

Novas empanadas

Mario Ferreira Piragibe

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Doutorando – Poéticas da cena e do texto teatral – Or. Prof. Dr. José da Costa Filho

Professor Assistente do Curso de Teatro do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

Apoio FAPEMIG

Resumo: Partindo da definição da empanada para o teatro de bonecos como a estrutura que visa ocultar o manipulador da platéia, a reflexão busca tratar de procedimentos de redução da impressão sobre o público do manipulador aparente no teatro de animação contemporâneo, os quais podem ser comparáveis ao erguimento de *empanadas* procedimentais. Pretende-se avaliar um tipo de consideração do estado neutral para o manipulador como um recurso que busca restringir o partido cênico do animador à vista, apoiado na noção superada de que o boneco jamais poderá rivalizar com o ator vivo em termos de solicitação da atenção da platéia. A análise de casos revela que tais tentativas são ineficientes em seus pressupostos, e impedem que se lide de forma adequada com as possibilidades expressivas do animador aparente.

Palavras-chave: Teatro de animação, teatro de bonecos, teatro de formas animadas, empanada

No popular teatro de bonecos brasileiro, empanada é o nome que se dá ao aparato que determina a área de representação. Hermilo Borba Filho emprega indiscriminadamente os termos empanada e tenda (2007) para definir os aparatos desmontáveis feitos com panos recobrimdo estruturas de madeira ou metal a partir de onde se pode apreciar a função.

Tanto a janela quanto o limite superior do lençol estendido descrevem diante do público os limites que separam a realidade vida e cena; divide e dá a ver o momento a partir do qual a realidade se subverte em teatro. Essa circunscrição espacial oferece à visão do espectador uma moldura dentro da qual a ação dos bonecos é como que magnificada por meio de um efeito de segregação visual. Isso permite uma melhor apreciação do espetáculo por parte de um espectador de rua, por exemplo, ainda que este se encontre a certa distância. Sendo assim, podemos entender até esse momento que a principal função da empanada é o de dirigir e ampliar a capacidade de percepção visual por parte do espectador de teatro de bonecos. Por meio das funções de circunscrição, direcionamento e magnificação, a empanada constitui-se num recurso poderoso para oferecer o boneco teatral aos sentidos do público.

Curiosamente, a função que a empanada cumpre de oferecer à visão a ação dos bonecos é acompanhada por uma função simultânea e complementar à primeira, que é vista como um traço distintivo de grande parte das apresentações em teatro de animação, e que pode igualmente ser entendida como um lugar a partir do qual certa ambivalência entra

em processo. A empanada também se presta a ocultar os artistas encarregados de movimentar os bonecos com o objetivo de melhor mostrá-los. Essa dinâmica de ocultação e apresentação é o que torna a empanada um suporte eficiente, duradouro e largamente difundido para representações com bonecos, sobretudo bonecos de luva. Parece, no entanto, que a empanada desempenha o papel de um ponto de partida para a discussão de questões presentes nas escolhas artísticas de diversas companhias de teatro identificadas com a linguagem da animação das últimas décadas. Essa discussão surge da utilização crescente do recurso do animador aparente, e das alterações que se percebe sobre as relações habituais entre manipulador e boneco decorrentes de tal tendência.

