

ESCRITA MATERIAL: a materialidade como agente dramático no teatro de animação

MATERIAL WRITING: materiality as a dramaturgical agent in animation theatre

Mariana Helena Cazula de Oliveira (PPGAC/UFU)¹

Orientador: Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe (UFU)²

RESUMO

Inserido no contexto de uma pesquisa de mestrado em andamento, o artigo investiga de que modo as materialidades podem orientar processos criativos e dramaturgias no teatro de animação contemporâneo, buscando compreender como determinados sentidos da encenação se constroem para além do verbo. Nesse atravessamento, a matéria deixa de operar apenas como suporte para revelar-se como potência criadora de signos e também como registro material dos processos de criação, considerando o boneco não apenas como elemento cênico, mas como documento físico e poético, capaz de preservar vestígios das escolhas dramáticas e dos modos de fazer próprios dessa linguagem.

PALAVRAS

CHAVE

Teatro de animação; Dramaturgia; Materialidade; Texto; Processos criativos.

ABSTRACT

Situated within the context of an ongoing master's research, this article investigates how materialities can guide creative processes and dramaturgical constructions in contemporary animation theatre, seeking to understand how certain meanings of staging are constructed beyond the verbal realm. In this crossing, matter ceases to function merely as support and reveals itself both as a sign-producing potential and as a material record of creative processes, considering the puppet not only as a scenic element but as a physical and poetic record, capable of preserving traces of dramaturgical choices and modes of making intrinsic to this artistic language.

¹ Mariana Helena Cazula de Oliveira é artista, pesquisadora do Teatro de Animação e integrante do Teatro de Sobras. Atua em processos criativos, materialidade cênica e práticas formativas no teatro de bonecos. Mestranda em Artes Cênicas pela UFU, bolsista CAPES.

² Professor do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia UFU, com foco em Teatro de Animação e Sistemas de Visualidades/Materialidades da Cena. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Teatro e bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Royal Central School of Speech and Drama University of London (UK), sobre processos de formação do artista no Teatro de Animação Contemporâneo. Bolsista CNPq (Pós-Doutorado Sênior) com pesquisa sobre os Festivais de Teatro de Animação no Brasil.

KEYWORDS

Animation theatre; Dramaturgy; Materiality; Text; Creative processes.

Dramaturgias no teatro de animação

“os bonecos exigem silêncio e seus silêncios são claramente parte da sua linguagem.” Peter Shumann, 1992.

A linguagem dos bonecos opera em vários caminhos discursivos que muitas vezes desviam do apoio na literatura dramática³, ou se distanciam até mesmo das próprias diretrizes do uso da palavra escrita ou falada. No entanto, é em um desses desvios que o teatro de bonecos encontra algo concreto, substancial e palpável: a matéria. Essa condição implica em um outro tipo de escrita: uma escrita material.

No campo do teatro de animação, podemos compreender a própria materialidade, a fisicalidade e a existência visual dos bonecos como potencialidades dramatúrgicas e discursivas dentro das montagens desse segmento artístico. Nesse liame, a dramaturgia é invadida pelas confecções materiais, fazendo da matéria uma compositora ativa de sentidos. Essa condição notoriamente já aponta algumas dificuldades com o uso da palavra.

É notório também o esforço no campo acadêmico em diferenciar características dramatúrgicas próprias desse fazer cênico, em contraste com aquelas do teatro de atores, na tentativa de compreender por que há algumas ausências na literatura dramática para bonecos. Henryk Jurkowski, por exemplo, afirma que buscar registros dramatúrgicos voltados ao teatro de animação na antiguidade clássica é uma tarefa vã, uma vez que não restaram escritos desse tipo que tenham sobrevivido até os dias de hoje, ao contrário da dramaturgia para atores.

