

# Camadas de gestos: estratégias para problematizar a relação entre corpo e objeto no Teatro de Animação

Layers of gestures: strategies for research the relationship between body and object in the puppet theatre

*Roberto Douglas Queiroz Gorgatti*<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre as relações entre corpo, objeto e como essa relação cria narrativas. Este diálogo entre corpo e objeto pode revelar outras qualidades para ambos. Corpo e objeto são, para o Teatro de Animação, elementos que constroem juntos sua história. Essa história é formada por camadas que podem ser identificadas e percebidas como um arranjo de gestos e objetos. Esses arranjos, mais do que um modelo, são questões sobre corpo, objetos, gestos e suas dinâmicas. Quando um objeto tradicional como uma marionete é percebida como dinâmicas, camadas, técnicas e materiais, tal percepção revela o arranjo, a composição como vários objetos colocados juntos. Assim tem-se novos objetos e gestos criando narrativas sob outra perspectiva. No presente estudo, a marionete, utilizada como exemplo, é tomada por um objeto complexo e composto que extrapola uma função dramaturgical específica e passa ser parâmetro de reflexão sobre o corpo no teatro.

**Palavras-chave:** Corpo; objeto; gesto; arranjos; teatro de animação

## Abstract

This article discusses the relationship between human body, objects and how this relationship creates narratives. This dialog between body and object can reveal other qualities for the body and object. Body and object are, in the art of puppetry, elements that build, together, the history of this art. The history is made by layers that can be identified and perceived like gestures and objects arrangements. These arrangements, more than a traditional model, are questions about body, objects, gestures and his dynamics. When traditional objects like a "marionette" are perceived like dynamics, layers, ethnics and materials this perception reveals the composition like various objects put together. So we have news objects and news gestures creating his narratives under another point of view. In the present study, the puppet, used as an example, is taken by a complex and composite object that extrapolates a specific dramaturgical function and becomes a parameter of reflection on the body in the theater.

**Keywords:** Body; object; gesture; arrangements; puppet theatre.

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

1 Doutorando em Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), UDESC. Atua como cenógrafo e iluminador em espetáculos de dança e teatro, além de atuar e pesquisar na área de Teatro de Animação. r.gorgati@gmail.com

O que é comumente tido por inanimado como tecidos, cordas, articulações, texturas, elásticos ou outras substâncias, dentro do teatro de animação apresenta consistências e proposições criando uma referência tátil que estrutura, como diálogo, a poética de atuação com objetos. Como retirar do repouso as técnicas e modelos que servem de parâmetro para a estruturação de uma ação voltada ao ensino, à pesquisa e à poética nessa área?

Tal poética, antes de ser estrutura rígida, é um processo de abertura para o corpo humano que busca, naquilo que está fora, caminhos para reelaborar o gesto. É possível considerar a atuação com objetos como uma estratégia artística mais ampla de questionamento sobre as camadas e dimensões do corpo no teatro de animação. Há a proposta de estar sensível ao objeto como, no caso de Kleist em *Sobre o teatro de marionetes* ou Lecoq em *O corpo poético* que voltam o olhar para a marionete e materiais, respectivamente, a fim de redimensionar os territórios do gesto em relação a mecanismos e materialidades. Tal discussão entra em uma perspectiva de arte onde:

[...] o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (Moraes, 2012, p.60)

A observação da marionete em Kleist e o toque nos materiais em Lecoq apontam para a permeabilidade do corpo sensível às dinâmicas de mecanismos e materiais onde o que se considera inanimado estabelece diálogo com o gesto. A unidade do corpo aos poucos vai sendo revelada como colagem de materiais e mecanismos com os quais dialoga. As narrativas propostas por corpo e objeto sobrepõem técnicas e temporalidades diversas, bem como consistências diversas.

O corpo se torna alvo fácil para ser questionado quando se trata de poéticas que consideram o objeto, o corpo e suas relações como fundamentais em seus procedimentos. Como explorar as camadas desse arranjo corpo/objeto para além de uma função espetacular? As camadas a serem exploradas são as que dizem respeito às dinâmicas propostas por gestos, materiais, temporalidades e técnicas. As camadas possibilitam o "arranjo" temporário.

O presente artigo propõe seis arranjos como hipóteses temporárias; um proposto pela marionete de fios, outro pelo boneco de *bunraku*, um terceiro arranjo denominado de fóssil, um quarto arranjo de simultâneos, como "espectro de possíveis" entre as figuras 1, 2 e 3. Há mais dois arranjos que são releituras dos arranjos 1 e 3.

