

UM HOMEM QUE SONHO UM HOMEM QUE SONHO UM HOMEM

Paulo Balardim¹

Resumo: Através de interfaces entre a literatura e o teatro, este artigo privilegia um estudo sobre a milenar arte do Teatro de Animação, observado à luz das transformações ocorridas em sua poética a partir de meados do século vinte, período caracterizado pela heterogeneidade de formas estéticas emergentes. Com o advento da chamada "Pós-modernidade", essa forma teatral, possuidora de diversas especificidades próprias à sua linguagem – tais como a interpolação de um objeto ou boneco animado entre o público e o ator, passa a enfatizar o componente metaficcional em sua elaboração dramatúrgica. Da mesma forma, o olhar auto-reflexivo e paródico, bem como a ênfase sobre o processo de construção do espetáculo passam a ser perseguidos pelos criadores. Assim, partindo do exame do 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 intertextualidade, o artigo observa similaridades entre alguns dos conceitos literários relativos à tipologia do narrador, níveis narrativos, suas possibilidades metaficcionais e a tipologia do ator-animador.

Palavras-chave: Teatro de Animação - Metaficção - PÓS-modernidade

Abstract: Through interfaces between literature and theater, this article focuses on a study of the ancient art of Animation Theater, seen the light of changes taking place in his poetry from the mid-twentieth century, a period characterized by heterogeneity of aesthetic forms emerging. With the advent of so-called "post-modernity, this theatrical form, possessing different specificities of their language - such as the interpolation of an object or animated puppet in the audience and actor, is to emphasize the component in their preparation metafictional dramaturgical. Likewise, the look and self-reflexive parody, and the emphasis on the construction process of the show are being persecuted by creators. Therefore, from the examination of the concept of metalanguage in the works of Roman Jakobson, their search for literary phenomena, derived from studies introduced by Gérard Genette and Roland Barthes, who have extensively analyzed issues such as intertextuality, the paper notes similarities between some of the concepts literature on the typology of the narrator, narrative levels, your chances metafictional and the typology of the actor-puppeteer.

Keywords: Puppet theater- Metafictional - Postmodernity

1. As camadas da ficção

Um homem que sonhou um homem que sonhou um homem... Eis o mote do conto *As ruínas circulares*, do escritor argentino Jorge Luis Borges. No conto, um forasteiro chega até um templo, no qual se fixa com o objetivo de sonhar um homem tão minuciosamente a tal ponto de impô-lo à realidade. Assim, o homem sonhado pelo forasteiro é ele mesmo, no centro de um

¹ Formado em Letras e Literatura Portuguesa (ULBRA), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) e Doutorando em Artes Cênicas (PPGT/UDESC). É integrante da companhia Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, atuante desde 1991.

anfiteatro circular. E é este homem sonhado pelo forasteiro que irá sonhar outro homem que se interpolará à sua realidade ficcional, ao qual chamará de "filho irreal"². Mais tarde, o homem sonhado pelo forasteiro percebe que também é irreal. Temos uma metáfora da repetição que, a cada retorno, apresenta um elemento diferencial e novas informações para a compreensão do mesmo múltiplo homem, numa explícita autorreferência ao fazer ficcional. Em relação aos níveis narrativos do conto, destacamos quatro níveis: No primeiro, o narrador onisciente em terceira pessoa; no segundo, o homem forasteiro (h); no terceiro, o homem sonhado pelo homem forasteiro (h²) e no quarto, o "filho irreal" (h³) sonhado pelo homem (h²) que fora sonhado pelo forasteiro (h). Dessa forma, os níveis narrativos e suas inter-relações compõem um labirinto para o leitor. A repetição, a cada novo ciclo, apresenta uma variação da condição fictícia e interfere na realidade real do leitor: o leitor de Borges perde-se durante a leitura e retoma o caminho da narrativa variadas vezes. Essa característica apresenta-se tipicamente pós-moderna, pois exige uma interatividade subjetiva enorme do leitor ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre a realidade e a ficção, projetando uma dentro da outra, intrínseca e extrinsecamente.

Ainda em ruínas circulares, Borges opera uma espécie de magia com o texto, próxima àquelas realizadas no templo antigo que enuncia. Por similaridade e contiguidade, como nos rituais anímicos pré-religiosos, o autor cria/recria o homem através do sonho do homem. Borges produz o personagem que sonha infinitamente, como um espelho caleidoscópico, e que, num futuro possível, poderá religar-se ao seu criador. Seria o sonho do sonho uma realidade? Os homens sonhados, diametralmente opostos e interligados em rede, como dois espelhos frente a frente, produzem a visão do infinito. O sonhador é, em sonho, um deus: ele cria a vida e forja a realidade onírica, virtual. "O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for"³. Segundo Deleuze, o virtual não se opõe ao real, ele possui plena realidade, ao passo que a possibilidade se opõe ao real: "o processo do possível é, pois, uma realização"⁴.