Por quê? A razão está na diferença entre o boneco e o ator. O boneco, ser inanimado, representa diretamente um personagem vivo, humano ou animal. O ator, ser vivo, é capaz de encarnar múltiplos personagens, um a cada vez. Mas, para fazê-lo, o ator necessita apoiar-se em um mundo de ficção, enquanto que o boneco pode contentar-se em copiar a vida. O ator necessita de um roteiro; o boneco pode passar sem ele. Assim se explica a ausência de textos dramáticos escritos para o teatro de marionetes. O teatro de atores está indissociavelmente ligado à história do drama. O mesmo não ocorre com

³ Beltrami (2018, p.8) vai afirmar que existe ausência de dramaturgos no teatro de bonecos pelo fato dessa linguagem ter se ancorado, em grande parte do tempo, em tradições teatrais de oralidade, o que “denotaria uma concepção restrita sobre a noção de dramaturgia”. Segundo o autor, existe uma escassez de escrita literária para o teatro de bonecos, o que ele afirma estar vinculado a uma produção de registros de processos criativos que ficam no interior dos grupos aos quais pertencem.

o teatro de marionetes [...]. Não há necessidade para ele utilizar um texto qualquer, uma história de ficção, escrita ou não, que lhe sirva de modelo (Jurkowski, 1991, p.3. Tradução nossa).

Para Jurkowski, então, essa diferença entre ator e boneco parece ser um dos fatores que afastam o teatro de animação de um apoio tradicional na literatura dramática ou, talvez, que estabeleçam um novo tipo de relação com ela. Esse possível afastamento já determina algumas contradições na transposição de um formato dramatúrgico de um tipo de teatro para o outro. Já as novas relações indicam, por exemplo, que o cruzamento de elementos dramatúrgicos de uma forma teatral para a outra pode não resultar muito bem, ao menos com adoção de alguma cautela.

Faz-se importante reconhecer que o teatro de bonecos caminha por percursos próprios, não necessariamente contrários ou relacionados ao teatro de atores e, como reflete Jurkowski, não há a necessidade de se apoiar na literatura dramática. A expressividade do ator e a expressividade dos bonecos são condições que implicam, evidentemente, em maneiras diferentes de fazer cênico e de suas composições dramatúrgicas e escritas. Sobre isso, Plassard (apud Piragibe, 2007, p. 20) destaca “uma problemática da definição de uma escritura voltada para o teatro de bonecos”:

Pode-se entender o emprego do termo escritura nesse caso não apenas como evocação à existência de um acervo literário específico, mas também à identificação de uma gramática estrutural recorrente em obras comuns. Plassard aponta para a dificuldade em se tratar de uma tradição dramatúrgica para o teatro de bonecos, primeiramente por entender que o esforço em se definir esse suposto subconjunto do gênero dramático esbarraria inevitavelmente em uma coleção de obras fortemente segmentada e ramificada, de acordo com as inúmeras modalidades espetaculares de teatro de animação, apoiadas em grande parte nos variados modos de construção e manipulação dos bonecos, além dos ambientes culturais onde cada formato se desenvolveu (Piragibe, 2007, p. 20).

De acordo com Piragibe (2004), cada manifestação teatral dentro do teatro de animação detém, então, seus próprios caminhos criativos ou poéticos⁴, resultando em novas formas de fazer, suas possíveis e próprias formas de registro e documentação e, conseqüentemente, códigos e estruturas próprias, dificultando o reconhecimento de uma “gramática estrutural recorrente”, como pontua o autor.

Geralmente, o que determina em grande parte as escolhas poéticas e conseqüentemente a escritura dos processos no teatro de animação, são as técnicas

⁴ Aqui, *caminhos poéticos* são entendidos como modos de fazer cênico que ampliam sentidos, estabelecem relações entre as cenas, orientam formas de criação, escolhas temáticas e materiais, bem como a própria composição cênica.

empregadas na construção e manipulação dos bonecos e formas⁵. Aqui as ramificações se expandem num sem fim de possibilidades, e se torna evidente que cada uma detém suas características específicas, tanto na construção de bonecos quanto na sua animação. Diferentes técnicas apontam para diferentes caminhos de simbologias, de possibilidades de ações das figuras, etc. Se um mesmo personagem é confeccionado em duas versões — uma em formato de marionete e outra em formato de boneco de luva, por exemplo — isso já indica possibilidades distintas de montagem de cenas. Tal distinção aponta também para uma diferenciação na narratividade de uma mesma cena, sugerindo novos sentidos e novas possibilidades de interpretação.

