

O Teatro de Animação e a pesquisa acadêmica:  
um apanhado de apontamentos, desafios e dúvidas

Mario Piragibe

Universidade Federal de Uberlândia – UFU (Minas Gerais)



*Sakurá* (2012). Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas, Brasília – DF. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Marcelo Martins.



*A farrá do boi bumbá* (2015). Os Ciclomáticos Cia. de Teatro - Rio de Janeiro. Direção Ribamar Ribeiro. Foto de Marcelo Martins.



*Sakurá* (2015). Cia. Crias da Casa - Rio de Janeiro. Direção de Gabriel Naegele. Foto de Marcelo Martins.

**Resumo:** O artigo empreende uma discussão sobre alguns aspectos da pesquisa em Teatro de Animação conduzida atualmente no âmbito universitário. Faz inicialmente uma problematização sobre como o Teatro de Animação se configura dentro do ambiente acadêmico, para em seguida apresentar e comentar alguns desafios e impasses apresentados às pesquisas acadêmicas sobre Teatro de Animação no Brasil atual.

**Palavras-chave:** Teatro de Animação. Teatro de Formas Animadas. Pesquisa em Artes. Metodologia de pesquisa.

**Abstract:** This article proposes a discussion about some aspects of research in Puppet Theater currently conducted in the university. First it problematizes how Puppet Theater is configured within the academic environment, and then it presents and comments some challenges and dilemmas presented to academic research on Puppet Theater in Brazil today.

**Keywords:** Puppet Theatre. Research in Arts. Research Methodology.

*Não existe pesquisa sem criação,  
e a criação sem pesquisa não é arte.*  
José Antônio Sanches

Este artigo se propõe a apresentar algumas questões relativas ao estado atual da pesquisa sobre o Teatro de Animação no Brasil, ainda que busque não incorrer na imprudência de formular generalizações. Procurarei, ao longo das próximas páginas, apresentar discussões que tenho tido a oportunidade de observar, em minha

carreira de professor e pesquisador, em grupos de estudos, mesas de debates, avaliações de trabalhos de graduação e pós-graduação e colaborações com artistas. As questões que pretendo discutir perpassam a estética, a metodologia e mesmo a ontologia da pesquisa que vem sendo conduzida sobre o Teatro de Animação, num momento em que o recente processo de difusão do tema como objeto de pesquisa ainda não caracteriza um estágio de consolidação ou mesmo maturidade.

Ao longo dos últimos vinte e cinco anos, observamos a construção da continuidade na pesquisa acadêmica sobre o Teatro de Animação, que antes ocupava espaços em iniciativas mais localizadas, e em condições que serão de alguma forma abordadas mais adiante. A partir da linhagem de professores pesquisadores surgida na esteira das publicações e orientações da professora Ana Maria Amaral<sup>1</sup>, a presença do Teatro de Animação (ou Teatro de Formas Animadas) nos cursos universitários foi se ampliando em um ritmo contínuo, ao ponto de estar presente em grande parte dos cursos universitários de Artes Cênicas ao cabo desse tempo<sup>2</sup>. A entrada de professores especialistas em programas de pós-graduação resultou em dissertações, teses e outras publicações que contribuíram para a ampliação do debate sobre as formas e os significados das cenas com bonecos e objetos desde então. Outro ponto de virada observado nesse processo foi o surgimento da *Revista Móin-Móin*, no ano de

---

<sup>1</sup> O ano de 2016 marca os 25 anos da primeira edição do livro *Teatro de Formas Animadas* (1993), de Ana Maria Amaral. O livro é apoiado no material da tese de doutorado defendida em 1989 na Escola de Comunicação da USP. Amaral é reconhecida como a primeira brasileira a obter o título de doutora a partir de um trabalho sobre teatro de bonecos. Ana Maria foi orientadora de doutorado de artistas-professores-pesquisadores importantes para o atual contexto da pesquisa em Teatro de Animação, como Felisberto Sabino da Costa, Valmor Beltrame, Wagner Cintra e Tácito Borralho.