Os arranjos aqui propostos contam com 3 constantes como objeto/mão, objeto/pé e objeto/cabeça bem como dinâmicas propostas pelo gesto humano na relação com a materialidade de tais objetos. Uma camada bastante importante do arranjo, é aquela que diz respeito às "forças invisíveis" que podem manter os "arranjos antropomorfos" e suas dinâmicas. É possível observar na figura 1, um par de mãos e uma cabeça que não pertencem ao arranjo principal humanóide da marionete de fios.



Figura 1 - Arranjo antropomorfo: humano e marionete de fio. (Desenho - R. Gorgati)

Se havia a possibilidade de focalizar apenas a marionete e sua ilusão de autonomia, aqui, há o corpo humano intruso no arranjo antropomorfo marionete, que mantinha seu protagonismo. A figura humana é uma estrutura a ser desafiada e vale ser desafiada em sua figuração, em seu aspecto figurativo e estruturante, em sua escala. Objetos e corpos devem ser desafiados em sua tradição técnica. É esse um dos desafios do teatro de animação dentro de uma poética que tenta tratar da figura humana tanto como forma de objeto quanto participação no diálogo com materiais. A própria figura antropomorfa pede um comportamento humano, ou mesmo que faça alusão ao humano? Mas qual seria esse humano? Um humano composto de várias dinâmicas advindas de objetos e materiais que extrapolam a especificidade do teatro de animação. Esses outros materiais e objetos encontrados fora do teatro, ou fora do espetáculo também concorrem para a formação do corpo.

Para Kleist, um humano que estude e observe as leis da gravidade e procure aplicar tais princípios à dança, é capaz de identificar as afetações que tiram a limpeza e beleza do gesto humano. Mas o corpo humano sempre esteve ali, mesmo quando a marionete, para Kleist, poderia sugerir um movimento livre “do maneirismo expressivo da época” (Kleist apud Nunes, 2009, p.64). Aqui é possível entender que a marionete, em si, é um objeto de época e, de forma mais abrangente, um arranjo de época entre corpo e objeto. Para Kleist, “ao contrário do homem, que hesita frente a suas paixões, a marionete simboliza a possibilidade de um corpo ajustados às leis mais universais e esvaziado das suas afecções...” (Kleist apud Nunes, 2009, p.64,65). A marionete de fios é um instrumento técnico, ou seja, sua configuração induz a certos

tipos de dinâmicas. O que Kleist e Lecoq problematizam é exatamente o *status* do corpo humano como modelo para outro corpo humano. Há o duplo antropomorfo para Kleist e o duplo dinâmico para Lecoq como materialidades “dramáticas” propositivas de diálogo. Corpo e objeto não dialogam apenas pela forma antropomorfa e sim por suas consistências e dinâmicas onde essas mesmas consistências e dinâmicas compõem o arranjo.

O corpo onde habitam paixões, é “aquilo” que mantém o arranjo coeso, ou seja, não há movimento nem arranjo dinâmico sem o corpo sujeito às afecções. As afecções não seriam também o diálogo entre corpo e objeto? Este é um primeiro olhar que considera o corpo humano como “aquilo” que mantém o arranjo dinâmico. Mas ao olhar novamente para o exemplo de Kleist faz-se um retorno ao tema com algumas outras elaborações sobre a interação entre corpo e objeto. Elaborações estas que passam por experimentações e poéticas propostas por artistas que se dedicam a questionar exatamente a relação entre corpo e objeto. Segundo a atriz Claire Heggen sobre a sua prática no Théâtre du Mouvement:

[...] esse diálogo incessante, sensível, sensorial, perceptivo (entre objeto e sujeito) que produzirá matéria teatral, alimento dramático para o ator manipulador: desempenho em que o corpo do ator objetivado pelo objeto se põe às ordens do próprio objeto. Informações, pressões, resistências, o corpo é obrigado a transgredir. De volta o objeto nos oferece, “por acréscimo”, o imprevisto, a visão inesperada de um aparecimento dramaticamente mais interessante, um acontecimento desconhecido e reconhecido que convida o ator a sair de seus caminhos habituais e previsíveis de pensamento e de movimento. (Heggen, 2009, p.55)

Como alimento dramático e transgressor, o objeto por sua materialidade reivindica sua potência desestabilizadora ou capacidade de emprestar seus “imprevistos”, de colocar à prova a limpeza técnica. Tais questões não estariam já latentes no exemplo de Kleist? Apesar de a marionete, na apropriação feita por Kleist, ser uma metáfora, ou algo que possa fazer alusão a uma ideia de corpo, a materialidade sempre esteve ali e o diálogo do gesto, do corpo com tal materialidade sempre esteve ali também, mas permaneceu fora do recorte, fora da equação. O corpo humano que se manteve na equação foi um corpo mais abstrato, descolado da marionete, um corpo ideia, de um bailarino que pudesse aprender com os movimentos da marionete de fios. Mas ao considerar o corpo humano que manipula através dos fios, vê-se um arranjo mais complexo feito de objeto e corpo humano em contato.