Até aqui, o que foi dito refere-se às diferenças: as diferenças entre as composições dramáticas do teatro de atores e o teatro de bonecos, ou as próprias diferenças entre as modalidades e segmentos que constituem o universo dos títeres. No entanto, no que diz respeito especificamente ao campo do teatro de animação, recorte que de fato interessa a este trabalho, existe um fator comum entre todas as vertentes: a utilização da matéria na composição de personagens. Por esse aspecto, poderíamos afirmar que, por mais diferentes que sejam as formas de modelagem e a diversidade de matérias usadas, é a utilização de recursos concretos (papel, tecido, plástico, madeira, metal, espuma etc.) que une as modalidades da linguagem. É essa moldagem material que representa um dos principais aspectos compartilhados entre as montagens no teatro de animação, e é nessa materialização que encontramos boa parte do potencial discursivo de uma montagem.

Diante das inúmeras configurações no teatro de bonecos (da multiplicidade de formas, confecções, técnicas, poéticas e da influência das materialidades), a elaboração de uma escrita dramática para o teatro de animação torna-se um processo no mínimo desafiador. Já que cada modalidade lida com materialidades, princípios próprios de movimento e manipulação e, conseqüentemente, temporalidades e ritmos próprios, é natural que também demande modos específicos de tradução ou decodificação para a escrita. Nesse desafio, mas tendo em mente a materialidade como fator comum entre todas as modalidades da linguagem, pensar

⁵ Citando alguns exemplos mais tradicionais, temos a marionete de fios, os bonecos de luva, o teatro de objetos, o teatro de sombras, a manipulação direta, o boneco habitável e híbrido, etc.

uma dramaturgia escrita para o teatro de animação implica considerar a relação quase indissolúvel entre as dimensões da matéria, da gestualidade ou ação, das simbologias e temáticas e das visualidades.

A reflexão de Plassard a seguir se torna particularmente relevante neste aspecto, pois opera numa forma de descrição que articula várias dimensões da experiência cênica, mas que é claramente direcionada pela matéria usada na criação dos bonecos. Trata-se da descrição de partes do espetáculo *Un Cid*⁶, da companhia Théâtre du Fust, no qual Émilie Valantin utiliza bonecos de varas construídos ou moldados com gelo:

[...] uma decisão que a encenadora justifica primeiramente pelo seu desejo de evitar que o espetáculo fosse recebido como uma paródia. Além da beleza cristalina das figuras que efetivamente afastam o perigo de uma redução cômica, esta escolha encontra também sua origem no fato de que Corneille, seguindo os códigos da poética barroca, usa a metáfora de gelo para significar a velhice. Assim, Don Diego, pai de Rodrigue, lamenta ter “um corpo todo de gelo” (I, 4) que o impede de se vingar ele mesmo da afronta que sofreu. Mas a escolha desse material incomum também sugere diferentes associações de ideias: sua beleza fria torna-se a de um texto em si mesmo velho de vários séculos, transformado em um clássico da escola que conserva seu brilho. E quando, na medida em que os bonecos começam a derreter, perdendo por sua vez um membro ou uma cabeça, são os caprichos do encontro entre o “gelo” da antiga tragédia e o calor do momento presente que podemos ver assim simbolizados. (Plassard, 2021, p. 372)

Cabe ressaltar que a montagem, inspirada na literatura de Corneille, faz uso bastante livre da fonte literária, lançando mão de adaptações, sínteses, elipses e outros mecanismos de transformação, servindo mais como uma referência de enredo do que como uma roteirização do espetáculo. O que parece estar em evidência é a expressividade da condição da matéria utilizada no boneco. Plassard nos apresenta outra descrição:

Em uma cena de *Impermanence* (2011), Élise Vignerot também experimenta com o gelo: moldado nesse material, um par de pés manipulados com a ajuda de varas move-se lentamente em uma fina camada de um espelho de água. O par de pés resta alguns instantes sobre uma chapa de metal quente, e meio derretido, deixa sair um pouco de vapor e depois desliza na água da pequena lagoa. Outros pares de pés, de adultos e de crianças, vêm gradualmente se juntar a ele. O contraste do brilho luminoso dos pés de gelo com a escuridão que os cerca, assim como o do movimento lento e a suavidade dos acordes musicais que os acompanham com os temas do sofrimento e do desaparecimento sugeridos, dão a esta imagem cênica, ao mesmo tempo que uma grande beleza, uma real força dramática, evocadora de dramas íntimos ou mesmo de genocídios. Aqui, a encenação brinca com a nossa

