

Teatro de animação e metaficção

Paulo Balardim¹

Resumo: O artigo apresenta-se como uma reflexão em torno de questões que moldaram o pensamento pós-moderno e seus conceitos sobre a arte. Nele, indagamos sobre as transformações decorridas a partir da segunda metade do século vinte e alguns de seus reflexos na tradicional “arte dos bonecos”, ponderando acerca das especificidades próprias à esta linguagem teatral, em especial quanto ao uso da metaficcionalidade como um componente relevante na estética dos espetáculos.

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 teatrais.

Centraremos-nos na metaficcionalidade utilizada no Teatro de Animação. Mais especificamente, sobre sua ênfase como pressuposto estético, especialmente dentro da poética pós-moderna. Como objetivo, tentaremos refletir sobre a influência da poética pós-moderna e o modo como essa poética é absorvida, elaborada e reproduzida atualmente nos espetáculos teatrais.

Hodiernamente, a coexistência dialogal de presenças paralelas, constituídas pelo ator e pelo objeto animado em suas infinitas possibilidades dramatúrgicas, repletas de significações latentes dessa relação, parece explicitar o processo de animação nos espetáculos, e, através dessa evidência, novos recursos dramatúrgicos são desenvolvidos. Em alguns espetáculos, o conflito centrado na relação entre o corpo vivo do ator e o objeto inanimado que aparenta uma relativa autonomia adquire força como elemento preponderante dentro da percepção que o

¹ Professor Universitário na área de Prática Teatral - Teatro de Animação no Centro de Artes - CEART da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. Doutorando em Artes Cênicas (PPGT/UDESC), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), licenciado em Letras - Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (ULBRA). Como ator e diretor, trabalha com a Caixa do Elefante (RS) desde 1991, sendo um dos seus fundadores.

público tem da história, além de ampliar as possibilidades de composição do espetáculo, bem como o seu resultado significativo. Como exemplo prático, podemos citar o espetáculo *Filme Noir* (2004), da Cia PeQuod (RJ). Neste espetáculo, os atores, vestidos inteiramente de roupa e capuz pretos, manipulam bonecos sobre balcões. Embora a presença dos atores seja dissimulada, ainda assim é perceptível. Segundo o próprio grupo,

O espetáculo adapta para o teatro de bonecos o estilo genuinamente cinematográfico que lhe dá o nome. Estão lá a mulher fatal, o detetive durão, a atmosfera de desilusão, a voz 'em off' do narrador, os flashbacks e tudo mais. Para reproduzir a fotografia desse tipo de filme, apenas três cores são usadas em cena: preto, branco e cinza. A história gira em torno de Verônica De Vitta, cantora de um clube de jazz que é suspeita de assassinato e acha que está sendo seguida. Ela contrata um detetive particular fracassado, com quem acaba se envolvendo. Ele também se sente perseguido, mas só descobrirá o que há por trás disso tudo no final².

De fato, ao final do espetáculo, revela-se ao público que são os próprios atores que perseguem os bonecos e os manipulam. O tom paródico é exacerbado pela 'consciência' do boneco protagonista, o detetive, ao perceber que são mãos humanas que o sustêm.

Para o aprofundamento na compreensão dessas possibilidades de composição cênica oferecidas pela participação do ator como manipulador e como personagem, essa *co-presença* visível ao lado do objeto-animado, alguns conceitos oriundos da linguística, da teoria e análise literária, bem como da semiótica, podem fornecer peças-chaves ao entendimento da imagem cênica produzida no ato teatral, ou como prefere Gaston Bachelard (2003), do 'instante poético'. Dentre esses conceitos, 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 e Roland Barthes, os quais analisaram profundamente questões como a *transtextualidade*. Também observamos a migração do conceito de metalinguagem para a obra artística cênica como um recurso dramático e estético, da mesma forma como observamos, a partir da segunda metade do século vinte, o surgimento de uma nova poética

² Disponível em <http://www.pequod.com.br/>

(chamada de pós-moderna) a qual utiliza suas próprias estratégias, entre elas, a ampla exploração da metaficcionalidade.

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 ideias 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.

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*”³. 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 imediato⁴. Ele considerava o trabalho de encenação uma substituição ou, antes, um “desvanecimento” das palavras pelos

³ PLASSARD (1992, p. 12-5).