Figura 2 - Arranjo antropomorfo: humanos e um boneco de *bunraku* (Desenho – R. Gorgati)

De modo mais explícito, o arranjo proposto pela figura 2 é baseado no modo de manipulação do boneco de *bunraku* (forma tradicional de teatro de bonecos japonês) onde se chega a ter três corpos humanos em contato com o objeto antropomorfo. A vestimenta do boneco de *bunraku* é quem dá a sensação do todo do boneco e não determina todas as estruturas internas como na figura 1. Em vez de articulações apenas de madeira, há um espaço esvaziado onde os membros, tronco e cabeça juntam-se por cordas. As mãos dos corpos que atuam podem se deslocar no interior do boneco e se colocarem como órgãos que se deslocam na figuração. São também corpos técnicos. A roupa desse tipo de boneco funciona como um exoesqueleto maleável feito de tramas. Se há estrutura, esta é mais livre com relação ao esqueleto em madeira da marionete de fios do exemplo. Aqui o corpo humano está declaradamente emaranhado ao arranjo do objeto que já é "objetocorpo" feito de matéria inanimada junto ao organismo humano. O corpo humano aparece junto às dinâmicas do boneco em cena. O corpo humano, no *bunraku*, não é apenas "aquilo" que mantém o arranjo dinâmico, mas é também o que mantém a relação entre as partes (mãos, pés e cabeça) num campo que permanece verossímil à figura humana. Tal estrutura, diferentemente do arranjo de fios apresenta o vazio em seu interior. O vazio é preenchido por paixões técnicas, ou seja, a figura humana proposta pelo boneco, aceita as convulsões, as curvas, as volutas, os desdobramentos e as sutilezas do gesto humano. A gama de dinâmicas mistura o mecânico dos materiais e o humano.

Para Darci Kusano (1993, p.173):

Enquanto na maioria dos teatros de bonecos ocidentais os bonecos geralmente têm o formato do corpo estabelecido, é exatamente o vazio da parte interna dos bonecos de *bunraku* que vai possibilitar aos manipuladores criarem o arredondado do corpo e a flexibilidade de movimentos, próprios de seres humanos.

No espetáculo de *bunraku*, geralmente, dois atores permanecerem vestidos de preto e com os rostos encobertos, e o rosto do ator mais experiente que manipula a cabeça do boneco fica aparente. Há, portanto, o constante convite para que se olhe além dos limites do boneco. A ilusão de vida sobre o boneco, divide o protagonismo com os corpos humanos que circundam e invadem os limites do boneco. Não são fios sutis que ligam o corpo humano ao objeto humanóide, e sim, mãos e antebraços. É como se o objeto estivesse em uma operação cirúrgica e seus órgãos fossem remexidos. Não é uma comparação com o modelo de Kleist, mas um outro modelo que se apresenta ao se considerar o humano em sua relação com o objeto e as possibilidades de interação.

Se fosse um modelo de corpo como o proposto por Kleist, o boneco de *bunraku* apresentaria um corpo formado em sua maior parte por afecções que eliminariam a ideia de pêndulo, de movimento apenas determinados pela gravidade. Os movimentos no *bunraku* não são soltos e não respeitam apenas a um eixo ou um único centro de gravidade. É esse deslocamento para outros centros de gravidade, que se apresentam fora do corpo do boneco como três corpos humanos, que cria as forças que atravessam esse tipo de arranjo antropomorfo. O arranjo antropomorfo une humanos e seus duplos em uma dinâmica de intersecções temporais e materiais.