⁶ Apresentado em 1996, uma adaptação do *Cid*, de Pierre Corneille.

experiência dos materiais, das sensações do frio e do calor, construindo uma alegoria das dificuldades ou das mortes coletivas que faz com que cada espectador prolongue livremente, de acordo com sua própria sensibilidade. (Plassard, 2021, p. 376)

A condição do derretimento e dissolução, da transparência e do frio apontadas por Plassard, evoca sentidos próprios, evidenciando uma sustentação dramática em algo mais simbólico e sinestésico. Nesse ponto, a matéria representa uma peça-chave para a interpretação e transforma a narrativa em algo que ultrapassa o uso da palavra.

Plassard (2021), ao descrever, então, espetáculos de bonecos construídos com gelo, consegue abarcar alguns pormenores da encenação no campo do teatro de animação. Nessa descrição, observa-se a integração entre materialidade, simbologia e temática, enredo, visualidade e ação (como o derretimento do gelo). Essa forma de escrita de Plassard, permeada por figuras de linguagem e descrições materiais, parece tentar recorrer ao tato para corresponder à experiência cênica. Ao utilizar um tipo de descrição sinestésica, Plassard abre caminho para entender características dramatúrgicas próprias do teatro de animação, na tentativa de dizer com palavras aquilo que envolve os sentidos.

Plassard discorre posteriormente sobre um modo de *heterotopia* no qual o espetáculo brinca com o que é reconhecido e o que é estranho, reconfigurando o imaginário pela representação teatral, assim “nos obriga a olhá-lo com um novo olhar, próximo ao da criança: um olhar que, ainda ignorante das leis de funcionamento do mundo, busca, portanto, adivinhá-las” (Plassard, 2019, p. 376). Plassard, ao descrever o uso do gelo nos espetáculos, lança mão de uma linguagem *encorpada, substantiva...* que apresenta, em vários momentos, a matéria, ou seja, aquilo que é concreto e físico, como propulsora ou protagonista de vários significados dentro de sua interpretação como espectador. A analogia do olhar novo, “próximo ao de uma criança”, pode ser entendida como: ao ser exposto a elementos de materialidade conhecida, mas de visualidade inédita, o espectador passa a descobrir novos sentidos para aquilo que vê. É aqui que o processo dramatúrgico se completa, mas continua na imaginação de seu público.

Neste momento surge uma curiosidade: seria possível reconstruir a cena a partir dos trechos descritivos de Plassard, operando como uma forma de dramaturgia escrita para bonecos? Supondo que sim, poderíamos afirmar que, nesse caso, a presença da materialidade na escrita seria peça-chave para sua encenação.

Essa discussão pode indicar o quanto aspectos de materialidade e performatividade são influentes sobre a dramaturgia de bonecos. Tal aproximação reflete a importância da visualidade e da habilidade manual nesse tipo de linguagem teatral. Essa discussão adquire maior relevância na medida em que o teatro de bonecos, tanto em suas vertentes mais tradicionais quanto em suas manifestações mais contemporâneas, muitas vezes tem suas poéticas ancoradas na destreza manual, na imagem e na ação, anteriores a intenções verbais ou literárias.

Ainda que a história do teatro ocidental em sua totalidade não se faça em sujeição absoluta à da literatura dramática, temos indícios suficientes para compreender que, no caso do teatro de bonecos, essa relação é ainda mais distante. Não à toa, os bonecos e materiais ganham fôlego dentro do panorama teatral ocidental, primeiro no contexto das vanguardas históricas e, posteriormente, nas crises narrativas do pós-guerra e das tentativas contemporâneas de superação das formas mais tradicionais do drama.

