza uma atmosfera mágica que vai-se formando e transformando nos padrões pictóricos e escultóricos das cenas, realizadas inteiramente sem texto falado.

No enredo, pescadores de uma pequena aldeia trazem, por descuido, *lemanjá* na rede. Levam-na até a vila, na qual os habitantes constroem uma prisão para a *mãe do mar*, obrigando-a a rezar o terço. Maltratada por seu carcereiro, um *padre* vilão de cor branca, *lemanjá* é salva pelo *sacristão*, filho de escravos negros, que por ela se apaixonou. Libertada, a divindade das águas impõe um castigo aos seus algozes, não enviando mais peixes para os pescadores da vila.



Na verdade, o mito é uma grande metáfora à opressão do colonizador aos costumes religiosos dos negros. Tecnicamente, os recursos utilizados fazem constante alusão a esta relação de desigualdade e de hierarquização das raças, satirizando-a e ridicularizando-a por meio do rompimento arbitrário com as *formas homogêneas* do Teatro de Animação. Já no início do espetáculo, na entrada do público, um dos atores recebe as pessoas à porta, ao lado de um altar com oferendas. Um cheiro de lavanda inunda o teatro, criando um clima ritualístico que é completado pela música composta por percussões e vocais femininos. Depois que o público senta-se, o ator sobe ao palco e distribui solenemente alguns elementos sobre o chão. Esse ritual não

explicita a história que será apresentada, mas serve, antes, como uma espécie de *prólogo*, no qual é indicada uma síntese do tema: cultura religiosa negra. E, metaforicamente, a recepção do público é feita por Fontes, de pele branca, mas descendente de variadas raízes. Assim, de forma auto-referencial, o ator representa no ato teatral sua própria história pessoal e a história da maioria dos brasileiros: a identidade como produto e signo da convivência de diferentes culturas; a herança sincretizada da mítica africana.

Tendo em vista o jogo entre ator e boneco e suas possíveis estruturas de interação, passamos a analisar alguns momentos específicos do espetáculo.

Para representar o padre tirânico, a técnica de manipulação escolhida foi um misto de *marote* (bastão preso na cabeça do boneco como se fora seu pescoço, no qual, pela extremidade, o ator controla os movimentos do boneco) com as próprias mãos dos atores. Em escala humana, o boneco possui seu corpo constituído por fartos panos (semelhantes a uma batina), atrás dos quais, estão os seus dois manipuladores, vestidos de preto, mas com as mãos e os rostos descobertos. Assim, nesse trio indissolúvel, a unidade do personagem “padre” é estabelecida, em parte, pela cabeça esculpida e pelo corpo de tecido e, de outra parte, pelas mãos do boneco, que são as mãos de seus próprios manipuladores, posicionados um de cada lado e atrás do personagem. Isso fica claro para o público, principalmente porque há o objetivo de nada esconder. O processo de manuseio é explícito. Mais do que isso. Não só é explícito como também o próprio processo constituinte do personagem serve de elemento para a criação de pequenos conflitos na cena. Como, por exemplo, na primeira aparição do padre, conduzido por seus manipuladores silenciosos, sempre

atrás dos seus movimentos altivos, como se fossem os componentes de seu séqüito. Neste caso, além da animação dos movimentos do boneco, que lhe conferem personalidade, temos este segundo elemento que completa uma imagem global da dimensão do personagem. Um tom paródico manifesta-se na inversão da hierarquia entre ator e boneco. É o boneco quem domina e subjuga seus manipuladores, mostrando seu poder e sua faceta cruel, arrastando-os como sombras desprovidas de vontade e obrigando-os a executarem seus comandos. O tirânico padre tem consciência de que os atores estão presos a ele e esta consciência do personagem provoca situações de interação entre ambos. Como, por exemplo, na cena em que o padre expia a cativa dentro da prisão e masturba-se. Após satisfazer-se, limpa suas mãos na roupa dos manipuladores, os quais demonstram seu asco através de expressões faciais. Mas não podem reagir, pois suas vontades estão atreladas ao boneco. Em seguida, numa atitude serviçal, um dos manipuladores aparta-se do padre, retirando sua mão, e, com uma chave presa a um molho, abre a prisão, adentrando-a. O outro manipulador, sob o olhar inquisidor do padre, volta a trancar a porta e devolve-lhe o molho de chaves.

Em outra cena, um dos manipuladores move o padre sozinho, utilizando uma de suas mãos para controlar a cabeça e a outra simulando o braço do personagem, quando chega o outro manipulador e lentamente aproxima-se da dupla. O padre lança-lhe um olhar. O manipulador abaixa a cabeça, como signo de restrição, e incorpora uma de suas mãos ao corpo do boneco que, imediatamente, assume o controle do braço como seu e dá um tapa no rosto do manipulador, que se surpreende, mas não reage. Esse *gag* auto-referencial é utilizado para criar uma situação cômica, enfatizando as particularidades que

envolvem esse processo técnico, como o fato de manipuladores e boneco compartilharem os mesmos braços.

