

A black and white photograph of a man looking through a wire mesh structure, possibly a cage or a window. He is holding a small object in his hand. The background is dark and indistinct.

## Espaço e Cenografia no Teatro de Animação

Oswaldo Anzolin

Universidade Federal da Paraíba – UFPB



PÁGINA 76 , 77 (acima) e 78: Espetáculo *Submundo* (2002 - SP). Grupo Sobrevento.  
Direção Luiz André Cherubini. Foto de Simone Rodrigues.

PÁGINA 77 (abaixo): Espetáculo *Operação Romeu + Julieta*. Cia Casa Volante.  
Direção de Oswaldo Anzolin. Foto acervo do grupo.



*Todo sentimento forte em nós provoca a idéia do vazio. É a linguagem clara que impede esse vazio, impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra.*  
(Antonin Artaud)

**Resumo:** A presente reflexão aborda a conceitualização do espaço de encenação e dos ideais de Cenografia para o Teatro de Animação. Esta arte transita na fronteira entre o movimento e a visualidade, entre a encenação e a imagem. Esta dualidade agrega agentes ligados ao ofício teatral e outros vinculados às artes visuais, o que provoca alguns desequilíbrios em uma situação em que vários elementos precisam se integrar. Aspectos estéticos, simbólicos e funcionais são abordados na intenção de se reunir elementos que auxiliem a concepção e análise do espaço cenográfico no Teatro de Animação.

**Palavras-chave:** Cenografia; espaço de cena; teatro de animação.

**Abstract:** This reflection looks at the conceptualization of the space of theatrical staging and the ideals of scenography for puppet theatre. The art of puppet theatre sits at the boundary between movement and the visual, between staging and the image. This duality aggregates agents connected to theatre craft and others associated with the visual arts, provoking some imbalances in a situation for which many elements need to be integrated. Aesthetic, symbolic and functional aspects are discussed with the aim of putting together elements that assist in the conception and analysis of scenographic space in puppet theatre.

**Key-words:** Scenography; the space of the scene; puppet theatre.

O teatro contemporâneo, majoritariamente, não se presta mais a um reprodutor de textos escritos e por isso a função imagética é cada vez maior na sua elaboração. Apesar da afirmação categórica, de vários profissionais e teóricos do Teatro de Animação, que a essência desta arte está no movimento, compreendemos que sua principal evidência está no que é visível em cena: a imagem. Portanto, o Teatro de Animação está alinhado com as principais tendências cênicas e é deste modo que entendemos sua prática atualmente.

A relação de todas as formas de teatro com a imagem passa pela questão da Cenografia e de seu espaço. Neste contexto consideramos alguns dados que compõem o conjunto cenográfico e os consideramos na intenção de entender suas características e possibilidades no ato da encenação, ou, como define Pavis (2003), da “colocação em imagens”. Analisamos atributos básicos da Cenografia, a saber: sua estética, seus significados e suas funções.

A composição cenográfica é algo importante no conjunto que forma o espetáculo. O que se vê em cena – as cores, o volume, a massa, o equilíbrio, ou a ausência proposital de cada um desses elementos – deve ser levado em conta na concepção cênica, entretanto, não pode ser a única, e nem mesmo a principal preocupação na construção de um espetáculo. Teatro, seja ele de animação ou não, é o resultado de diversos elementos conjugados em torno de um objetivo maior, que é o próprio fazer teatral.

A Cenografia pode entrar em conflito com a ação, pode parodiá-la, apoiá-la ou simplesmente tecer um comentário, mas é fundamental que tenha algum significado, que não esteja integrando o espetáculo sem querer interagir com ele. Todo elemento da cena comunica alguma informação, mesmo que não seja intencional. Ou seja, o que cala pode falar alto. Assim é interessante que o significado esteja nítido dentro da concepção espetacular. Ruídos indesejados, ou seja, qualquer fonte de erro ou de perda de fidelidade na comunicação de mensagens pode afetar negativamente a percepção do espectador, levando-o a fazer suposições distantes, ou até inversas ao sentido da peça.

A limpeza e a simplicidade visual da cena é outro ponto importante a se considerar na análise de uma concepção cenográfica. O que é visto em cena e não tem função é inútil. Por mais que decore, embeleze, enfeite a área de ação, se não for funcional pode, e certamente será, um empecilho estético.