⁴ARTAUD (1999, p. 126).

gestos, pela plástica e pela estética, que devem ser “linguagens comunicativas”⁵. 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 abstrato⁶.

Com a disseminação dessa tendência, o teatro de bonecos parece ter ascendido substancialmente como alternativa teatral.

O Teatro de Animação possui intrinsecamente características metaficcionalis, independentemente do período histórico no qual ocorre, embora essas características permaneçam, nas formas consideradas tradicionais, menos evidentes. 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 *simulação* em detrimento da *representação formal*, como afirmam Baudrillard e Bauman. 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 polos 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 animada⁷.

⁵ARTAUD (1999, p. 126).

⁶ARTAUD (1999, p. 127).

⁷COSTA (2000, p. 214-6).

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 plateia 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 exercício do ator-animador; 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”⁸.

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 frequente na construção dramaturgica dos atuais espetáculos. Se a ficção tem como ideia 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 ator 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 ideia de auto-referência, ou seja, a obra se auto-explica, ou 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

⁸COSTA (2000, p. 214-6).

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, pois 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.

A representação teatral como texto

Ao 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 metaficcional, é importante compreender tanto os fenômenos que envolvem a representação teatral quanto a organização e inter-relação de seus conjuntos significantes. Para tanto, o campo de exploração das imagens significativas, a semiótica, aplicada à teoria teatral, é de extrema valia. A obra teatral representada pode ser percebida e analisada como um texto, salvaguardando suas características particulares.

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”⁹. 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 *geno-texto*.

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

⁹UBERSFELD (1991, p.13-4).

eixo paradigmático (relativo às substituições) e o eixo sintagmático (relativo às combinações e transformações) ¹⁰. 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, 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. Saliento que a palavra “mensagem”, aqui, expressa a cadeia de informações organizadas presentes no conjunto significante da representação.

Ainda consoante Ubersfeld¹¹, teoricamente, o enunciado¹², num texto de teatro, possui significado, mas não possui sentido, uma vez que adquire este último somente quando se torna discurso¹³. 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 linguísticos: 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, 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.

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

¹⁰UBERSFELD (1991, p. 29).

¹¹UBERSFELD (1991, p.16-20).

¹²Sequência de frases emitidas entre dois brancos semânticos, duas paradas da comunicação.

¹³É o enunciado, considerado do ponto de vista do mecanismo discursivo que lhe condiciona.

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 linguístico 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 signos¹⁴.

Da mesma forma, Ubersfeld concorda com Barthes, que diz: “Nós recebemos ao mesmo tempo uma pluralidade de informações, uma verdadeira polifonia informacional” ¹⁵. Essa “polifonia” é caracterizada pela multiplicidade de suportes, canais e códigos utilizados na representação teatral.

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 tecnologias¹⁶, produziu metamorfoses e um novo *modus faciendi* nessa arte. Como reflexo, podemos constatar que a sua estrutura dicotômica, que compreende dois sujeitos (o ator-animador 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 e suas relações com o objeto-personagem são extremamente variáveis num espetáculo 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 privilegiam a

¹⁴UBERSFELD (1991, p. 22-3).

¹⁵BARTHES (*In*: UBERSFELD, 1991, p. 24-5).

¹⁶ LYOTARD (2002, p. 27).

presença visível do ator e, em muitas dramaturgias, é desenvolvida a temática da autoconsciência. O duo ator / 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 outros¹⁷.

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*¹⁸), a fragmentação do sujeito, o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, entre outras questões, podemos constatar, no Teatro de Animação, também, uma hibridização resultante de seu contato com outras formas de arte. A ênfase de sua estética recaiu, principalmente, sobre os aspectos intertextuais, paródicos e metaficcionais.

Referências:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

¹⁷CHARAUDEAU (2006, p. 326-8).

¹⁸ HUTCHEON (1988, 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 1960.

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.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el Teatro, Lineamientos de Una Nueva Teatología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAKOBSON, Roman. *El Marco del Lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

PLASSARD, Didier. *L'Acteur en Effigie*. Lausanne: L'age d'homme/IIM, 1992.

UBERSFELD, Anne. *L'École du Spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.