Em outro momento, ainda, percebemos como a função do ator transfigura-se. Na cena, o ator visível conduz o personagem coroinha, que havia roubado a chave da prisão para libertar Iemanjá. A condução do boneco é realizada por meio de um bastão preso em sua cabeça. O boneco, em sua altura, atinge um pouco mais do que a cintura do ator. Afritamente, o personagem dirige-se até a cativa, sempre com sua “sombra”, neutra, atrás de si. O manipulador forma um duplo do personagem, podendo significar um força antagonista ou um impulso às motivações secretas do coroinha, uma vez que é evidente o contato de sua mão impulsionando a cabeça do personagem. De repente, ao ouvir um ruído, o coroinha age instantaneamente, como que por reflexo, puxando seu manipulador para seu lado e utilizando-o como anteparo para que possa ocultar-se. De um significado simbólico, vemos a passagem do ator para um valor *objetal*, numa fração de segundos. Em seguida, passado o susto, o coroinha suspira e olha para o rosto de seu manipulador, que lhe conforta com um sorriso. Nesse instante, o boneco revela certo grau de consciência de sua simbiose com o ator, que igualmente manifesta, nesse jogo de olhares, sua conivência com a situação. O mecanismo de projeção do ator em seu duplo, o boneco, é desvelado. Nessa explicitação, o manipulador passa a viver uma existência *aberta*, transformando-se, ele mesmo, num duplo do boneco: sua autoconsciência, a materialização de seus temores, anseios e sua coragem. O diálogo tácito entre ambos revela a grande metáfora da multiplicidade de vozes que compõem o personagem coroinha. Por um lado, suas características fornecidas pelo autor; por outro lado, a interpretação do

ator e os movimentos produzidos por sua plasticidade. Percebemos também o rompimento com as barreiras produzidas pelos níveis narrativos, provocando *metalepses*, fazendo com que o espectador tenha o trânsito livre entre a passagem da percepção da realidade teatral (o ator em cena) e a ficção (a história contada). No final dessa cena, o ator recai na neutralidade, como se voltasse a adormecer qualquer vestígio de uma personalidade humana. Volta a ser uma sombra.

**As pessoas olham o espaço e percebem uma eloquência das formas animadas tão grande que abstraem a figura do manipulador. Elas gostam quando o manipulador interage com o boneco, pois percebem nisso uma humanidade. A relação do criador e da criatura se estabelece para as pessoas sem quebrar com a história, mas reforça o entendimento de como o boneco procede, o que existe por dentro dele<sup>114</sup>.**

Talvez essa “humanidade” esteja justamente na auto-reflexão, no pensar a si mesmo como objeto de análise, o que faz com que o público reconheça sua própria busca por uma identidade.

Para Fontes, “a idéia de estar presente na cena é uma forma de dizer ao público: olha, estamos contando uma história e estamos aqui mesmo”<sup>115</sup>. Com isso, o realizador enfatiza que o objetivo do grupo é explorar o que os recursos técnicos podem oferecer, principalmente, os elementos plásticos, nos quais é possível abordar as relações entre os diversos materiais, suas formas e o corpo humano. A co-presença, a interatividade envolvendo o ator-manipulador e o boneco alude à idéia de uma “inteligência superior” e ao momento de

---

<sup>114</sup> Paulo Fontes, em entrevista realizada em 2008.

<sup>115</sup> Idem.

encontro entre o micro e o macro, quando o pequeno olha para cima e percebe que compõe algo maior, que faz parte de outro universo. O mito da busca da criatura pelo criador é salientado pelo suposto raciocínio reflexivo do inanimado.

**A gente cria um ritual mágico pessoal (...) uma seqüência ritualística para pontuar a cena, reforçando as convenções que serão utilizadas. Os signos cultivam no imaginário do ator e do público o ambiente da ficção. As percepções sinestésicas auxiliam nisso. É um espaço criado que terá coisas diferentes do que ele conhece. Estamos numa fase em que começamos a sentir a necessidade do boneco não mais ocultar o manipulador, mas de acreditar que eles devem contar com a nossa presença e se servirem dela. Isso gera um processo de crescimento para nós e isso, de alguma forma, é compartilhado pelo público<sup>116</sup>.**

Fritjof Capra<sup>117</sup>, ao analisar os estudos de Humberto Maturana e a teoria da cognição de Santiago, afirma que “o avanço decisivo da concepção sistêmica da vida foi o de ter abandonado a visão cartesiana da mente como uma coisa, e de ter percebido que a mente e a consciência não são coisas, mas processos”<sup>118</sup>. O autor assevera que as constantes interações dos organismos vivos (vegetal, animal ou humano) com seu ambiente, são interações cognitivas, caracterizadas por uma atividade mental organizadora. Assim, de acordo com essa concepção, “a cognição envolve todo o processo de vida – inclusive a percepção, as emoções e o comportamento – e nem sequer depende necessariamente da existência de um cérebro e de um

---

<sup>116</sup> Paulo Fontes, em entrevista realizada em 2008.