O historiador do teatro de animação Henryk Jurkowski, em artigo da década de 1960, indica o uso do animador aparente associado à combinação de variados formatos de construção e manipulação de bonecos e formas animadas num mesmo espetáculo como sendo uma tendência crescente no panorama do teatro de animação. As décadas que se seguiram mostraram que tal tendência se estabeleceu e multiplicou-se em experiências e meios de expressão. No Brasil pode-se mencionar como exemplo e influência para a animação com combinações entre bonecos, materiais e atores o trabalho de Ilo Krugli em espetáculos como *As aventuras do barquinho* e *História de lenços e ventos*, ambos da primeira metade da década de 1970. Outro bom exemplo seria um espetáculo que frequentou festivais de teatro de animação durante boa parte da década de 1990, dirigida por Dilmar Messias, que adaptava para o palco o livro *As aventuras do aviãozinho vermelho*, de Érico Veríssimo. A direção de animação feita por Mario de Balentti optou por utilizar diversos formatos de bonecos e modos de operação (luva, vara, manipulação direta, objeto) para caracterizar os diferentes momentos do périplo ao qual se submetem os personagens da trama. A integração entre as diferentes escalas, estruturas, modos de operação e relação com o espaço do palco à italiana é feita pelos três atores do elenco, que davam o sentido à sequência da trama, identificavam as personagens e integravam a animação ao espaço, circulando por entre os diferentes aparatos de manipulação.

Em espetáculos que apresentam tal diversidade de meios e formas, a função desempenhada pelo ator, assim como sua apresentação visível, cumprem o papel de catalisador dos meios e das vontades de encenação de explorar a animação como uma multiplicadora de possibilidades figurativas, conduzindo a atenção do público e dando-o a reconhecer aquela variedade de estímulos como partes de uma mesma vontade artística, mesmo que essa vontade nem sempre apresente uma linguagem unificada ou uma disposição harmônica de seus meios e efeitos.

Essa percepção tangencia outra tendência verificada, e presente com particular importância no panorama brasileiro, que é a do aproveitamento de palcos de teatros tradicionalmente usados para atores em apresentações com bonecos. Acerca das

implicações narrativas dessa superposição de palcos, o escultor e marionetista israelense Hadass Ophrat sugere que tal prática contribuiu para a dominação de uma tendência de exploração da metalinguagem observável na dramaturgia de animação a partir de meados da década de 1970.

A técnica de exposição do manipulador criou uma nova narrativa essencialmente pós-moderna que redefiniu a dramaturgia para o teatro de bonecos. A ênfase transferiu-se do drama narrativo para a *história-dentro-da-história* (OPHRAT, 2002, p.31).

As possibilidades de construções narrativas oferecidas pelos palcos sobrepostos – e também os incômodos produzidos pelo encaixe instável dos dois palcos – conduziram criadores a experimentar modos de adaptar necessidades técnicas e possibilidades expressivas ao espaço do palco em tablado. O uso de balcões móveis, de múltiplos balcões, de animação sobre o chão, do uso do corpo como apoio e estrutura de ocultação, de objetos cenográficos que integram funções de aparato para animação são algumas formas de aproveitamento da integralidade do tablado como área de apresentação para espetáculos de animação, retirando a ação animada da limitada circunscrição da janela da empanada ou da mesa. Um efeito obrigatório desse movimento é o de dismantelamento da estrutura tradicional de empanada, cujo primeiro resultado é a exposição do manipulador, que passa a integrar o panorama visível do espetáculo de animação¹.

O emprego cada vez mais recorrente do recurso de exposição do ator-manipulador pode ser entendido como uma possibilidade de ampliação dos limites técnico-estéticos oferecido ao teatro de animação. Não se pode ignorar, no entanto, o quanto essa tendência suscita discussões delicadas em torno de possíveis visões do que este seria, e de como a animação de formas se situa diante do panorama do teatro e das artes performativas. Uma dessas discussões trata do emprego dos atores-manipuladores à vista como tendência de degeneração ou hibridização do teatro de animação, sobrepondo-se ao discurso que busca afirmar a especificidade da animação em relação ao contexto mais amplo da arte teatral.