Se para Lecoq “da terra que manipulo, torno-me paulatinamente, a argila manipulada” (Lecoq, 2010, p.133), o humano ou, o gesto que habita o interior do boneco de *bunraku*, está impregnado de substâncias que mantêm as dinâmicas do boneco. Dinâmicas estas, permitidas por uma estrutura mais maleável e aberta que tende para as paixões e ao diálogo com os outros corpos que tocam o boneco. Mais uma vez é necessário considerar as possibilidades trazidas pelos materiais que, no processo criativo que considera a relação entre corpo e objeto para além de seus aspectos visuais, aprofundam aspectos materiais e dinâmicos da atuação. Lecoq não fala do *bunraku* mas, ao falar sobre as substâncias e materiais, apresenta a possibilidade de uma contaminação desejada ao adentrar em um universo onde:

Há numerosas variantes: as gomas, as borrachas, algumas fibras. Quanto mais puxamos mais elas se cansam e menos voltarão à forma inicial. Dramaticamente é muito interessante essa dinâmica da nostalgia e da fadiga. Em seguida, vêm as marcas, as manchas, as dobraduras, as rugas que observamos nos papéis que amassamos, que também tentam voltar à sua forma anterior, mas com muito mais dificuldade que as matérias elásticas. Surge, então a dimensão puramente trágica, diferente, dependendo da natureza e da qualidade do papel utilizado. A tragédia do papel jornal não é a mesma do papel de seda; o drama do papel para embrulhar carne é diferente daquele do papel de cartas reciclado. As cicatrizes são numerosas, na nostalgia do paraíso perdido! Enfim chegam as quebras, as fissuras, os vidros trincados, os vidros rachados, as explosões. Aqui talvez mais do que em outro lugar, estão em jogo nossas quebras, nossas diversas fissuras. (Lecoq, 2010, p.134)

O corpo entra em confronto com o movimento de animais, consistências de materiais, tipos, objetos e elementos como a água ou o ar. A sensibilização se dá através do contato com esses materiais. Aquilo que Lecoq ou Claire Heggen descrevem

são constantes da atuação com objetos. Texturas, densidades e reações dos materiais não permanecem apenas nos materiais manipulados mas penetram no corpo por empatia óssea, muscular ou líquida sugerindo dinâmicas que possibilitam, quando necessário, as gradações, as pausas e intensidades do gesto. É necessário que se faça uma taxonomia nos objetos estudados como modelares onde suas partes, suas materialidades e suas consistências, se desmembram em dinâmicas incorporáveis. A taxonomia sugerida pode apresentar as tais camadas históricas, técnicas, dinâmicas e culturais de cada objeto. O objeto pode ser então separado, tomado por um arranjo histórico participante de uma "dramaturgia" mais ampla que revela certa ambiência social. A marionete de fios e o boneco de *bunraku* não seriam os únicos modelos possíveis de serem estudados em suas camadas.

Figuram como exemplo nas figuras 1 e 2, porque podem facilmente ser encontrados em livros que mostram a tipologia dos bonecos como um arquivo de possibilidades estruturais ligadas a determinadas estéticas ou épocas da história do teatro de bonecos. Há manuais de como construir e manipular tais estruturas que variam em tamanho e materiais. Esses diagramas são bem comuns em livros e manuais de construção de mecanismos e bonecos.

### **Desmontando os modelos 1 e 2**

O terceiro arranjo (figura 3), assemelha-se a algo mais disperso que poderia fazer parte de algum livro sobre achados arqueológicos por apresentar partes em uma relação a ser desvendada. Esse novo arranjo antropomorfo sofre as ações do tempo e de forças que desestruturam os arranjos iniciais. Nos sedimentos e sobreposições, as estruturas podem se perder. Não há os fios, roupa do boneco, ou nenhuma outra presença estrutural que indique o mecanismo, tão caro à compreensão das tipologias, ou mesmo aos acenos de época. Resta a referência do humano como imagem, ou materialidade que identifica o arcaico humano. Sobram mãos, pés e cabeças que podem também estar pairando, caindo, rolando, ou fixadas por intervalos de solo calcinado e duro transformando esse arranjo em uma espécie de monólito. Falta à figura 3, os detalhes de materiais que possibilitariam uma narrativa contínua entre as partes colocando-a ainda no plano de estudos do a partir de objetos modelares. Na figura 3, mãos, pés e cabeças não se apresentam com os aparatos anteriores como fios, tecidos ou mecanismos, que explicam seu uso.



Figura 3 - Arranjo antropomorfo: desmontado (Desenho – R. Gorgati)

É justamente a imagem monolítica que necessita ser desafiada com a seguinte questão: Como tirar tal configuração do repouso? A questão do movimento ganha uma outra dimensão que extrapola a ilusão de vida em um duplo antropomorfo. O movimento, nesse caso abarca o enfoque que se dará às tradições, ou seja, o movimento passa a ser uma questão mais ampla como sendo aquilo que foi deixado por gerações, ou tradições em determinada área do conhecimento. Repetir apenas o doado é fechar os olhos para o vão que há nesse espólio onde o “testamento” deve ser refeito a cada momento como elaboração de um contexto mais profundo do que a execução de um manual de construção. Aqui a denominação “arranjo” ganha a complexidade proposta pelo presente texto. A imagem de um modelo como a marionete de fios, possui a camada de um plano de construção, a camada de um parâmetro para se pensar o corpo, a camada de seus materiais, a camada temporal de sua tradição e, se desfeita, “desarranjada”, a camada que problematiza a relação entre corpo e objeto em cada época.