<sup>117</sup> CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas, ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 49-83.

<sup>118</sup> Idem, p. 49.

sistema nervoso”<sup>119</sup>. Com isso, Capra introduz o conceito do sistema autopoietico, um sistema de autoperpetuação das redes vivas, o qual sofre mudanças estruturais contínuas sem perder o seu padrão de organização em rede. Assim, o sistema autopoietico é capaz de se auto-renovar e de desenvolver novas estruturas, novas conexões da teia autopoietica. Outra curiosidade sobre a estrutura dos organismos vivos, também citada por Capra, é a de que eles possuem uma “história”, ou seja, em suas estruturas possuem “um registro dos desenvolvimentos já ocorridos”, o que provoca um comportamento definido pela própria estrutura do organismo. No entanto, se o comportamento é determinado pela estrutura, ao mesmo tempo ele é livre, pois as respostas às perturbações do meio são autônomas, uma vez que o sistema vivo *decide* o que *perceber* e o que *aceitar* como perturbação. Dessa forma, a cognição é apresentada como um constructo contínuo que produz “um mundo através do processo de viver”. E o cérebro, nesse processo, é apenas uma das estruturas específicas na qual ocorre a cognição, uma vez que a totalidade do processo cognitivo ocorre em toda a estrutura do organismo. Com base nessas análises, Capra opõe-se à visão da dualidade entre *mente* (processo) e *matéria* (estrutura), enfatizando que ambas encontram-se inseparavelmente unidas. Além disso, evidencia que a consciência “é um tipo especial de processo cognitivo que surge quando a cognição alcança certo nível de complexidade”<sup>120</sup>. Notável também são as idéias do autor ao definir “o *padrão de organização* de um sistema vivo como a configuração das relações entre os componentes do sistema; a *estrutura* do sistema como a incorporação material

---

<sup>119</sup> CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas, ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 50.

<sup>120</sup> Idem, p. 54.

desse padrão de organização; e o *processo vital* como o processo contínuo dessa incorporação”<sup>121</sup>.

Face ao “sentimento de pertencimento” que Capra descreve, um sentimento que nos ocorre no momento em que percebemos que somos parte de uma ordem maior, podemos falar do nosso encontro com um sentido para a existência. E falar desse sentimento, numa época de “pós-tudo”, de desagregação dos núcleos, de desmaterialização e conceitualização do humano, é essencial para a nova proposta estética que nosso tempo aporta. Para os pós-modernos, a fusão arte/vida deve ser a mais plena possível, de tal modo que propostas como o *happening* e o *work in process* tomam corpo nas ruas e espaços alternativos, utilizando pessoas e objetos da *realidade* para desencadear processos criativos. O limite entre o real e o ficcional é explorado na nova poética e o público perde algumas de suas referências estéticas, ao passo que reflete sobre seu papel na obra artística. Tudo está em rede, interconectado, mas necessita das sinapses elaboradas pelo observador/leitor.

A estética utilizada no espetáculo *Xirê das Águas*, sem dúvida, representa bem uma estética muito difundida também no Rio Grande do Sul, que privilegia elementos metaficcionais, gerando novas estruturas que permeiam os diversos níveis narrativos da obra, criando um distúrbio entre realidade e ficção. Talvez por meio desses distúrbios o público possa ser induzido a realizar novas sinapses e reinterpretar o mundo ao seu redor. Nesse aspecto, os atuais estudos da etnocenologia têm muito a acrescentar.

---

<sup>121</sup> CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas, ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 83.

Parece-nos pertinente citar o trabalho de dois pesquisadores que vasculharam profundamente a natureza espetacular do ser humano. São eles Victor Turner e Richard Schechner, os quais beberam na fonte da etologia e da antropologia para compreenderem os rituais humanos praticados ainda hoje.

Para Turner, o ritual estava muito presente no processo social do homem, principalmente no modo como as pessoas resolvem as crises. Estudou os múltiplos relacionamentos entre ritual e teatro, buscando integrar a noção de *liminalidade* como um estado intermediário. A performance, para o pensamento de Turner, era central, pois constitui um exemplo vivo do ritual em ação, é uma arte aberta, inacabada, descentrada e *liminal*, sendo um modelo de processo. Segundo Schechner, Turner acreditava “que havia um processo dinâmico contínuo ligando os comportamentos performáticos – artes, esportes, rituais e jogos – com a estrutura social e ética: a maneira como as pessoas pensam e organizam suas vidas e explicam detalhadamente os valores individuais e de grupo”. E assim, a importância do ritual no processo de evolução chamou a atenção do pesquisador.