O reconhecimento de tais argumentos acompanha a percepção de que a reflexão e o treinamento para o teatro de animação no contexto atual solicitam a proposição de uma ampliação, se não uma reformulação de seu repertório técnico-terminológico como modo de evitar equívocos vocabulares e conceituais que acabam por resvalar para os domínios da prática artística. Um desses casos é a noção de neutralização, ou estado

¹ Um bom exemplo do que se afirma está em Filme Noir, da Cia PeQuod – Teatro de Animação, um espetáculo criado com muitos jogos de metalinguagem, e com balcões móveis. Os grandes bonecos manipulados por vários manipuladores em Giz, do Teatro Giramundo também pode ser mencionado, juntamente com o emprego de manipulação direta com animador à mostra feito pela Cia. Truk's, e dos jogos de ocultação e revelação do ator empregados pela Cia. Sobrevento em espetáculos como Beckett, Mozart Moments e Cadê meu herói?

neutral, entendido como o processo de anulação da expressividade do manipulador como recurso obrigatório para a correta apresentação do boneco.

De fato, é preciso levar em consideração que o artista manipulador deve cultivar certo domínio gestual, uma vez que a movimentação do manipulador, tanto oculto como à mostra, pode vir a atrair a atenção do público a ponto de interferir sobre as ênfases que se deve conceder à apresentação das formas animadas. Uma justificativa recorrente para essa necessidade decorre do entendimento de que o ator possui vida autônoma, ao passo que a impressão de vida produzida pela movimentação do boneco é uma convenção teatral de estabelecimento e manutenção delicada, atribuída pela conjunção da ação do ator, da disposição do espectador em entendê-lo como vivo e das qualidades de forma e movimento próprias ao boneco ou objeto.

Se entendermos que a participação do animador aparente acompanha uma vontade de ampliação da produção de discursos e significados em cena, nesse sentido é fundamental compreender a cena de animação como disposição de planos narrativos simultâneos que não se dá de modo a privilegiar este ou aquele, mas de modo a reconhecer as alternativas expressivas apresentadas a partir dessa disposição simultânea e dinâmica.

A visibilidade do ator e o aproveitamento de sua expressividade como elemento intencional do espetáculo não comporta mais a noção de que este precisa retirar-se da cena para apresentar a marionete. A construção de uma empanada atitudinal – contenção gestual, neutralização da expressão facial e atitude reverente em relação ao boneco – não é apenas ineficaz como tentativa de fazer desaparecer o ator; constitui-se num mau uso daquele que é talvez o principal traço técnico-linguístico do teatro de animação de nosso tempo: a exploração de uma cena formalmente e discursivamente múltipla e heterogênea.

A empanada atitudinal é o produto curioso do receio e de certa falta visão que força sobre a visão do público justamente o que se julga poder ocultar. Ao animador aparente não se concede a possibilidade de deixar de significar, e ao público resta indagar-se o motivo da recusa de este contribuir para a ampliação das possibilidades teatrais do espetáculo.

Este trabalho não tem como objetivo indicar de que maneira a animação aparente deve ou não ser usada, nem produzir imposições técnico-terminológicas. Mais que isso, o trabalho se posiciona no entendimento de que muito ainda há para se perceber das possibilidades expressivas desse recurso em uma modalidade artística de fundamentos dinâmicos, como é o teatro de animação. Esta reflexão se põe, no entanto, a exortar que se trabalhe o ato de animar como um processo dinâmico. Ou seja, que o teatro de animação contemporâneo não se afirma no boneco ou no manipulador, mas nos diálogos possíveis entre essas duas forças da cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. M. (1991). *Teatro de formas animadas*. 2ª Ed. rev. São Paulo: Edusp, 1993. 313 p. (Texto & Arte; 2).
- BALARDIM, P. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004. 124 p.
- BORBA FILHO, H. (2007) *Espetáculos populares do nordeste*. 2ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2007. 152 p.
- LEHMANN, H.T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.
- OPHRAT, H. The visual narrative: stage design for puppet theatre. *e pur si muove: UNIMA magazine*, Charleville-Mézières, n.1, pp. 31-3, 2002.
- PIMENTEL, A. A. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: SNT, MEC, 1971. 228 p.
- ROUBINE, J.J. As metamorfoses do ator. In: _____. (1982). *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 169-205.
- TILLIS, S. *Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992. 181 p.