A funcionalidade de um elemento em cena pode decorrer de duas formas distintas: a primeira delas é relacionada ainda aos significados, ao que se quer que o espectador perceba, seja por vias intelectuais ou sensíveis. Outra forma de funcionalidade é a instrumental. A cenografia pode contribuir, não só com a percepção visual do espectador, mas também com a ação propriamente dita. Um objeto inanimado em cena pode servir como sustentáculo da atuação, tendo inclusive uma função indispensável em certos espetáculos.

A disposição espacial para a cena demanda importantes ponderações. A reflexão acerca da espacialidade no teatro comumente considera o posicionamento do público em relação à encenação e a influência do ambiente na percepção do espectador para com o espetáculo. Ao se tratar do Teatro de Animação precisamos ponderar também acerca da dupla disposição em cena. Nesse teatro, além da posição do espectador, há o local visível do objeto/personagem e o local do artista/personificador que pode estar aparente ou não, formando um espaço tripartido.

As diversas modalidades do Teatro de Animação levam a distintas utilizações do espaço. As técnicas do Teatro de Bonecos adquirem cada qual a sua especificidade.

O boneco de luva, o marote, o boneco de vara, por exemplo, são técnicas que habitualmente necessitam de um esconderijo para o animador não ser visto durante sua apresentação. Deste modo, comumente o espaço nestes espetáculos ficam resumidos a uma espécie de barraca, popularmente conhecida como empanada. Algumas empanadas são simples e funcionais, outras variam sua forma e assim estabelecem uma composição cenográfica mais elaborada e outras ainda se mantêm em um formato padronizado, mas, são acrescidas de elementos visuais que sugerem o ambiente da cena.

Já na manipulação direta o animador se mostra, ainda que normalmente não se ponha em total evidência. Nesse caso o espaço é comumente dado por um suporte em forma de balcão de tamanhos variados. A Cenografia é normalmente composta por poucos elementos dispostos sobre esta estrutura.

O boneco de fios, ou marionete, tanto pode ter seu manipulador oculto por uma espécie de cortina, como pode explicitá-lo. No primeiro caso a área de ação pode ser vasta e a Cenografia ilimitada. Com o agente encoberto o espaço se limita à frente da cortina e o cenário é, na maioria das vezes, composto de artefatos realistas em tamanho proporcional aos bonecos.

As técnicas de animação sugerem seus espaços de ação, que por sua vez limitam a criação da Cenografia, entretanto, elas são muitas e se multiplicam com adaptações que variam de espetáculo para espetáculo. Com o passar do tempo é mais difícil assistir a algum espetáculo em que a técnica esteja em seu estado puro. É uma das marcas da contemporaneidade.

A percepção das coisas está vinculada à nossa sensibilidade e nada pode ser percebido se não houver os atributos do espaço. Não é propriamente o espaço que percebemos e sim as coisas que estão contidas nele. Percebemos ambientes, arranjos, ações, mas não percebemos o próprio espaço. Chauí (2000: 97) lembra que para Kant, o espaço é uma "intuição pura" ou "uma forma *a priori* da sensibilidade". Deste modo, segundo a filósofa, o espaço não é uma invenção do ser humano e também não é uma realidade independente, é parte efetiva da nossa sensibilidade. Nosso modo de perceber depende do espaço e sem ele seria impossível ter sensações qualificadas. Assim sendo percebemos objetos simultaneamente em razão do espaço ou sucessivamente em razão do tempo.

De acordo com Ana Maria Amaral (1993: 18), "o movimento é a base da animação, pois é preciso ter-se sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral". No entanto, o movimento somente é percebido em razão do tempo, ou seja, é a sucessão de imagens que nos dá

a sensação de movimento. Então, o efeito causado pela seqüência de imagens está atrelado à visibilidade simultânea de diversos elementos na cena.

O boneco, ou o ator, é percebido na relação com seu lugar e no seu espaço. Portanto, ao se tratar das artes cênicas, ainda que nossa percepção esteja direcionada ao foco dramático, é imprescindível a reflexão em torno do espaço da cena e seus componentes cenográficos.