Seria uma estratégia tradicional pegar as figuras da imagem 3 e colocar corpos, fios, varetas e movê-los reiniciando uma espécie de ciclo que se auto referencia. Esboça-se também uma questão com relação à história de cada área ou mesmo com relação à transmissão técnica do modo de exercer determinada atividade artística. Diante do monolítico, do não articulado é que surgem as questões.

Estar diante desses arranjos onde a escala humana é muitas vezes desafiada pelo colossal, pelo diminuto, pelo ferro, pela madeira, por barbantes, por tecidos, pela ética, pela sugestão das formas, pela precariedade dos resquícios, é também abrir-se a um mínimo de silêncio.

Seja como for, é à ausência de nome para o tesouro perdido que alude o poeta ao dizer que nossa herança foi deixada sem testamento algum. O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição- que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor- parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e, portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. O tesouro foi assim perdido, não mercê de circunstâncias históricas e da adversidade da realidade, mas por nenhuma tradição ter previsto seu aparecimento ou sua realidade [...]. (Arendt, 2003, p.31)

Talvez seja ainda possível abordar a figura 3 a partir de uma proposta de que o que foi eliminado do arranjo foi o mecanismo e o conhecido. A estratégia do desmonte dos modelos limpa as partes habituais e as indicações consolidadas propondo um outro arranjo. Resta encontrar nesse grande vazio entre as cabeças, mãos e pés, a cultura de gestos, que não pode ser expresso por esquemas gráficos. Há nessa figura 3 um arranjo “não previsto pela tradição” ou mesmo uma falta de continuidade com os exemplos anteriores, ou mesmo um arranjo onde não se vê “nem passado nem futuro”.

O vazio já comentado com relação ao boneco de *bunraku*, chega a um extremo expondo a abolição do mecanismo e abrindo espaço para a descontinuidade e para um tipo de gesto ou ação sobre a matéria monolítica, que escapa ao humano com suas paixões e seus testamentos.

A figura 3 aponta para um outro imaginário, saindo do imaginário mecânico que ainda alimentava as figuras 1 e 2. O corpo humano em contato com objetos mais ou menos elaborados absorve as proposições dos mecanismos com dobradiças, articulações, alavancas e dialoga com materiais assimilando suas dinâmicas, reconhecendo os vazios ou as aberturas que permitem sua inserção no arranjo antropomorfo. O arranjo da figura 3 pode ser visto além de um monólito, ou seja, se visto como corpo também composto é possível reelaborar a imagem como se reelabora o corpo. O arranjo é mantido como corpo, como um “conjunto de forças em confronto” (Barrechea, 2009, pp.56,57).

### **Emaranhar as camadas**

Sobrepor os arranjos 1, 2, e 3 é sobrepor gestos e objetos além de criar um quarto arranjo. Os três primeiros arranjos estão juntos na figura 4 e configuram um campo de possibilidades para as relações entre corpo e objeto. A figura 4 distancia-se ainda mais das figuras esquemáticas 1 e 2 propondo um emaranhado que mistura mecanismos, fios e corpos humanos em temporalidades, técnicas e afecções. De tal configuração é possível criar uma infinidade de arranjos pois não se tem a exata relação entre mãos, pés e cabeças e as estruturas ou escalas que as unam ou con-

formem o arranjo antropomorfo. O retorno das estruturas mecânicas ao arranjo traz novamente a sensação de vitória sobre o arranjo encontrado. O arranjo passa a ter seu testamento e suas tradições indicadas prestes a atender as expectativas da cena, da ilusão de vida, etc.