Similarmente à visão de Capra, numa analogia à concepção da cognição como um constructo contínuo produtor de um mundo delineado pelo processo de viver, Turner acreditava que o “trabalhando”, o “existindo” e o “fazendo” seriam importantes estímulos para o desenvolvimento cognitivo e emocional. Na obra artística, esses estímulos seriam tão ou mais importantes do que a própria obra. Para Schechner, Turner, em seus últimos estudos, “estava refletindo sobre o ritual, sobre as ligações entre corpo, cérebro e cultura”, acreditando que os *processos liminais* do ritual detinham a fonte geradora da cultura e da estrutura social. Inspirado nas teorias do neuro-anatomista

MacLean, delineia o cérebro “trino”, composto por um velho cérebro “réptil”, controlador dos movimentos, um cérebro mais novo, “límbico”, responsável pelas emoções, e um mais recente ainda, o “neo córtex cerebral”, dividido em lobos direito e esquerdo, responsável pelo pensamento cognitivo. Assim, Turner questiona-se sobre a ligação entre a etologia e a sócio-biologia:

**Se a ritualização, conforme foi debatida por Huxley, Lorenz e outros etologistas, possui uma base bio-genética, enquanto que o significado tem base instruída neo-cortical, isso significa que, os processos criativos, aqueles que geram novos conhecimentos culturais, poderiam resultar de uma adaptação mútua, talvez no próprio processo do ritual, de informações genéticas e culturais?<sup>122</sup>**

Dessa forma, o pesquisador acredita que o processo do ritual seja fundamental para a evolução social e biológica do homem, adaptando-o em sua ação coletiva cultural.

Enfim, podemos considerar que a arte que nos cerca hoje é proveniente e também produz novos modelos de relações sociais, igualmente influenciadas pela incorporação dos modelos tecnológicos de ponta à cultura de massa. Na condição pós-moderna, na qual a vida não é um problema a ser resolvido, mas experiências abertas em série para se fazer, a interpretação dos fatos e das coisas é instável e líquida. Tudo pode ser mesclado e tornar-se aceitável e possível. A cultura, se profundamente influenciável pelos ritos, como afirmava Turner, também pode ser manipulada para fins determinados, bastando para

---

<sup>122</sup> SCHECHNER, Richard. “Victor Turner’s last adventure”. In: *The anthropology of performance*, de Victor Turner. New York: PAJ Publication, 1987, p.7-20. (Tradução de Leda Alcaraz Marocco, para fins didáticos).

isso, conduzi-la através de atrativos, erotizando-a com símbolos e signos. Com a manipulação de ritos, a sociedade é capaz de moldar concepções coletivas de realidade, atribuindo, para tudo, valores simbólicos.

No campo artístico, a consciência de que o homem é um organismo espetacular por natureza pode levar ao desenvolvimento de técnicas corporais ritualísticas que sacralizam o corpo, atribuindo significados simbólicos que o unam ao divino e ao sentimento religioso. Assim, as técnicas corporais podem ser entendidas como meios processuais de contatar com o sentimento sacro, o “sentimento de pertencimento”.

#### 4.5 Outro exemplo de metaficção historiográfica

O grupo *Atimonautas* surgiu em 2005, durante o 5º Fórum Social Mundial realizado em Porto Alegre, como materialização de uma necessidade de expressão



individual e coletiva de seus integrantes. O fato de o grupo ter surgido no ambiente do Fórum Social é extremamente relevante para que se possa compreender sua ideologia, a qual é manifesta na abordagem de temas como a ecologia, a sociedade contemporânea e os direitos humanos, bem como em suas opções estéticas, imbricadas com sua ética.

**Nossa preocupação não se resume só em mostrar esse tema, dos refugiados, mas sim em abrir um campo de discussão**

**diante da importância do direito à vida, ao trabalho, ao lazer, à comida..., em suma, à dignidade humana<sup>123</sup>.**

Em seu espetáculo *Kakuma* (2007) – nome inspirado no campo de refugiados localizado na região noroeste do Quênia – o grupo trata do instinto de sobrevivência dos imigrantes e refugiados frente à precária situação em que vivem, com surtos de doenças e desnutrição. Abalados pelo sofrimento oriundo dos conflitos armados que assolam vários países, os refugiados carregam as cicatrizes da guerra, da pobreza e da fome. No espetáculo, o grupo lança um agudo olhar sobre os jogos de poder e dinheiro controlado por chefes políticos, religiosos e tribais, os quais vitimam a população civil africana e geram problemáticas ao refugiado, tais como a prostituição, o tráfico de crianças, de órgãos e de pessoas. Mas, na visão do grupo, esses problemas não são isolados e restritos à África. Eles fazem parte de um contexto mundial que, por seu sistema de exploração econômica, massacram todo o terceiro mundo. Em vários países, inclusive no Brasil, os camponeses fogem para as metrópoles, corridos de seu habitat pela concentração de terras cultiváveis na mão de uma minoria rica, pela agricultura mecanizada e pelo uso das terras pela pecuária. Com isso, em volta dos centros urbanos, desenvolve-se um extenso “cinturão de pobreza”, sitiado pela violência.