A representação teatral indica certa duplicidade. Primeiramente percebemos a porção material, caracterizada por um componente concreto, uma empanada, um balcão, ou qualquer outra forma de organização visível deste espaço. Outra percepção é a de que, no universo teatral, qualquer coisa física é também a imagem de outra coisa a qual se quer representar, ou seja, esta segunda visão ultrapassa a materialidade e nos mostra criações do nosso imaginário. Certa estrutura pode ser um balcão de madeira e ao mesmo tempo um quarto ou uma rua da cidade. No caso dos bonequeiros populares, as empanadas são estruturas físicas para esconder o indivíduo e ao mesmo tempo um espaço mágico, um mundo onde existem bonecos vivos.

A empanada pode ter diversas variações. Na configuração popular, por exemplo, esta estrutura esconde o artista e provoca o posicionamento do público em sua frente, com a cabeça voltada para o alto. Contudo são muitas variantes nas formas contemporâneas, modelos que trazem a inspiração na origem popular e técnicas mais elaboradas.

Neste contexto se encontra a Cia. Boca de Cena<sup>1</sup> que faz um trabalho eminentemente baseado na cultura popular. A estrutura delimitadora do espaço de ação que é normalmente usada por eles é simples, muito parecida com a empanada tradicional dos brincantes

<sup>1</sup> A Cia. de Teatro de Bonecos "Boca de Cena" é um grupo criado com o objetivo de resgatar a arte do Teatro de Bonecos no estado da Paraíba. Em mais de oito anos de atuação, se dedica a explorar variadas técnicas de construção e manipulação de bonecos. A utilização de vários recursos técnicos como iluminação, sonoplastia, pirotecnia e cenografia, faz do trabalho da Cia. Boca de Cena uma moderna e destacada releitura do Babau, teatro de bonecos popular da Paraíba.



do Babau<sup>2</sup>. Entretanto, os espetáculos são repletos de elementos visuais que compõem uma Cenografia bastante requintada. No espetáculo *O Boi Encantado*<sup>3</sup> o que se vê é uma empanada com aproximadamente dois metros de altura e coberta por um tecido azul escuro. No frontispício há o nome da companhia em relevo e uma abertura, a boca de cena. Por esta abertura é que se vêem os bonecos em cena, portanto os espectadores precisam ficar dispostos frente à estrutura para assistir ao espetáculo.

Nas apresentações dos bonequeiros populares, que são sua fonte de inspiração, o público se dispõe ao redor da empanada, mas não tem a indicação precisa de onde ficar, pois estas estruturas comumente têm como objetivo quase único esconder o manipulador. Assim, frente a isto, o controle da disposição espacial dos espectadores, no espetáculo da Cia. Boca de Cena, já tem em proveito várias possibilidades de construção cenográfica. Estando todo o público na extremidade de uma reta, se abre condições para que elementos bidimensionais sejam vistos ao fundo dos bonecos, assim como outros elementos possam ser inseridos em frente ou no mesmo plano que eles, influenciando no imaginário dos espectadores.

Tal qual o restante dos elementos cenográficos, a luz participa da produção de sentido no espetáculo. Por todas as suas especificidades, a iluminação é um assunto que poderia ser tratado à parte deste, todavia, é difícil falar em espaço cênico sem resvalar na questão da luz da cena. Suas funções vão desde o isolamento de um elemento da cena, passando pela influência no ritmo da representação, até a criação de uma atmosfera. Segundo Pavis (2003: 202), a ilumi-

<sup>2</sup> Babau é a denominação dada ao teatro de bonecos popular no estado da Paraíba. Apesar de ser muito parecido com o que conhecemos como Mamulengo, o Babau apresenta algumas particularidades relacionadas principalmente a seus personagens típicos, tanto na personificação como na configuração material do boneco.

<sup>3</sup> Segundo a Agência O Globo, em setembro de 2008, *O Boi Encantado* conquistou o Troféu Clorys Daly - prêmio maior do Festival de Teatro de Bonecos da Fita – com a mistura perfeita entre a literatura de cordel e personagens da literatura infantil, com grandes doses de criatividade e profissionalismo.

nação está “situada na articulação do espaço e do tempo” e “é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando seu percurso”.