<sup>2</sup> Um levantamento feito no ano de 2016, coordenado pelo prof. dr. Valmor Beltrame, aponta que 21 instituições de ensino, entre universidades e Institutos de Educação, mantêm atividades relacionadas ao Teatro de Formas Animadas sob a forma de disciplinas, regulares ou optativas, e atividades de pesquisa e extensão. Aponta também as atividades de 27 professores pesquisadores atuantes dentro dos espaços das IES.

2005, que não apenas deu espaço ao pensamento emergente sobre o Teatro de Animação, mas estimulou a produção e a divulgação desse pensamento.

Este artigo, no entanto, buscará abordar os impasses, as contradições e os desvios de olhar oferecidos ao pesquisador das artes do Teatro de Animação, não tanto por entender que a sua atual situação o confronte com crises e impossibilidades, mas por acreditar ser da natureza do pesquisador ter o impasse como combustível; o problema como razão de ser. Desta forma, passo a abordar discussões sobre o estado atual da pesquisa em Teatro de Animação no Brasil, assentando-as sobre proposições que se formulam a partir de polarizações, quando não paradoxos.

### **Pesquisa acadêmica; pesquisa artística**

A primeira questão a ser discutida é a que lida com a sugestão de que o impulso à pesquisa brasileira em Teatro de Animação surge na relação que esta estabelece com o ambiente acadêmico. Ainda que em diversos aspectos se trate de uma afirmação correta, no que se refere ao esforço de organização, divulgação e análise que empreende, esta não pode ser feita sem uma clara deferência à pesquisa que se conduz no interior de companhias e iniciativas artísticas, uma vez que estas são mais profundas e possuem maior potencial de visibilidade. Não é raro que trabalhos de pesquisa conduzidos dentro da academia se reportem às experiências das iniciativas artísticas, não apenas como impulso à reflexão ou com a finalidade do registro – fundamentais, por sinal –, mas buscando nessas iniciativas os saberes do Teatro de Animação.

É recorrente a fala de que a criação artística não pode prescindir do espírito e da prática pesquisadora, e aqui não nos referimos apenas ao desenvolvimento de novas propostas linguísticas e metodológicas, mas também – e talvez até mais – ao ato investigativo que envolve os processos de criação artística, desde o levantamento dos materiais de uma obra até a verificação sensível das propostas e efeitos. O artista em situação de criação seria, assim, imbuído de

um espírito de questionamento e atenção similar ao de um pesquisador em campo, posto que qualquer dessas abordagens tratará de acionar sistemas objetivos e sensíveis de percepção e inferência. Mesmo reconhecendo que o processo de criação artística apresenta um potencial evidente do que Zamboni (1998) identifica como especulação, ou seja: o empirismo pouco sistematizado como método, há que reconhecer que a pesquisa em arte aciona saberes e percepções que são próprias ao campo de conhecimento que esta ocupa. Como o próprio Zamboni reconhece:

[...] a arte não só é conhecimento por si só, mas também pode constituir-se num importante veículo para outros tipos de conhecimento humano, já que extraímos dela uma compreensão da experiência humana e dos seus valores (*op. cit.*, p.20).

Ou seja: ao compreendermos a arte como meio de percepção e expressão do mundo, não podemos desconsiderar os próprios mecanismos sensíveis da criação e recepção artísticas como elementos da metodologia necessária à produção e à sistematização dos seus saberes.

Ainda assim, há que compreender a existência de uma distinção entre a pesquisa que se produz dentro do ambiente acadêmico e o ato criador em si, que visa, quase exclusivamente, ao resultado artístico. A ausência dessa clareza, sobretudo quando se manifesta em meio a processos de pesquisa acadêmica, gera alguns equívocos e discussões, que de certa maneira dão o tom do estágio de maturidade por que passa a nossa pesquisa em artes.

[...] é preciso reconhecer que o lugar dos pesquisadores, que não está divorciado dos criadores, tem suas particularidades, dado que a função da pesquisa acadêmica é produzir novos olhares sobre os objetos artísticos, sobre suas histórias, seus procedimentos e, finalmente, sobre suas conexões com outras práticas culturais (CARREIRA, 2012, p. 16-7).