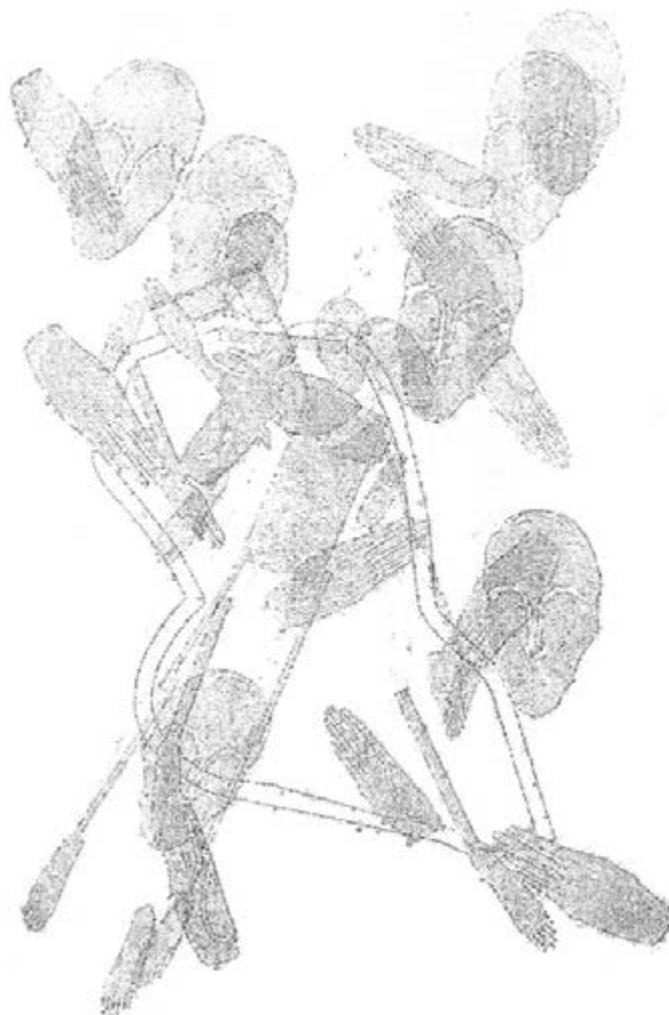


Figura 4 - Arranjo antropomorfo: simultâneo (Desenho – R. Gorgati)

Aliás, o arranjo 4, simultâneo, é de onde derivam os arranjos das figuras 1, 2 e 3. Apesar de se escolher este ou aquele arranjo, permanecem como espectros de possíveis os outros arranjos. O arranjo antropomorfo proposto por um boneco pode ser desafiado em vez de apenas simular uma vida biológica como caminhar, comer, se deitar, etc.

Gilles Deleuze no livro Francis Bacon: *Lógica da sensação*, aponta que:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor, já está na tela, mais ou menos atualmente antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. (Deleuze, 2007, p. 91)

Deleuze ajuda a encontrar um momento de escolha, mesmo diante do “bombardeamento da figuração” (Deleuze, 2007, p. 91). Desafiar o humano na arte passa por desafiar sua figuração, sua tradição e suas afecções técnicas. O arranjo proposto pela figura 4, seria a superfície a ser “limpada, desobstruída e esvaziada” para se chegar a outros arranjos como arranjo de dinâmicas atuais ou virtuais com relação aos objetos escolhidos. Esse arranjo simultâneo seria uma imagem/hipótese da simultaneidade de técnicas, “espólios de uma tradição”, corpos e objetos que concorrem no presente como arranjo a ser descortinado. Esse arranjo seria permanentemente uma “herança sem testamento” como tempo entre passado e futuro. No arranjo simultâneo, (figura 4) há de se perceber os “clichês” e como estratégia artística, “deformá-los”. Deleuze reconhece em Francis Bacon a indiferença do pintor com relação aos “problemas dos efeitos”. Aqui Deleuze toca em um ponto importante que pode ser apropriado como estratégia de pesquisa para o teatro de animação, encontrar camadas além do efeito. A questão do efeito, ou mesmo da ilusão é uma camada bastante experimentada na história e nas poéticas que se utilizam de bonecos e marionetes assim como a figuração problematizada no trabalho de Francis Bacon. Deleuze aponta para uma outra camada a ser explorada para uma poética que procura desafiar o caráter figurativo da simulação de vida. Deleuze vê em Bacon a questão do efeito como uma coisa menos importante do que fazer vir à tona as forças invisíveis que atuam sobre a figura. Quais as forças que atuariam no arranjo antropomorfo sempre monolítico no testamento conservador de determinada arte?