A iluminação de *O Boi Encantado* é produzida por equipamentos adaptados ao tamanho do espaço cênico. São pequenos refletores acoplados por hastes à empanada. Seja em uma praça pública, em um teatro de arena, ou mesmo em um palco italiano, a empanada auto-iluminada define seu espaço. A luz, manejada de uma mesa, também adaptada, dentro da empanada, completa sua função, marcando o espaço da cena, mudando de cor e intensidade a cada cena, alterando com isso o ritmo do espetáculo e ainda criando um ambiente fúnebre em um momento em que uma personagem bruxa entra em cena.

A recém criada Cia. Casa Volante<sup>4</sup> de Belo Horizonte apresenta outra variação da empanada tradicional. Com o espetáculo *Operação Romeu + Julieta*, o grupo se alinha com “uma vocação antiga, mas cujo uso vem sendo mais bem identificado com buscas recentes, que é a de fazer conviver simultaneamente diferentes e variados recursos e efeitos expressivos” (PIRAGIBE, 2007: 201).

Neste espetáculo em palco italiano, os animadores se mostram a princípio em uma cena aos moldes dos antigos *Toy Theatres*, contando o início da história da princesa feia que busca um príncipe que a tire da torre do castelo. Esta primeira cena é mostrada no proscênio, em frente à cortina, e ao abri-la os animadores já estão ocultos em uma empanada estilizada, uma estrutura cenográfica montada na forma de montanhas, com árvores e um castelo medieval. Diferente do outro espetáculo mencionado em que o espaço de cena é interno à empanada, em *Operação Romeu + Julieta* o espaço de ação envolve a empanada, mas não se limita a ela. Neste caso ele é expandido e toma quase todo palco italiano, tendo na Cenografia o principal elemento de configuração espacial da cena

<sup>4</sup> A Cia. Casa Volante nasceu em 2009, formada por Guilherme Pam, que já integrou a Cia. Giramundo e por Jeanne Kieffer, francesa formada pela *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionette de Charleville-Mézières*.

e seus desdobramentos.

Assim, este espetáculo pôde ser mais detalhado em sua elaboração de luz. Sua concepção teve a possibilidade de se alinhar com as questões técnicas da maioria das intervenções cênicas de porte mediano ou grande. Com o espaço mais amplo é possível pensar em maior quantidade de fontes de luz e na posição de cada refletor, ajustando ângulo e direção com mais facilidade. A luz da cena é desviada, filtrada e bloqueada, modificando sua cor, intensidade, temperatura, entre outros aspectos que sem o espaço para instrumentos técnicos não seria possível.

Este aspecto da iluminação é ainda melhor aproveitado no espetáculo *Submundo* do Grupo Sobrevento<sup>5</sup>. Vários outros espetáculos deste grupo poderiam servir como exemplo neste assunto, entretanto me refiro ao *Submundo* porque sua concepção extrapola os limites espaciais do Teatro de Animação, mormente conhecido. Trata-se de um espetáculo com várias técnicas de animação e representação empregadas simultânea e sucessivamente. O espaço é amplo e tomado por uma Cenografia extremamente efusiva. Estruturas translúcidas permitem excelentes efeitos de iluminação. A luz é bloqueada e filtrada pelos elementos de cena, emana sem restrição de direção, desvenda e expõe imagens que produzem inúmeros significados.

O espaço deste espetáculo suporta várias técnicas de manipulação, desde o boneco de luva, com seu ator/animador ocultado por uma empanada que surge do cenário maior e o integra, até a técnica de manipulação direta que expõe seu agente em meio ao espaço simbólico. Como Piragibe (2007: 198) observa, “o método de manipulação escolhido dificulta a ocultação dos animadores, deixando-os em posição frontal em relação ao público, que pode enxergá-lo durante toda a apresentação. Essa dupla exposição de

<sup>5</sup> Formado em novembro de 1986, o Grupo Sobrevento é um grupo profissional de Teatro que se dedica à pesquisa, teórica e prática, da animação de bonecos, formas e objetos. Ao longo da sua carreira, o grupo criou vários espetáculos, a maioria dos quais permanecem em repertório. Fundado por Sandra Vargas, Miguel Vellinho e Luiz André Cherubini, seu diretor (Catálogo Sobrevento: 2003).

bonecos e manipuladores possui um potencial expressivo que simplesmente não pode ser ignorado”.