Ocorre que o estudo do desenvolvimento do teatro de bonecos através de uma escritura dramática especialmente voltada para ele, mas seguindo preceitos formais e metodológicos semelhantes ao do drama para atores, não parece conduzir para além de certos equívocos. O de que é possível apreender as transformações do teatro de bonecos no tempo através do percurso do texto escrito para ele; o de que o teatro de bonecos relaciona-se com o texto escrito da mesma maneira como o fez o teatro de atores; o de que o teatro de bonecos pouco mais é do que uma versão miniaturizada do teatro de atores; de que a forma de notação do texto teatral para atores é obrigatoriamente semelhante no que toca ao teatro de bonecos; o de que é possível descobrir traços que sistematizem a noção de dramaturgia para animação através exclusivamente de do que é fixado na escrita. (Piragibe, 2007, p. 26)

Piragibe (2007) destaca os possíveis equívocos ao tentar traçar comparativos entre o texto escrito dramático para atores e o texto para bonecos. Segundo o autor, qualquer tentativa de estruturar a maneira de se fazer teatro de bonecos à maneira do teatro de atores, ou de compreender as construções dramáticas a partir dos princípios da escrita dramática, pode não representar de fato os processos de montagem no teatro de bonecos. Nesse cenário singular, a montagem acontece, muitas vezes, para além do verbo e para além da ação e antes do verbo e antes da ação.

Neste ponto, faz-se relevante reconhecer para a pesquisa a importância da palavra texto e as noções que a circundam, o que, de fato, está mais abordado na

dissertação em andamento. Originária do latim *textus*, que significa tecido ou trama, a palavra serve de metáfora para a ideia de um conjunto de códigos, componentes comunicativos, signos ou palavras organizadas e entrelaçadas em uma certa estrutura, para traçar uma comunicação que faça sentido ao interlocutor. A noção de texto que orienta a pesquisa também se alinha aos estudos da linguística e da semiótica, para os quais, em linhas gerais, o texto pode ser considerado um evento comunicativo complexo, constituído por signos da linguagem verbal ou não verbal.

É esse tecido de signos, passível de inúmeras possibilidades, que transcende as dimensões da fala e da escrita para abarcar outras, em específico, a dimensão material das cenas. Na metáfora de tecer, a palavra *texto* nos remete à ideia de algo palpável. A construção do texto é um processo de tessitura e costura e, no teatro de animação, a matéria vai compondo camadas e texturas da trama concreta e sólida do texto. É justamente pelo termo remeter simbolicamente ao tato, à textura e à matéria que falar de texto pode ser fecundo ao campo dramático no teatro de bonecos, tão atravessado pelos processos de construção de figuras, estruturas e significantes.

A percepção de que a criação dramática se constrói para além da palavra e do registro literário também encontra eco nas reflexões de Didier Plassard ao citar Patrice Pavis. Ao discutir as relações entre texto e cena, Plassard retoma uma ideia de Pavis de que a encenação não é uma simples execução do texto, mas sua *redescoberta*. Essa noção, que pressupõe um desvio em relação às leituras consagradas, aproxima-se das próprias dinâmicas de encenação no teatro de animação, em que o texto pode emergir da forma e da ação, e não necessariamente de uma escrita prévia:

A representação teatral, de fato, não é simplesmente colocar em imagens o texto tal como nos é apresentado pela instituição escolar ou tal como a lemos espontaneamente. Como afirma Patrice Pavis (2007, p. 291), a encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta - ou, mais exatamente, sua redescoberta. Essa poética do desvio em relação às leituras comumente aceitas vai até o risco assumido do contra senso. (Plassard, 2019, p. 369)

Refletindo sobre o pensamento de Pavis, essa poética do desvio abre a possibilidade de (re)descobrir o texto em múltiplas formas de concebê-lo. Ainda que, nesse contexto, Plassard se refira ao termo texto em seu caráter de obra literária destinada à encenação, sua leitura abre brechas para compreender que esse mesmo desvio pode conduzir a outros trajetos criativos. O contrassenso residiria justamente

no ato de subverter as leituras consagradas. O texto escrito é deslocado, revolucionado, para dar lugar a outros elementos não literários, como as materialidades, as visualidades e as gestualidades, que passam a ocupar o centro da (re)criação.