A proximidade de condição verificada entre o ato de criação e de pesquisa, os esforços recentes para o reconhecimento da área das artes junto às instituições gestoras e fomentadoras da pesquisa no Brasil, e mesmo o perfil dos pesquisadores em atividade, em sua imensa maioria o de pessoas com aspirações e práticas artísticas, contribuem para que tal questão se constitua numa advertência recorrente e sempre necessária na condução da pesquisa acadêmica.

O Teatro de Animação possui diversas características, tanto em seus aspectos mais tradicionais quanto os mais contemporâneos, nos quais a heterogenia técnico-linguística e o emprego de tecnologias diversas evidenciam ações e disposições experimentais que indagam os modos de fazer e perceber o teatro na contemporaneidade, os modos de criação e de formação do artista dedicado à linguagem.

Além disso, o Teatro de Animação propõe diversas interfaces com variadas expressões artísticas, e com campos de conhecimento e técnicas tais como a Física, a Engenharia, a Robótica, a Nanotecnologia e a Mecatrônica, que permitem ampliações e cruzamentos entre saberes. Isto se deve em grande parte à importância que o Teatro de Animação dá à performatividade do objeto, do intérprete construído, da reformulação da presença do ator no diálogo que a cena estabelece com o inanimado. E, assim, são abordados temas que aparecem muito pouco em outras pesquisas sobre o teatro, posto que o Teatro de Animação faz surgir discussões sobre o emprego e as diversas formas de construção das suas estruturas performativas, aborda a expressividade específica dos materiais, precisa tratar dos mecanismos físicos de percepção e produção de efeitos, e não pode se esquivar das contribuições das diversas tecnologias e materialidades da cena.

E, assim, há uma afirmação da qual não podemos nos esquivar, apesar de esta soar como uma obviedade infantil: não há na universidade brasileira espaço ou recursos que possam sequer igualá-la à produção de experiências, materiais, técnicas e pensamento que ocorre nas companhias e iniciativas artísticas conduzidas neste momento no Brasil. E isto não é verdade por causa da insuficiência de recursos, da juventude do campo ou das vilezas da administração

acadêmica, mas por causa da riqueza dos processos conduzidos no interior das companhias que, se nem sempre são devidamente registrados e sistematizados, poderiam contar com a colaboração de pesquisadores para tal. Da mesma forma, seria interessante aos jovens pesquisadores universitários que buscassem voltar seus olhares à produção de materiais e pensamentos que ocorre dentro das companhias. Na qualidade de membro de companhias artísticas e de integrante da universidade, tive a oportunidade de atestar a existência de uma cisão entre quem se diz fazer e quem se diz pensar o Teatro de Animação no Brasil (como se tal distinção fosse viável). Essa separação me entristece e se mostra como um empecilho real a desenvolvimentos muito interessantes, posto que associações entre companhias e universidades, tanto as históricas (Grupo Giramundo Teatro de Bonecos; Grupo Casulo BonecObjeto) como as mais recentes (Cia. PeQuod Teatro de Animação; Cia. Teatro Lumbra de Animação), se mostraram proveitosas em diversos aspectos, apesar de mesmo os exemplos citados dizerem respeito às experiências que não se desenvolveram sem dificuldades ou terem explorado amplamente as suas possibilidades.

### **A pesquisa sobre a prática e a prática como pesquisa**

André Carreira identifica que a atual pesquisa em Artes Cênicas no Brasil presenciou uma transferência temática que antes privilegiava a análise dramaturgica e seus meios de produção para um tipo de estudo que aborda a “cena como prática” (2012, p. 21). Isto não indica apenas a emergência de uma valorização da efemeridade espetacular como objeto de estudo, mas também aponta para um modo de pesquisar que considera os processos subjetivos advindos das experiências do pesquisador-artista como potência de produção de conhecimento. O consequente “estreitamento da distância entre pesquisador e objeto” (*op. cit.*, p. 22) que essa postura solicita oferece perigos aos menos atentos ou experientes, entre os quais posso mencionar a parcialidade de visão, a ausência de criticidade sobre o objeto e até

mesmo a incapacidade de percepção dos contextos nos quais certas manifestações se inscrevem. Não são raros os trabalhos de pós-graduandos em Artes Cênicas que, por abordarem processos vivenciados pelos próprios pesquisadores, não conseguem libertar-se de um tom de apologia acerca das experiências ou cujos processos e descobertas descritos já foram amplamente vividos e descritos em diversas outras ocasiões.