Bacon ataca o problema de tornar visíveis as forças que não são visíveis. Por tal motivo trata de outra camada que não é a do efeito:

[...] não que os despreze, mas pode pensar que, em toda história da pintura, pintores que ele admira já os dominaram suficientemente: sobretudo o problema do movimento. Sendo assim, essa é uma razão para enfrentar ainda mais diretamente o problema de “tornar” visíveis forças que não são visíveis. Isso é verdadeiro para todas as séries de cabeças e autorretratos, é até a razão pelo qual Bacon fez tais séries: a agitação extraordinária dessas cabeças não vem de um movimento que a série deveria recompor, mas antes de forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel. São como forças confrontadas no cosmo por um viajante transespacial imóvel em sua cápsula. É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos. (Deleuze, 2007, p. 64)

Deleuze identifica a carne da pintura de Bacon e passa de um gesto amigável, polido para um gesto pleno de paixão, apontando na pintura, uma cabeça esbofeteada por forças invisíveis.

Os arranjos das figuras 5 e 6 são duas hipóteses para desmontar as imagens monolíticas esquemáticas deixadas pela tradição. Mapear um objeto deve contar com um fator temporal que identifica uma ligação entre as partes de uma forma mais complexa do que a contiguidade. As colagens, rasgos, pinturas, cortes, furos, amarrações, entalhes, desgastes, dobras, etc., que fazem parte dos gestos formadores de objetos e corpos se entrelaçam por saberes que pertencem a esferas e objetos que derivam de “localidades” dispersas no tempo. Como hipótese esse tempo de tradição tangível em materiais e gestos se apresenta como monólito capaz de ser desmontado.

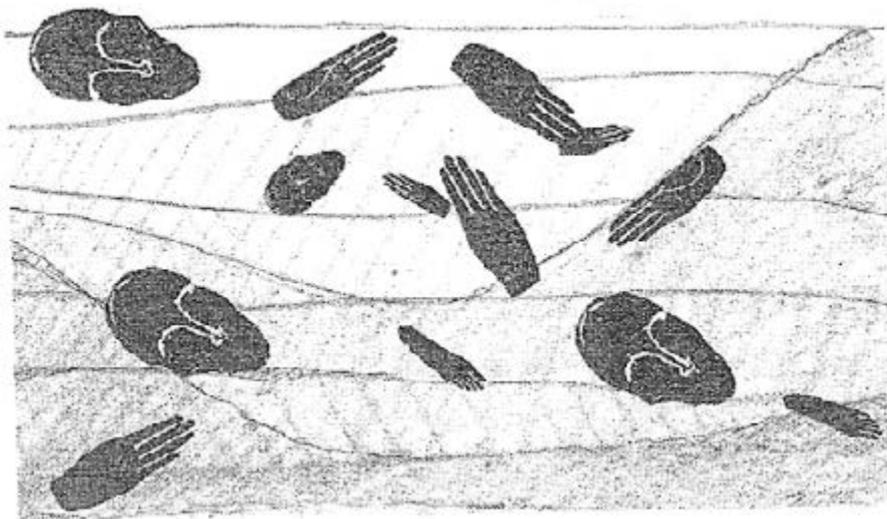


Figura 5 - Hipótese: desmontagem em camadas (Desenho - R. Gorgati)

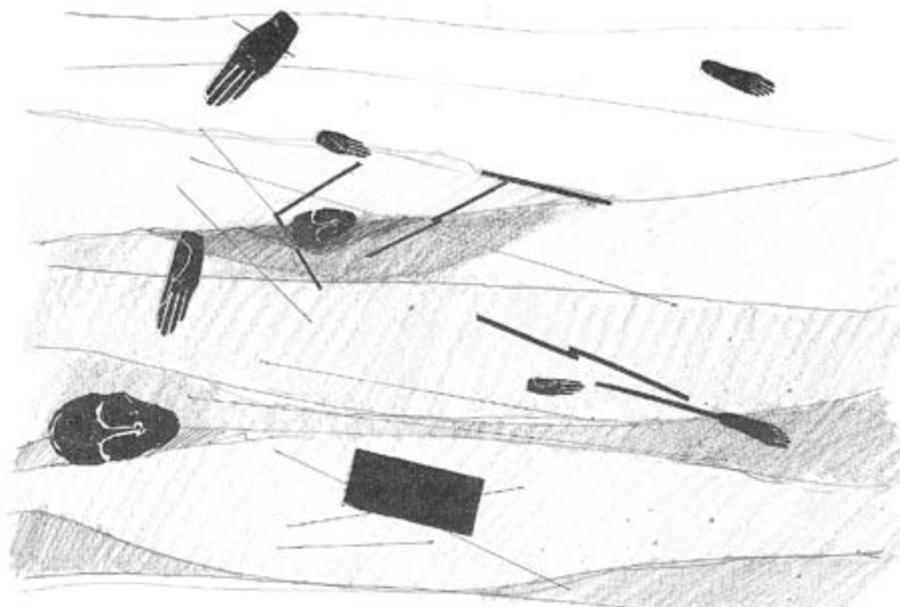


Figura 6 - Hipótese: marionete de fios desmontada como gestos sobrepostos (Desenho – R. Gorgati)