Em qualquer destes casos, a espacialidade é fundamental para a conquista de significados. A percepção da expressividade de um objeto – seja um boneco ou um ator – necessita da relação com seu espaço exterior. Sem a empanada os bonecos de luva tomariam outra acepção e seu ideal estaria distorcido. As técnicas de manipulação que permitem a visualização do atuante não alcançariam a mesma expressão se não houvesse a simultaneidade de imagens permitida pelo espaço. Portanto, qualquer encenação terá sua comunicabilidade intimamente ligada a uma espacialidade, pois dela depende a relação estética que a imagem é capaz de produzir.

O Teatro de Animação tem natureza presencial e por isso seu espaço cênico não pode prescindir de sua materialidade, entretanto sua dimensão simbólica é o que lhe atribui sentido e significado. É somente na produção de sentido sobre a cena que o espaço tornar-se totalmente presente na relação com o espectador.

Temos o palco, a empanada, o balcão, todos os elementos cenográficos, contudo, em outro sentido, temos a percepção de que qualquer materialidade existente no universo de representação não só é a imagem de si mesma, mas também a imagem de algo a que ela faz alusão. Ou seja, segundo Araújo (2005: 83), é “um significante, que opera algum tipo de significado, cuja natureza extrapola o campo da materialidade e opera a travessia entre aquilo que consideramos concreto e aquilo que consideramos existir apenas no nosso imaginário”.

A empanada de *O Boi Encantado* é uma estrutura física, com itens de tecido, madeira, fumaça de talco entre outros, mas representa um mundo, uma realidade diferente da nossa cotidiana. Não se trata simplesmente de criar uma composição de cores, massa e volume, algo belo para se apreciar. Os elementos são capazes de estabelecer uma comunicação não verbal com os espectadores e fazer com que percebam cada conformação cenográfica como se fossem levados a outro lugar. Visitam uma fazenda, a casa de uma bruxa, assim como podem visitar, em *Operação Romeu + Julieta*,

uma paisagem com castelo medieval.

Reconhecer o lugar pode não ser tão importante como perceber o significado de estar ali. Conforme Pavis (2003: 383), “a imagem está em melhor condição de proporcionar uma percepção mais adequada dos processos inconscientes”, afirmação que faz amparado em teorias psicológicas de Sigmund Freud. Assim, em *Submundo*, este aspecto da Cenografia se torna mais esclarecedor. Estruturas aramadas de metal cobrem todo o palco e os atores/animadores se movimentam dentro delas nos fazendo sentir o ambiente de um calabouço, de uma prisão árida e assustadora. Os elementos criados por Daniela Thomas e André Cortez para este espetáculo não representam figurativamente um lugar. Não se trata de uma concepção realista de cenário, é antes uma estrutura simbólica. Cria significados que falam mais aos nossos sentidos que ao nosso intelecto. São armações metálicas de aspecto desagradável, com significados desagradáveis e ainda assim são belos em sua aplicabilidade, em sua maneira de nos fazer sentir algo. Porém, tudo isso de nada serviria isoladamente, voltaria a uma forma agressiva e desinteressante, de mau aspecto, se não estivesse ligado ao espetáculo.

Gianni Ratto, (1999: 38) garante que “a verdadeira Cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje”. Podemos inferir que é a cena e seus elementos que dão sentido à Cenografia, como uma arte integrada e sem autonomia. Na mesma tese, Ana Maria Amaral (1993: 18) completa que “o Teatro de Animação não se expressa através do corpo do ator, muito pouco por palavras, mas, sim, através de formas, imagens, metáforas e símbolos”. Portanto, a arte cênica se dá plenamente somente pela junção de forma e movimento.

A função da Cenografia no Teatro de Animação está em parte na completude metafórica. São construções que ajudam ou possibilitam a interpretação e o entendimento. O objeto animado aparece em cena com a intenção de referir-se a outra coisa, idéia abstrata ou personagem. Raramente um boneco é só um boneco. Essa representação metafórica somente é possível por causa das afinidades, ainda que remotas, entre diferentes coisas. Tais relações

se estabelecem em função de analogias descobertas, desnudadas, realçadas, evidenciadas, enfatizadas pela construção artesanal dos objetos e da cena. Nesse universo o espectador habitua-se a interpretar o que vê, faz isso até inconscientemente. Por esse motivo a Cenografia torna-se perigosa se mal utilizada.