Dessa forma, partindo de um fato específico e universalizando-o, o *Atimonautas* aborda um discurso *des-centralizado*, em defesa de uma minoria, e questiona as bases do poder mundial, recriando outra versão para a história, permeada com metáforas, paródias e situações fictícias.

---

<sup>123</sup> Denis Moreira, em entrevista em 2008.

A escolha dos bonecos interagindo com máscaras, objetos e atores provoca efeitos que surpreendem e fazem o público refletir. Alberto Vermelho diz que “o boneco não representa, ele é aquilo que a gente quer que ele seja. (...) Ele está ali, personificado, por isso optamos por usá-lo”. Denis Moreira, ao falar do efeito da presença visível do manipulador, diz que o espectador sente que “também pode ser um atuante” e explica a opção do grupo: “a gente optou pela nossa exposição para ficar mais fácil o entendimento de como tudo é feito”. Assim, em seus depoimentos, demonstram a ênfase dada para que nada fique oculto aos olhos do público. Eles querem que as pessoas motivem-se a atuar socialmente, tomando posição contra os mecanismos sociais opressores. Em suma, a arte, para eles, é catalisadora de mudanças sociais, uma vez que ela pode auxiliar a revisitar o passado e reinterpretá-lo, alcançando uma nova compreensão das estruturas que nos aglutinam e dominam, fazendo desabrochar uma nova possibilidade de reinventar a realidade.



Em uma das cenas temos a invocação de expressivas imagens que denunciam os mecanismos totalizantes das sociedades capitalistas, através de uma crítica irônica aos “senhores da guerra” que brincam com vidas humanas. Na cena, vemos um baú com diversas malas empilhadas. Dois personagens, com capotes e máscaras de caveira entram sorratamente e retiram algumas malas, saindo em seguida por laterais opostas. Em seguida, uma terceira personagem, grávida e igualmente com uma máscara de caveira, passa pela

cena. Retornam os dois primeiros personagens, com as malas, e encontram-se, dissimulados. Identificam as malas um do outro e as trocam. Após, abrem-nas e verificam seus conteúdos: na primeira, está o dinheiro e, na outra, a munição bélica (granada e míssil). Saem de cena. Um quarto personagem (igualmente com máscara de caveira) aparece com uma terceira mala. Abre-a sobre o baú e retira dois bonecos de trapos (representando um homem e uma mulher) presos por varas na cabeça (*tringles*). Retorna uma das caveiras anteriores e assume o lugar do manipulador dos bonecos. Neste momento, a luz foca somente os personagens de trapos, branquinhos, pequenos e delicados, e uma música triste começa a tocar. Os bonecos de trapos iniciam uma pantomima na qual se despedem um do outro, choram e tentam tocar-se. Mas, nesse momento, a caveira que os manipula separa-os, maltrata-os e torna a guardá-los na mala.



Nessa *mise-en-abîme*, que apresenta um teatro dentro de um teatro, fica clara a relação de poder inexorável que o manipulador (um personagem que representa a morte) exerce sobre os bonecos, comandando seus movimentos e suas próprias “vidas”. A antítese criador/destruidor, proposta pela figura do manipulador com rosto de caveira (um ser desprovido de humanidade), opõe-se a outra antítese representada pelos bonecos de trapos, a liberdade/aprisionamento. Isso cria uma relação de espelhamento entre duas dimensões que representam um macro e um micro universo; dois planos

distintos e independentes de significação, mas que se completam, fornecendo ao espectador pistas evidentes para que este reagrupe a imagem como um todo significativo.

#### **4.6 A expressividade dos materiais como fala**

Para o grupo *Camaleão*<sup>124</sup>, o próprio material oferece as possibilidades dramáticas para seus espetáculos, utilizando, nos conflitos, a presença constante do ator. Tânia de Castro, ao falar do início dos encontros do grupo, assevera:

**Não tínhamos conhecimento como atores, mas tínhamos a necessidade de usar com o boneco uma linguagem diferenciada, que não tivesse o limite do espaço para ser ocupado. Queríamos que o espaço fosse mais amplo. Então começamos a trabalhar com o boneco e o ator contracenando. Levamos um bom tempo para definir quando seria o boneco, quando seria o ator ou quando seriam os dois ao mesmo tempo**<sup>125</sup>.

João Vasconcelos salienta que:

**Desenvolvemos uma ótica de observação dos materiais, da busca pelas suas texturas, cor e forma. A partir disso é que a gente desenvolve e cria o boneco e, depois, criamos a história. Em *Fragments do lixo*, por exemplo, começamos a juntar coisas e depois é que fomos criando as histórias, acoplando-as num espetáculo**<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> O grupo foi fundado em 1986 e estreou seu primeiro espetáculo em 1988, no Festival de Bonecos de Caxias do Sul.

<sup>125</sup> Entrevista realizada em 2008.

<sup>126</sup> Idem.