As figuras 5 e 6 são hipóteses visuais que imobilizam gestos e objetos em sobreposição, além de apresentarem uma variação para um arranjo composto de proposições gestuais e de objetos. Cada camada já não se liga de forma útil às partes antes contíguas. Não seria também esse o aspecto da história do teatro de animação? Mais do que um esquema de montagem de objetos, espetáculos e técnicas corporais, um arranjo estranho aos manuais e que desafia o antropomorfismo em suas tradições? Antropomorfismo em um sentido mais amplo visto como repetições humanas, adoções de tradições e soluções prontas. A imagem humanóide de uma marionete se estabiliza por coesão circunstancial e, se desmontada, passa a ser vários objetos que, por si, já tem seus verbos e históricos inserindo-se em um campo dramático mais amplo. Barbantes, parafusos, serrotes, brocas e tecidos são objetos dentro de um objeto anterior como uma crônica dentro da história.

Parte da pesquisa no teatro de animação é refletir sobre como mover arranjos desarticulá-los de um modo que indiquem caminhos e também retirem do repouso os sedimentos e pequenas partes que se apresentam como uma única pedra ou algo monolítico.

O corpo humano invade a esfera do objeto inanimado, compõe com ele um arranjo que extrapola a figuração, ou a representação esquemática dos mecanismos, e habita uma gama muito variada de camadas. Os gestos passam a compor um arranjo onde as partes humanas e dos objetos participam de mais de uma camada ao mesmo tempo. É justamente a carne, os nervos e as fibras que desafiam as estruturas existentes propondo arranjos que redimensionam a história de certa prática artística. A materialidade do corpo e seus acidentes desafiam, limpam, raspam e desobstruem os arranjos estruturados. Os gestos de limpar, sobrepor, emaranhar, sedimentar imagens e objetos desestruturam um modelo específico de boneco, desfazendo o ponto de vista proposto por certa tradição.

Para o teatro de animação é importante descobrir os procedimentos artísticos que possam revelar mais camadas sobre a história, gesto, objetos e materiais. Voltar-se para o corpo humano em sua relação direta com materiais é voltar-se para a região imediata ao objeto inanimado. Uma dificuldade nesse processo de desafio para com imagens e objetos, é que as forças que mantêm a relação das partes e atravessam a figuração são as mesmas que a colocam à prova. A materialidade desafia a verossimilhança com os movimentos humanos mais gerais, ou mesmo coloca em xeque a simples simulação de vida biológica pois os tempos do organismo são diferentes dos materiais dos quais o arranjo antropomorfo é constituído. É dessa diferença que surge a animação. Não é apenas a forma que está na pesquisa poética com objetos e materialidades, há as pausas, a consistência, as variações dos materiais por torção ou tração, sobreposição, dobraduras ou rompimentos. Torcer, tracionar, sobrepor, dobrar, raspar, apagar, romper, simular, silenciar ou tocar, são os verbos que, como gestos, deformam a matéria, refazendo, como história, narrativas de corpos e objetos.

Os modelos aqui apresentados como a marionete de fios e o boneco de *bunraku* servem de apoio para uma abordagem crítica com relação às tradições apresentadas como paradigma de estudo sobre o teatro de animação. A ideia não é a de criticar os modelos e sim compreender as camadas que os compõem, que formam o arranjo, podendo se estender a outros modelos não mencionados aqui. Os arranjos citados são como imagens/hipóteses que agregam temporalidades aparentemente dispersas pelo uso único de um modelo qualquer. O movimento, para o teatro de animação, pode ser visto como um ato sempre renovado e contemporâneo de tirar do repouso modelos que são propostos de maneira constante em práticas voltadas para o espetáculo, técnica e transmissão de conhecimento. As figuras que habitam um tipo de manual de construção participam desse movimento apresentando-se como hipóteses de pesquisa a serem raspadas, torcidas, emaranhadas pelo corpo tanto quanto o são tecidos, fios e cordões,

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Equipe de trad. (Coord.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

HEGGEN, Claire. Sujeito – objeto: entrevistas e negociações. Revista *Móin-Móin* - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, n. 6, ano 5, 2009.

KLEIST, Henrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 1997.

KUSANO, Darci. *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac/SP, 2010.

MORAES, Eliane Roberts. *O corpo impossível- a decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.

Recebido em: 20/04/2018

Aprovado em: 15/07/2018