Ainda assim, não se pode ignorar que a experiência da arte e na arte constitui uma epistemologia própria, que aciona saberes mediados pela subjetividade, e que hoje em dia nem mesmo as áreas das Ciências Exatas e Naturais ignoram as imbricações entre sujeito e objeto de conhecimento, como muito bem postulam pensadores como Boaventura de Souza Santos (1991) e Maria José Contreras (LORENZINI, 2013).

Aliás, Contreras identifica o corpo como sendo um lugar de conhecimento, e apresenta a noção de “prática como pesquisa” (*idem*) na qual

Las preguntas o motivaciones iniciales sólo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica (op. cit., p. 76).

A prática investigativa em Artes é erigida sobre um terreno instável, posto que solicita ao estudioso uma postura de maior proximidade diante de seu objeto, acionando características do trabalho do artista, mesmo compreendendo a necessidade da produção de um olhar questionador e crítico. Carreira formula com certa clareza o problema:

O problema estaria colocado em como ocupar esses espaços universitários e produzir pesquisa no campo das artes cênicas preservando os elementos estruturais do saber artístico? Como realizar uma tarefa que nos coloca, inevitavelmente, em dois lugares de forma simultânea, sem esquivar essa contradição?

Sobre a pesquisa feita em Teatro de Animação, creio haver ao menos duas observações interessantes a serem feitas no que se refere à prática como pesquisa e à mediação do corpo no processo investigativo.

A primeira parece estar intimamente ligada às discussões conduzidas no tópico anterior, referente ao caráter por vezes empírico e instrumental da construção dos saberes técnico-materiais do Teatro de Animação. Tratamos de um tipo de teatro no qual os resultados das investigações com substâncias e estruturas de construção e apresentação reverberam inapelavelmente sobre os diversos elementos de construção da cena. Lidamos com um teatro no qual as investigações feitas em termos de escolha de materialidades e modos de apresentação são determinantes para o encaminhamento de seus sentidos e estruturas. Roman Paska ajuda a esclarecer a questão:

Não escrevemos *para* o teatro de bonecos. Escrevemos *o* teatro de bonecos. Como na história do homem no paraíso terrestre, todas as nossas peças de bonecos começam na argila (PASKA, 1994, p. 63 – *grifos meus*).

Assim como Paska compreende que a dramaturgia para o seu teatro inclui os processos de construção e apresentação dos bonecos, da mesma maneira os saberes do Teatro de Animação compreendem os mais diversos fazeres a ele associados. Isto equivale a dizer que, muitas vezes, os materiais escolhidos, as estruturas usadas, as empunhaduras e relações entre atores e bonecos em cena podem passar despercebidos. Como negar, por exemplo, que a linguagem da PeQuod Teatro de Animação se assenta sobre o recurso de anexar rodas aos balcões de manipulação, permitindo os deslocamentos de pontos de vista, a dinâmica de edição e as cenas simultâneas que marcaram a companhia em espetáculos como “Sangue bom” (1999), “Filme *“noir”* (2003) e “Peer Gynt” (2006)?

A outra questão repousa justamente sobre o reconhecimento do sujeito e do corpo como lugar do conhecimento, e aqui permito-me tratar não apenas da epistemologia teatral, mas da prática teatral.

Parece que a pesquisa em Teatro de Animação começa a com-

preender a importância do ator para a articulação dos seus saberes práticos e entender que, ainda que a atenção da cena possa – e deva! – estar centralizada nas materialidades apresentadas, é o ator do teatro de animação quem articula os sentidos da cena, compondo-a e direcionando a sua narrativa. Isto implica dedicar atenção aos processos perceptivos mobilizados por este, bem como levar a sua atenção para os seus modos de trabalho e formação. As próprias ampliações das noções de manipulação e animação, que serão abordadas mais adiantes, exemplificam a importância da ação e da experiência do sujeito para os conhecimentos do Teatro de Animação.