É nesse ponto, de possíveis processos fugidios à palavra, que podemos evidenciar, mais uma vez, a moldagem e a presença material dos elementos cênicos, suas concepções e confecções e suas interferências nas criações de enredos no teatro de animação. Essa moldagem, por si só, já pode ser compreendida como uma *escrita material*, ou seja, um tipo de composição que agrega texturas e particularidades no uso de recursos materiais.

Nesse contexto, podemos colocar em evidência a existência física do boneco (seja ele em qualquer formato ou confecção) enquanto figura central do texto no Teatro de animação. A configuração e a presença do boneco podem nos apontar caminhos que nos levam a essa escrita material, parte fundamental da composição dramática. É nessa escrita que muitos elementos materiais significam, apontam, solucionam e vão se configurando como atos de comunicação que, por sua vez, vão entrelaçando e costurando outros novos atos comunicativos. É nesse retroenlaçamento que muitos processos de criação dramática não lançam mão das palavras para comunicar, mas sim de recursos substanciais construtores de signos...

Entre os elementos cênicos, o boneco, que carrega sua concretude, pode representar o objeto que contenha mais componentes em si mesmo para tentarmos desvendar os caminhos próprios de criação no teatro de animação e, quem sabe, nele encontrar também os indícios para se entender por que há um acervo mais limitado na literatura dramática específica para os bonecos em relação à literatura para atores. Trata-se de uma questão que atravessa o campo investigado, mas cujo aprofundamento exigiria um recorte próprio. Para o atual artigo, faz-se necessário discorrer sobre o valor da existência concreta do boneco: elemento que, ao existir, encontra meios singulares de participar do texto.

O boneco como documento

O teatro de animação está carregado de dimensões próprias no que se refere à comunicação. É justamente neste ponto que a dimensão da materialidade e a presença do boneco representam fatores fundamentais na criação dramática e,

consequentemente, em registros, escritas e outros documentos que possam ser revisitados a posteriori. Neste sentido, Girotti aponta que a existência física dos bonecos dá alguns indícios dos processos criativos dos grupos teatrais a que eles pertencem ou pertenciam. Sobre isso, a autora remete ao trabalho das bonequeiras argentinas Mane Bernardo e Sarah Bianchi (*Cuatro manos y dos manitas*, 1991), no qual as autoras apresentam a personagem “Lucecita” como testemunha ativa de sua trajetória:

[...]existe um terceiro personagem, testemunha imutável de todos esses anos, a quem também é preciso dar a palavra porque tem sua própria opinião e julgamento: ‘Lucecita’, o títere que acompanhou as autoras e que talvez possa esclarecer alguns fatos incompreensíveis para ambas. Ele se meteu na história quase com prepotência, mas esperamos que não nos exija compartilhar os direitos (Bernardo; Bianchi, 1991, p. 17-18, apud Girotti, 2022, p. 80, tradução minha).

Os bonecos se configuram como provas materiais dos percursos, e isso não passa despercebido pelos seus criadores e animadores. Parecem existir circunstâncias nos processos que apenas os bonecos podem *falar sobre*. Há a ciência de que as histórias que se querem contar e os processos criativos para criá-las e representá-las, de alguma forma quase elusiva, passam também pelo crivo dessas figuras. O “meter-se na história” vincula-se às descobertas expressivas inesperadas das criaturas, possíveis apenas pela sua materialização, condição que antecede o espetáculo e está para além dele. Sobre essa condição material, Girotti (2022) pontua:

Um espetáculo de dança, de mímica ou uma performance são feitos efêmeros e, uma vez finalizados, desaparecem deixando apenas alguns rastros a partir dos quais essas experiências poderão ser reconstruídas em maior ou menor medida. Por outro lado, o objeto animado em cena apresenta uma série de características que estão indissolivelmente ligadas à sua especificidade e que, por isso, o distanciam de outras práticas cênicas: ele possui uma existência pré e pós-teatral, ou seja, “existe” materialmente para além do momento da encenação e, de fato, sua existência pode exceder a de suas criadoras e criadores. (Girotti, 2022, p.80, tradução minha)

Podemos refletir que, de alguma forma e com suas próprias linguagens, os bonecos contam sua própria história, mesmo quando estão em silêncio e inertes. Temos no boneco um objeto que existe fisicamente e pode ser preservado. É nessa (re)existência material que pode se encontrar vestígios e informações poéticas, históricas e culturais e de formatos de construção criativa e dramática.