² BORGES, Jorge Luis. Ficcões. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001, p.71.

³ Idem. p.70.

⁴ DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 298.

Segundo Linda Hutcheon, na ficção pós-moderna, os narradores passam a "ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar" ou "deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua onisciência aparente"⁵. Dessa forma, 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 a um amplo questionamento 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". 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"⁶.

Como observamos, no conto borgiano citado, a narrativa é amarrada pelas múltiplas formas de manifestação do real: cada uma de suas "camadas" apresenta um nível de realidade ficcional. Com isso, o escritor enfatiza o problema das realidades simétricas, paralelas ou simultâneas, criando um movimento labiríntico na realidade ficcional: ele executa um trânsito entre os variados níveis narrativos, construindo e dissolvendo realidades imaginárias. São esses movimentos de vai-e-vem que possibilitam ao leitor transcender sua realidade cotidiana, explorando aspectos subjetivos fundamentais que despertam sua imaginação. Assim, ao evidenciarmos as variadas camadas de ficção que podem coexistir na obra artística, percebemos que essas camadas podem relacionar-se de tal forma a constituírem a própria dramaturgia, enfatizando a imersão e a oscilação do leitor nos substratos ficcionais. Percebemos, também, que uma ficção pode apresentar-se interna à outra; uma ficção pode fazer referência à outra ou, ainda, uma ficção pode servir de explicação a outra. A todas essas relações, designamos relações metaficcionais. Assim, a metaficção funciona como um texto informativo ao mesmo tempo em que realiza o entretenimento ficcional. Como recurso estético, a metaficção está relacionada com a intertextualidade e com a

⁵ HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p. 29.

⁶ Idem. p. 26.

metalinguagem. A metaficção faz a ficção pensar o fazer ficcional. Assim, reorganiza o conhecimento e apresenta uma nova visão sobre a complexidade do real.

2. Metaficção como proposta estética

Analisando a obra de Zygmunt 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 significados⁷. 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...”*⁸

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

*“(...) 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 linguística ou na historiografia.”*⁹

Com a pós-modernidade, a noção do consenso (desenvolvida por Jean-François Lyotard em seu estudo sobre a legitimação dos saberes) volta a ser questionada pelo que Hutcheon chama de "aceitação das diferenças na teoria e na prática artística"¹⁰. 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,

⁷ Ibidem. p. 133-4.

⁸ Apud BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 135.

⁹ HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.19.

¹⁰ Idem. p. 24.

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.”¹¹

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"¹². Análogo à legitimação do saber por ele apresentada, temos a própria legitimação da obra 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 interpreta¹³.

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"¹⁴, 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"¹⁵. 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

¹¹ Ibidem. p. 19.

¹² Ibidem. p. 25.

¹³ BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 140-1.

¹⁴ LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 49.

¹⁵ Idem. p. 49.

*declarados verdadeiros ou falsos. A ciência seria um subconjunto do conhecimento.*¹⁶

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,

*“(...) 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.*¹⁷

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, causados 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 nihilismo 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.*¹⁸

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. Como foi observado na obra citada de Borges, o problema da multiplicidade de vozes narrativas apontam para um homem fragmentado que busca, através da interlocução, reencontrar sua unidade. Ao sonhar outro homem e idealizá-lo em minúcias, o criador encontra e dialoga com sua criatura, com seu alter ego.

¹⁶ Ibidem. p.35.

¹⁷ Ibidem. p. 54.

¹⁸ Ibidem. p. 69-70.

É interessante observar como esses conceitos estão presentes na arte do Teatro de Animação contemporâneo. Percebemos, pelos estudos de Ana Maria Amaral e de Henryk Jurkowski, que, tradicionalmente, o Teatro de Animação sempre desenvolveu tecnologias para ocultar o ator-animador, 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 dramáticas, oriundas dessa nova situação, são utilizadas conscientemente como efeito estético.

3. Uma nova proposta estética para o 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"¹⁹. 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 já apontavam para o desejo de uma nova arte. Como podemos perceber nos escritos de Antonin Artaud, que datam de 1931 e influenciaram todo o pensamento acerca do fazer teatral ulterior, já existia, na época, 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 imediato²⁰. Ele considerava o trabalho de encenação uma substituição ou, antes, um "desvanecimento" das palavras pelos gestos, pela plástica e pela

¹⁹ PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie*. Lausanne: L'age d'homme/IIM, 1992, p. 12-5.

²⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 126.

estética, que devem ser "linguagens comunicativas". 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."*²¹

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 através de seus escritos sobre o teatro de marionetes, do início do século XIX ou ainda na polêmica teoria da supermarioneta, de Edward Gordon Craig.

O Teatro de Animação possui intrinsecamente características metaficcionais, 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 autorreflexivo, 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 autorreferencialidade, 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-animador tem interagido em diferentes graus com o objeto que manipula. Segundo o autor,

"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-

²¹ Idem. p. 126.

*protagonista até aquele em que o ator é um personagem que co(atua) junto com a forma animada.*²²

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 bonequeiro;²³ 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".²⁴

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 dramatúrgica 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 intérprete tanto quanto os mecanismos de manipulação e a natureza inanimada do objeto-personagem, funcionam 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-

²² 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.

²³ Esta é outra forma comum entre os artistas dessa arte para denominarem sua profissão.

²⁴ COSTA, op. cit., 2000, p. 214-6.

en-abîme (ou construção abismal). Essa construção se fundamenta na ideia de autorreferência, ou seja, a obra se autoexplica, ou utiliza seu papel ficcional para explicar-se como 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 coautor. Essa externalização da estrutura ficcional aproxima o leitor da criação da obra, tornando a interpretação dele uma referência para a própria obra, levando-o a estabelecer uma relação de coprodução com o autor.

4. A representação teatral como texto

Com o desenvolvimento do campo de exploração das imagens significativas – a semiótica – aplicada à teoria teatral, expande-se a concepção de que a obra teatral representada pode ser percebida e analisada como um texto, salvaguardando suas características particulares. Esse novo modo de compreender tanto os fenômenos que envolvem a representação teatral quanto a 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 mesmo em seus jogos metaficcionais.

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"²⁵. Assim, conclui que a representação, em seu sentido mais amplo, pré-existe ao texto, uma vez que, para escrevê-lo, todos os

²⁵ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1991. p.13-4.

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 significativo 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)²⁶. 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, entre outros, 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, teoricamente, o enunciado,²⁷ num texto de teatro, possui significado, mas não possui sentido, uma vez que adquire este último somente quando se torna discurso²⁸. 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 e como tal, é prática socioeconômica, 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

²⁶ Idem. p. 29.

²⁷ Seqüência de frases emitidas entre dois brancos semânticos, duas paradas da comunicação.

²⁸ É o enunciado, considerado do ponto de vista do mecanismo discursivo que lhe condiciona.

de produção (onde o primeiro emissor é o autor; o segundo emissor ou segundo escritor é o encenador ou o diretor ou o cenógrafo ou o ator); b) Mensagem complexa (linguístico-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 linguístico a dupla articulação, 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.²⁹

Da mesma forma, Ubersfeld concorda com Barthes, que diz: "Nós recebemos ao mesmo tempo uma pluralidade de informações, uma verdadeira polifonia informacional".³⁰ Essa "polifonia" é caracterizada pela multiplicidade de suportes, canais e códigos utilizados na representação teatral.

5. O estatuto do ator-animador

Doravante, pelo fato de não existir uma tipologia consolidada para as diferentes formas de atuação do ator-animador, em relação à função que ocupa na cena e ao modo com o qual se apresenta, adotaremos uma adaptação da terminologia indicada por Gerard Genette³¹, 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

²⁹ UBERSFELD, Anne. Op. cit. p. 22-3.

³⁰ BARTHES, Roland. Essais critiques. p. 258-259. In: UBERSFELD, op. cit., p. 24-5.

³¹ GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 226-51.

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-animador, 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, apontaria para um hibridismo do teatro com a literatura. Pode-se dizer que a relação entre o boneco e o ator-animador é uma relação de 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 ator-animador como um narrador tem validade muito específica para esta análise. Devemos considerar, portanto, a narrativa como o ato de expor minuciosamente, referir, registrar na cena ações que contam algo.

Assim, 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 diegese³²: (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)

³² A diegese é a ficção narrada; o mundo ficcional criado pelo autor.