Vasconcelos acredita que a característica de cada material contém uma história intrínseca, pois guarda características específicas que irão ser descobertas e evidenciadas pelo ator. Um material duro, por exemplo, propiciará essa característica em cena através de seu peso, sua inércia, etc. Para ele, existem duas vertentes de criação: Uma primeira, que explora o material cru, retirando-o da sua condição de artefato e imprimindo movimentos que o caracterizarão como boneco; e uma segunda, na qual o material cru é transformado, mesclado com outro material com o qual irá dialogar, como, por exemplo, o conjunto formado por um par de olhos acoplados a um outro objeto irá oferecer novas características pertinentes à soma do conjunto.

Entretanto, Tânia e João concordam que, em ambas as vertentes supracitadas, o ator participa para compor a dramaticidade e o próprio objeto fornece as indicações de como manipulá-lo. Eles acreditam que o material constituinte do objeto induz o ator a reagir intuitiva e instintivamente em relação a ele. Se o material é leve e pontiagudo, isso altera o modo como o ator irá tratá-lo.

No espetáculo do grupo intitulado *Ósculos e amplexos*, a história apresenta dois personagens (dois atores) representando catadores de lixo, que moram juntos e estão sempre brigando. Um dia, ao entrarem em casa, começam a observá-la de outra maneira, identificando, nos objetos que estão dentro da casa, características diferentes das que estão habituados a perceber.

Ao analisar e mover os objetos, os personagens decidem montar um boneco em frente aos espectadores. A partir da interação dos atores com os materiais que compõem os objetos, vai-se estabelecendo novas relações de cooperação entre os personagens, fazendo com que o conflito inicial, pré-existente na história, aos poucos vá se resolvendo de forma poética. Para João Vasconcelos, “a idéia é que o espectador identifique o próprio objeto num primeiro momento e, em seguida, que ele já não veja mais o objeto. Queremos que ele veja um personagem, uma outra coisa diferente da primeira”.

Dessa forma, podemos afirmar que a intenção do grupo, em seu trabalho, é centrar a atenção do público na análise da estrutura que compõem a dramaturgia, ou seja, a própria montagem do boneco. Essa análise da estrutura é regida pelas leis de probabilidade que são oferecidas em relação aos objetos utilizados. O espetáculo, portanto, oferece ambigüidades interpretativas que fazem o espectador decifrar as “senhas” oferecidas pelos objetos através dos signos representados por seu material constitutivo, sua forma e sua função. O resultado é uma obra aberta que estabelece relações de fruição com os espectadores.

Segundo Jurkowski:

**À procura de um boneco não-figurativo, o bonequeiro encontra coisas em seu caminho, objetos utilitários do nosso cotidiano que podem se metamorfosear em bonecos e interpretar um papel dramático. Submetido a uma análise artística, a uma crítica de sua natureza artificial, o boneco revelará todas as suas fraquezas enquanto ser figurativo, numa época onde dominaram a arte abstrata e a subjetividade, tanto no plano psicológico**

quanto no plano semântico. Tomando a via da arte, ele torna-se vulnerável, frágil e submisso à vontade de seu mestre<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses : la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000, p. 16.

## CONCLUSÃO

Notamos que as diversas ações e reflexões que revolucionaram a arte no século XX, as características questionadoras do modernismo, seu experimentalismo radical, a reivindicação da arte autônoma e uma nova visão sobre as relações entre sujeito criador e objeto criado, influenciaram também o Teatro de Animação. O novo contexto social, apontado por Lyotard como um “redesdobramento” econômico na atual fase do capitalismo, auxiliado pelas técnicas e tecnologias<sup>128</sup>, produziu metamorfoses e um novo *modus faciendi* nessa arte. Como reflexo, podemos constatar que a sua estrutura dicotômica, que compreende dois sujeitos (o ator-manipulador e o objeto-personagem), foi sendo cada vez mais explorada dentro do fazer teatral. Mas as possibilidades concernentes à visibilidade ou não da manipulação do ator-manipulador e suas relações com objeto-personagem são extremamente variáveis num espetáculo

---

<sup>128</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 27.

teatral de animação. Cada proposta de encenação depende do senso estético dos artistas envolvidos. Observamos, entretanto, que as formas de encenação contemporânea no Teatro de Animação gaúcho privilegiam a presença visível do ator-manipulador e, em muitas dramaturgias, é desenvolvida a temática da autoconsciência. O duo ator-manipulador / objeto animado pode configurar, na imagem produzida em seu jogo, variadas interpretações por parte do espectador. Consoante Charaudeau,

**A existência do metadiscurso, como a da polifonia, revela a dimensão inevitavelmente dialógica do discurso, que deve abrir seus caminhos, negociar em um espaço saturado pelas palavras e pelos enunciados outros<sup>129</sup>.**

Também podemos constatar, no Teatro de Animação gaúcho, uma hibridização resultante de seu contato com outras formas de arte. A ênfase de sua estética recaiu, principalmente, sobre aspectos intertextuais, paródicos e metaficcionalis. Em meio à avalanche de incertezas questionadoras que aportaram no pós-modernismo, trazendo novos conceitos, tais como: um novo olhar sobre a relação entre a arte e a realidade, o distanciamento crítico, a participação ativa do público na obra através de sua parcela na construção de significados, a descentralização (descrita por Linda Hutcheon como o *ex-cêntrico*<sup>130</sup>), a fragmentação do sujeito, o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, entre outras questões. Novas estruturas dramáticas se

---

<sup>129</sup> CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 326-8.