Tudo que está visível em cena tem algum significado, proposital ou não. Muitas vezes é preferível a utilização de um espaço próximo da neutralidade a uma cenografia requintada. Se não há intenção, não há razão para determinado objeto compor a visualidade do espetáculo. Em muitos casos a Cenografia concorre com a cena, rivaliza com os bonecos, produzindo um conflito indesejado sob a percepção do espectador. Portanto é desejável que a Cenografia interaja com o espetáculo, o que não significa que precisa estar em total concordância com ele. Há possibilidades coerentes que não enfatizam simplesmente a ação da cena. O Teatro Épico de Bertolt Brecht, com a intenção de provocar o pensamento crítico e alertar o espectador para uma realidade de contrastes, exemplifica bem esta questão. Rosenfeld (2004: 159) aponta, nesta perspectiva, um ideal de projeto cenográfico que “é antiilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la”.

Contudo, a função da Cenografia não está somente na composição de mensagens significativas, não está somente na visualidade. A funcionalidade cenográfica envolve também o que dela nem sempre se vê ou se percebe, mas permite que a cena aconteça.

O bonequeiro popular, na falta de uma empanada, estende um lençol de um batente a outro e faz da passagem seu espaço de encenação e do lençol seu cenário. Não há aqui outra intenção, se não a de esconder o manipulador para evidenciar o boneco. Mesmo as empanadas dos grupos modernos são antes esconderijos, para posteriormente se tornarem elementos estéticos e significativos. Este emprego mais operacional da Cenografia envolve conhecimentos técnicos que são importantes para um encenador. Uma cenografia construída à revelia do restante do grupo envolvido pode descaracte-

rizar a encenação e ocasionar inúmeras falhas. O projeto cenográfico que acompanha a produção do espetáculo é naturalmente mais bem sucedido. Diferente do costureiro no teatro com atores, no Teatro de Animação é comum que o mesmo artista (ou grupo de artistas) responda pela direção e pela visualidade do espetáculo ao mesmo tempo, ou que pelo menos haja uma profunda integração entre os artistas de diferentes especialidades. Isto faz com que a operacionalidade do espetáculo seja melhor resolvida. Além disso, como afirmou Gianni Ratto (RATTO *apud* DIAS, 1999: 02), “só assim pode-se ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas o cenário desejável”

De uma forma ou outra, a imagem do espetáculo precisa ser agradável aos olhos, ou seja, mesmo provocando pensamentos críticos, mostrando ambientes rústicos, a cena terá um melhor resultado artístico se não causar desconforto visual. Portanto as cores, o volume, a massa e o equilíbrio, parâmetros que proporcionam a visibilidade da cena, não podem ser desconsiderados na construção do espetáculo de bonecos, pois envolvem o objeto animado e auxiliam na comunicação estética.

Enquanto espectadores, nossa percepção depende diretamente de nosso conhecimento. Nossa bagagem emocional e cultural ajuda neste processo. Do mesmo modo que reconhecemos uma personagem em uma chaleira que abre e fecha a tampa como se fosse uma boca, na Cenografia, quando nos deparamos com linhas, por exemplo, temos despertado em nós a memória emocional dos ambientes em que estamos acostumados. As linhas horizontais nos remetem às paisagens com a linha do horizonte e por isso pode nos trazer a sensação de repouso e quietude. Linhas verticais trazem a sensação de altura, principalmente pela associação com prédios e construções. Quando enxergamos essas linhas cruzadas, experimentamos uma atmosfera rude ou inflexível, pois elas lembram as malhas de redes ou grades de prisões, como no caso da Cenografia de *Submundo*.

Sendo assim, a Cenografia trata muitas vezes com algo subjetivo, que tem a percepção variando de espectador para espectador,

que muitas vezes não sabe dizer o que o incomoda, mas sente isso. Ele simplesmente gosta ou não gosta de determinada imagem. Entretanto, podemos buscar a aceitação de uma maioria. Para isso, a composição de imagem é indispensável, ou seja, é preciso arranjar os elementos visuais da cena de tal maneira que a atenção do público se dirija para o assunto, para o centro de interesse que, normalmente, são os personagens da ação. Toda imagem em cena pode ser atrativa ao ponto de despertar a atenção do espectador, mesmo não se movendo.