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.³³

O Teatro de Animação é uma interação humana extremamente convencionalizada que segue rituais (procedimentos) e destina-se fundamentalmente a estabelecer a comunicação com o(s) observador(es) através da simulação de vida biológica; através da representação de causa e efeito num objeto inanimado através do jogo dramático com o ator; através de um processo artificial e simbólico provocado pela ação humana, com o intuito de atribuir novos significados ao objeto e relacionados com a autonomia do ser. Por meio desse jogo são dinamizados mecanismos de identificação do "eu" numa alteridade, fazendo com que ator e público comuniquem a ilusão constitutiva da imagem de uma nova identidade ficcional. Nesse contexto, projeta-se um espelhamento no objeto interpolado, no qual se centra a atribuição de novo sentido. Assim, imbuídos desse novo valor, os objetos passam a figurar de forma imaginária ou simbólica. No entanto, o mesmo acontece com o ator-animador. Segundo o seu grau de exposição, a "camada fictícia" que se encontra, varia sua função e seus significados. O ator também passa a figurar de forma imaginária ou simbólica em relação com o objeto.

Em seu estatuto de atuação, o ator-animador deve prever o nível narrativo em que se encontra e a intensidade de participação com a qual irá evidenciar sua interferência na diegese. Esse estudo prévio é mister para a estruturação da dramaturgia do espetáculo. Assim, a classificação tipológica do ator-animador pode ser analisada sob dois aspectos fundamentais, a saber:

³³ GENETTE, Gérard. Op. cit. p. 228.

segundo o nível narrativo em que se encontra o ator, determinado pelo grau de sua visibilidade em cena, segundo a relação do ator com a história e sua participação como personagem.

Quanto à visibilidade, o ator-animador pode ser:

1)Oculto (equivalente ao narrador extradiegético) – Quando quem conta, apresenta a história está ausente (fora) dela. Nesse caso, o ator encontra-se num primeiro nível, ele não pode ser visto pelo público, embora sejam percebidos os efeitos da animação.

2)Visível (equivalente ao narrador intradieético) – Quando quem conta a história está presente (dentro) dela. O ator é também uma presença fictícia e, como tal, em relação com os outros elementos de cena, assume um papel significativo. Nesse caso, poderíamos presumir uma narração em segundo nível. Além do objeto animado, podem ser vistos o ator e os mecanismos utilizados para a animação.

Quanto à sua participação como personagem, em relação com a história, o ator-animador pode ser:

1)Neutro (heterodieético) – Quando não participa "declaradamente" como personagem. O ator busca não interferir na história apresentada³⁴;

2)Participante (homodieético) – Quando participa como personagem da história narrada, interferindo de alguma forma na história apresentada.

Da mesma forma que a tipologia apresentada por Genette, também temos a situação intermitente (equivalente à dupla narração), na qual o ator-

³⁴ Considerar, nesse caso, a neutralidade como valor absoluto pode ser um modo equivocado de simplificar a relação da presença do ator. Consoante Ubersfeld, tudo em cena é texto, pois adquire significado ao contextualizar-se com os outros elementos cênicos. Mesmo os acasos da encenação assumem uma dimensão sónica e não passam despercebidos pelo observador. Talvez seja preferível atribuir um relativo valor de ausência para esse tipo de presença do ator, que manifesta somente um “desejo de não interferir de forma evidenciada”. Pensar nessa presença como uma ambígua ausência, ou uma presença “eclipsada” seria mais correto. A metáfora do eclipse é bem pertinente, pois a imagem do ator, como o sol, não pode ser ocultada plenamente pela lua (o boneco que orbita ao seu redor). Por relação contígua, o humano é identificado pelos efeitos que produz no inanimado. Todo objeto ou boneco animado possui em seu entorno a aura de seu manipulador impressa em suas ações.

animador oscila entre a visibilidade e a invisibilidade e/ou entre a neutralidade e a participação.

Segundo essa classificação, temos as seguintes situações derivadas:

- 1) *Ator-animador oculto e neutro.*
- 2) *Ator-animador oculto e participante.*
- 3) *Ator-animador visível e neutro.*
- 4) *Ator-animador visível e participante.*
- 5) *Situação intermitente, a qual oscila entre neutralidade e participação ou entre o ator oculto e o visível.*

Portanto, cabe lembrarmos que essa tipologia visa apenas explicitar algumas das operações realizadas em cena. A existência de "camadas ficcionais" possibilita o trânsito entre diversos níveis de realidade. A realidade e a ficção não se contrapõem, apenas determinam o ponto no qual se encontra o observador.

A presença do ator-animador cria uma forma de realidade mista, híbrida, que aproxima as realidades objetivas e subjetivas do espectador às realidades do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

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.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

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

GIUCCI, Guillermo. **Simetria e anomalia**. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). Borges no Brasil. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

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.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

PLASSARD, Didier. **L'acteur en effigie**. Lausanne: L'âge d'homme/IIM, 1992.

UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur**. Paris: Les Éditions Sociales, 1991.