A reflexão proposta neste artigo buscou evidenciar que a materialidade, no teatro de animação, não é mero suporte para ideias prévias de seus criadores, mas

escrita em ato: um processo de tessitura em que o boneco, os materiais que compõem suas camadas e os gestos de sua animação constituem uma dramaturgia própria. O que está em jogo não é apenas uma suposta superação da palavra e da literatura dramática, mas a afirmação de que o *texto*, nessa linguagem, se faz na concretude e interação dos corpos e objetos em cena. Reconhecer o boneco como documento e a materialidade como agente dramático é, portanto, um passo (primeiro) para compreender as especificidades criativas do teatro de animação e para tentar compreender seus modos singulares de registro e preservação.

Andamento

Tal artigo se configura como os primeiros pensamentos contidos na dissertação de mestrado e foi adaptado a fim de atender os parâmetros de publicação do EPA-UFU. Em continuidade, a pesquisa segue a partir de novos entendimentos sobre texto e materialidade. Nesse sentido, nas próximas etapas da dissertação, me aprofundarei nos argumentos centrais, voltando-me aos processos criativos contemporâneos que permitem observar como a materialidade pode de fato se manifestar no fazer artístico do teatro de animação, no recorte dos processos dramáticos.

Os anseios da pesquisa surgiram da prática, das criações que venho desenvolvendo com o grupo *Teatro de Sobras*⁷, criado em 2019 na cidade de Ribeirão Preto, São Paulo. A metodologia da dissertação parte então das percepções da prática de pesquisa do grupo que serão relacionadas a referências teóricas do campo de estudo, mas também a referências no campo da semiótica, teoria literária e antropologia.

Para dar corpo e respaldo a esta metodologia, são inseridos ao longo da escrita o que chamo de observatórios: espaços dentro do trabalho onde discuto, exemplifico e ilustro, a partir de referências práticas e imagens, os conceitos que vou costurando. Então, os observatórios são como *ateliês* dentro da dissertação, um lugar experimental e ensaístico onde o pensamento teórico se encontra com a prática.

⁷ O grupo Teatro de Sobras surge em 2019, na cidade de Ribeirão Preto/SP, pela vontade de alguns artistas em pesquisar o Teatro de Animação. Nesse núcleo, nos debruçamos na investigação de materialidades de descarte para a construção cênica nas linguagens do Teatro de animação.



Diante disso, a pesquisa se propõe a investigar uma centralidade e um ímpeto da materialidade no teatro de animação, com foco nos processos poéticos e discursivos que acontecem a partir do uso de materiais variados (principalmente de descarte) na construção de bonecos. Busca-se compreender como a construção de bonecos não apenas influencia e compõe a estética, mas pode conduzir os enredos. A defesa da dissertação está prevista para 2026.

REFERÊNCIAS

BELTRAME, Valmor Níni; MORETTI, Gilmar Antônio. **Artifícios das dramaturgias no Teatro de Formas Animadas**. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 8, p. 8–11, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011008>. Acesso em: 16 jan. 2026.

GIROTTI, Bettina. **Ingredientes para preparar una (o varias) historia(s) del teatro de títeres**. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 78–94, 2023. DOI: 10.5965/2595034702272022078. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/22999>. Acesso em: 13 out. 2025.

JURKOWSKI, Henryk. **Écrivains et marionnettes: quatre siècles de littérature dramatique**. Charleville-Mézières: Éditions IIM, 1991.

PLASSARD, Didier. **Encenação e dramaturgia: o teatro de figura na encruzilhada dos caminhos**. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 361–380, 2019. DOI: 10.5965/2595034702212019361. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702212019361>. Acesso em: 13 out. 2025.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Papel, tinta, madeira, tecido: um estudo da conjugação de elementos dramáticos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia PeQuod**. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.