É preciso ter imaginação estética, ou seja, ter pronto na mente o resultado visual que se pretende com bonecos, objetos, luz e espaço. Quando em um processo de montagem, as imagens sofrem muitas mudanças, e o rumo da criação começa a fugir do foco inicial, o resultado pode ser insatisfatório, pois as partes tendem a se desconectar. É interessante que haja um arranjo harmonioso dos elementos, como cores, formas, linhas, perspectiva e equilíbrio, mesmo que a harmonia se dê pelo contraste, ou pela ausência programada, e não pela falta de condições de produção de elementos.

Geralmente, a limpeza e a simplicidade visual da cena é um ponto importante a se considerar na concepção cenográfica. Na tentativa de esclarecer todas as idéias contidas no espetáculo, costumamos cometer excessos. O excesso de informação é uma grave falha em muitas concepções, pois com o exagero não é possível atender ao foco principal e a percepção geralmente é distorcida. Concordamos com Gianni Ratto (1999: 24) quando diz que “uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática”. Ele afirma criteriosamente que uma Cenografia só pode ser bela se não for gratuitamente bonita e for assimilada pelo espetáculo.

É possível, e até desejável, criar a beleza com o Teatro de Animação, mas a Cenografia não pode estar somente a este serviço. Fazer um projeto cenográfico não significa decorar o ambiente para a realização da cena. As cores, as formas, os volumes, o equilíbrio



e a luz podem conceber a beleza, mas são apenas componentes da Cenografia, que é uma arte integrada ao Teatro.

A Cenografia no Teatro de Animação não pode ser apenas um aspecto técnico, pois é uma área de criação artística, produção e sistematização de conhecimento. É um campo de atuação privilegiado no desenvolvimento das concepções do espaço cênico para o boneco.

Muito do que foi abordado neste artigo faz parte do conhecimento já amplamente discutido no teatro com atores, mas o Teatro de Animação precisa se apoderar dessas informações, e, com suas especificidades, desenvolver rupturas no seu pensamento artístico.

O conhecimento ou intuição estética já é plenamente utilizado no Teatro de Formas Animadas, nesse requisito, o teatro com atores ainda não o alcançou, entretanto é preciso atentar mais para questões que ainda não estão tão bem resolvidas.

Na busca por uma estética primorosa, a função da Cenografia no Teatro de Animação muitas vezes é pouco considerada. Frequentemente, vemos espetáculos em que nos cansamos nos primeiros minutos de apresentação, mesmo diante de uma plasticidade excelente. Comumente, nesses espetáculos, uma boa idéia visual, porém mal empregada, toma conta da peça e impede sua harmonia. Pode ser um boneco com função meramente decorativo, posto ali com a intenção única de revelar o óbvio, indicar que se trata de Teatro de Bonecos, ou outro objeto, por exemplo, uma roda, que serve apenas para informar o nome do grupo que se vê e isso se torna um estorvo no desenvolvimento das cenas. Não estamos afirmando que não se podem fazer referências ao nome do grupo, ao tipo de espetáculo, ao patrocinador ou qualquer outro assunto que se queira, mas se isso intervém na encenação, ainda que a embeleze – sob pena da destruição de um conjunto coeso – é amplamente recomendável que não se faça.

Articulada com as questões dramáticas, a Cenografia no Teatro de Animação é o conjunto de elementos da significação espacial de uma cena, por isso necessita ser planejada ao lado da preparação do objeto a ser animado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARAÚJO, José Sávio Oliveira. *A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro*. Natal: (Tese de Doutorado) UFRGN, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DIAS, José. A importância da Cenografia. *O percebejo online*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. Ano 7, n.7. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercejoonline/7/artigos/1/artigo1.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, 2007.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VARGAS, Sandra; CHERUBINI, Luiz André; VELLINHO, Miguel; GANGLA, Anderson; SANTANA, Maurício. *O teatro do Sobrevento: catálogo*. São Paulo: Grupo Sobrevento, 2003.