<sup>130</sup> HUTCHEON (op.cit., p 84-5) descreve o processo de descentralização do Pós-modernismo como um questionamento à série de conceitos estabelecidos pelo humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade e origem. Mas esse questionamento trata-se menos de uma crítica destrutiva do que uma postura interrogativa e contestatória da autoridade, surgido principalmente na década de 60.

sobressaíram dentro de novas poéticas desenvolvidas mais intensamente no nosso estado a partir da década de 1980, período fértil do desenvolvimento e expansão do movimento bonequeiro gaúcho. A figura do ator-manipulador de forma evidenciada, postada no mesmo plano que todos os elementos componentes da cena colaborou para essa nova poética, como elemento estético. Os recursos metaficcionalizados utilizados colaboraram para a definição de novas funções da obra artística em relação à reprodução da realidade. Como observou Kearney:

**A mimesis pós-moderna não imita uma verdade pré-existente, ela imita uma outra imitação e assim imediatamente até o infinito. A mimesis pós-moderna zomba da idéia de que poderia existir um original, uma fonte primitiva, uma espécie de traço que teria precedido a imitação<sup>131</sup>.**

Destarte, em consonância com a poética pós-moderna, o Teatro de Animação gaúcho faz evoluir o jogo metalingüístico da cena, apelando a citações, à auto-referencialidade, ao olhar irônico sobre si mesmo (crítico e autocrítico) e considerando a própria ontologia dos personagens. A manipulação, nos espetáculos, é considerada como meio de simulação do objeto autônomo e, ao mesmo tempo, a presença evidenciada do manipulador transforma-o num personagem que representa a si mesmo, manipulando o objeto.

Conseqüentemente, os procedimentos dramatúrgicos se ampliam, devido à presença significativa do ser humano em sua relação com o objeto que apresenta. Costa explicita que:

---

<sup>131</sup> Apud JURKOWSKI, op.cit., p. 260.

O objeto, ao interpolar-se entre o ator e o público, impõe procedimentos dramáticos necessários a esse fazer teatral, cuja especificidade é determinada não só pelo objeto, mas pelo jogo que se estabelece com o ator e o público. É a partir dessa coordenada que resultam os procedimentos: o ator adquire o *status* de manipulador e/ou animador e o objeto, o de um signo visual. O público espelha a verdade. Em decorrência dessa formulação surgem as hipóteses derivadas, quais sejam: o teatro de animação possui essência épica; o ator-manipulador, ao animar o objeto, exerce a função de um narrador ou demonstrador; há uma bipolaridade que é recorrente na dramaturgia: vida/morte, estatismo/mobilidade, animado/não-animado<sup>132</sup>.

Em analogia com a metaficção historiográfica apresentada por Linda Hutcheon<sup>133</sup>, podemos dizer que a presença acentuada do ator-manipulador durante o ato de manipulação apresenta uma obra de ficção que reflete conscientemente sobre a sua condição ficcional. Dessa forma, o ato “real” da manipulação torna-se ato ficcionalizado, muitas vezes, dissimulado ou, até mesmo, apresenta-se como elemento essencial à trama desenvolvida. Em referência à afirmação de Baudrillard, uma das funções da realidade é devorar toda a tentativa de simulação. Ele diz que “a ilusão já não é possível porque o real já não é possível”<sup>134</sup> na nossa sociedade. E, para o filósofo, simulação opõe-se a representação. A primeira parte “do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência”, ao contrário da representação, que “parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental)”, de tal forma que “tenta absorver a

---

<sup>132</sup> COSTA, op.cit., p. 19.

<sup>133</sup> HUTCHEON, op. cit.

<sup>134</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d' água, 1991, p. 30-1.

simulação interpretando-a como falsa representação”<sup>135</sup>. Com isso, a mimesis do século XX é centrada no processo, na representação de uma representação, onde os elementos formais da ficção são transformados em material para a ficção explorar. Ao contrário dos modernistas, que separavam radicalmente a realidade da arte, os pós-modernos usam a realidade na arte para evidenciar sua relação complexa. Por isso, a intertextualidade e a paródia são as estratégias principais do pós-moderno, pois problematizam e questionam as verdades absolutas, mostrando que podemos reconstruir a realidade infinitamente, pois cada grupo social, cada cultura, possui sua subjetividade específica, fruto das realidades sociais de convívio. Por isso, a Pós-modernidade concebe os indivíduos como “múltiplos e contraditórios”, e sua arte utiliza referências paródicas para estabelecer um diálogo com o passado, reinterpretando-o de forma crítica, sem cair no hermetismo e no esteticismo exacerbado dos modernos.

Constatamos, entre os espetáculos analisados das companhias gaúchas, estruturas dramatúrgicas que privilegiam as metanarrativas. E, como assevera Jurkowski,

**Ao revelar sua técnica ao público, o ator-manipulador se inscreve na escritura do espetáculo e deverá ser analisado enquanto elemento deste texto. De fato, os estruturalistas já evocavam abertamente a morte do ator, mas, fazer aparecer a figura do ator sobre o palco, ao lado dos bonecos, equivale a mostrar o autor do personagem dramático. A analogia é então flagrante. O ator-manipulador nega, assim, sua própria subjetividade**<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d' água, 1991, p. 13.

<sup>136</sup> JURKOWSKI, op. cit, p. 260.

Desse modo, o ator-manipulador divide a cena com os objetos manipulados, fazendo uma incursão mais explícita pelos domínios da arte do ator e das artes performáticas.

Outros aspectos notórios da Pós-modernidade, como afirma Deleuze, entre outros filósofos, e que podem ser claramente percebidos na arte da animação contemporânea, são aqueles referentes à natureza original da repetição. A repetição, para Deleuze, nunca é igual, uma vez que sempre apresenta um traço distintivo, por mais sutil que este apareça. O filósofo afirma que “segundo a lei da natureza, a repetição é impossível”<sup>137</sup>. Mais uma vez, retomamos o controverso tema da originalidade, tão discutido na pós-modernidade. No Teatro de Animação atual, conquanto grande maioria das companhias citadas neste trabalho desenvolva claramente uma expressiva linha híbrida em seus espetáculos, ainda existem encenadores, ou diretores, que utilizam algumas formas e estilos ligados à tradição popular. No entanto, esses espetáculos nunca reproduzem fielmente as técnicas e estilos tradicionais realizados em outras épocas, uma vez que se apresentam renovados numa série de aspectos, que variam desde os materiais utilizados na fabricação dos bonecos até variantes lingüísticas, narrativas e estruturas dramáticas.

A temática do Teatro de Animação e seus aspectos metaficcionalis se apresenta vasta e, ao mesmo tempo, amplamente explorada pela estética pós-moderna. Por isso, nosso maior anseio, através desta pesquisa, foi despertar o interesse das mais variadas disciplinas no que tange ao aprofundamento de

---

<sup>137</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 26.

questões que carecem de estudos sistemáticos. Dessa forma, esperamos sinceramente poder acrescentar ao leitor uma pequena quantidade, se não de conhecimento, então de curiosidade sobre a intrigante arte da animação.

### OBRAS CONSULTADAS

- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BADIOU, Maryse. **L'ombra i la marioneta o les figures dels deus**. Barcelona: Instituto de Teatro de Barcelona, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BÉDOUIN, Jean-Louis. **Les masques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- BOTERMANS, Jack; DELFT, Pieter Van; PAËRL, Hetty. **Ombres et silhouettes**. Paris: Ed. du Chêne, 1979.

- BOURDEL, Hélène. *L'art du marionnettiste, imagination et creation*. Saint Denis: Université Paris III, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas, ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 49-83.
- CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- COSTA, Felisberto Sabino da, *A poética do ser e não-ser: procedimentos dramaturgicos do Teatro de Animação*. São Paulo: USP, 2000. Tese, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro, lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FOURNEL, Paul. *Les marionnettes*. Paris : Bordas, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix. 1979.
- JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica, de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- KLEIST, Heinrich von. *Sur le théâtre de marionnettes*. [s.l.]: Le Passeur / Cecofop, 1989.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

- MAGNIN, Charles. ***Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours***. Paris-Genève: Slatkine Ressources, 1981.
- MORIN, Edgar. ***Introdução ao pensamento complexo***. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 14.
- PAVIS, Patrice. ***Dicionário de teatro***. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLASSARD, Didier. ***L'acteur en effigie***. Lausanne: L'age d'homme/IIM, 1992.
- REIS, Carlos. ***O conhecimento da literatura, introdução aos estudos literários***. Porto Alegre: Edipucs, 2003.
- SCHECHNER, Richard. "Victor Turner's last adventure". In: ***The Anthropology of Performance***, de Victor Turner. New York: PAJ Publication, 1987, p.7-20. (Tradução de Leda Alcaraz Marocco, para fins didáticos).
- SILVA, Débora Teresinha Mütter da. ***A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector***. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Dissertação. Literatura Comparada, Curso de pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, p.56.
- UBERSFELD, Anne. ***L'école du spectateur***. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.
- VIREL, André. ***Histoire de notre image***. Genève: Ed. Du Mont Blanc, 1965.

**ANEXOS**