### **A necessidade e a impossibilidade do específico**

Muitos entre os que se lançam nos estudos do Teatro de Animação o fazem, claro, por interesse. Esse interesse pode desdobrar-se até níveis de relação que vão desde a curiosidade ao fascínio, e em grande parte pelo entendimento de que se está diante de um teatro que apresenta traços de distinção evidentes e específicos. O exercício da formulação de proposições que digam respeito apenas ao Teatro de Animação ou que identifiquem os tais *traços distintivos* pode ser, sobretudo nos tempos que correm, trabalhoso e frustrante ao estudioso mais atento.

Tillis, Jurkowski e alguns outros autores<sup>3</sup> se dedicaram em parte a formular definições que pudessem dar conta do que seria o teatro de bonecos e como ajustar tais definições às transformações que este sofreu ao longo das últimas décadas. O que se verifica nesses exercícios é, primeiramente, a percepção de que as definições anteriores perderam validade na medida da ampliação das possibilidades de expressão e reconhecimento do Teatro de Animação. Em segundo lugar, o que se percebe é justamente o esforço pelo alargamento do campo de manifestações que podem ser compreendidos como Teatro de Animação.

---

<sup>3</sup> Percebemos esses esforços em obras variadas. Tillis (1992) dedica uma obra a discutir uma proposta de estética para o teatro de bonecos e menciona as propostas de Bill Baird, Paul McPharlin, e Sergei Obrastzov, entre outros. No Brasil, é importante a contribuição de Ana Maria Amaral (1993; 1997).

O principal resultado desse fluxo de discussões sobre a distinção do Teatro de Animação é que é cada vez mais complicado identificá-lo de forma eficiente e clara. O Teatro de Animação é, como grande parte das práticas e domínios artísticos do nosso tempo, algo cuja definição escapa e pode ser refundada a cada nova experimentação.

Se imaginarmos, por exemplo, que o traço distintivo do Teatro de Bonecos seria o emprego de bonecos, esbarraríamos primeiramente no problema da definição do que seria boneco nos dias que correm, e de como essa definição escaparia às materialidades empregadas em outras formas que não sejam de animação. Outro argumento recorrente é o do emprego de elementos inanimados como personagens em uma trama dramática. Ora, assim o argumentador teria que enfrentar as próprias reformulações contemporâneas de personagem e drama, antes de atestar que nem sempre o que se apresenta sobre a cena do Teatro de Animação é inanimado. Jurkowski ainda menciona que “[...] os objetos que falam e se apresentam fazem uso temporal de fontes vocais e motoras que se encontram fora do objeto” (*apud* TILLIS, 1992, p. 25. *tradução minha*), e as definições de Baird e McPharlin trazem para a equação o ator, ao mencionar a importância do “esforço humano” (*op. cit.*, p. 17. *tradução minha*) na caracterização do Teatro de Bonecos.

Assim, é interessante ressaltar que o Teatro de Animação ocupa um espaço específico na percepção das pessoas, ainda que o esforço de uma definição articulada seja pouco recompensador. Parece ser mais fácil reconhecermo-nos diante do Teatro de Animação como fenômeno do que formular seus fundamentos. Tillis arremata que o boneco

[...] indubitavelmente conjura uma ideia definitiva na mente de todos; afinal, quase todo o mundo já assistiu, uma vez ou outra, alguma peça de bonecos, ou já ouviu o termo boneco como metáfora para descrever pessoas em determinadas circunstâncias na vida (*op. cit.*, p. 16, *tradução minha*).

O conselho que esta proposição encerra, ou seja: o de que o Teatro de Animação é um fenômeno passível de reconheci-

mento, independente das dificuldades que se possam enfrentar no esforço de reduzi-lo a uma definição, orienta a perspectiva da sua aproximação teórica, mas desobriga o pesquisador a enfrentá-la. E, talvez, um dos maiores motivos dessa necessidade esteja nas aparentes contradições que espero que o leitor tenha encontrado neste artigo. Refiro-me à questão terminológica, ou seja: o uso aparentemente indiscriminado dos termos Teatro de Animação, Teatro de Bonecos, Teatro de Formas Animadas, que, de fato, são tentativas de identificar termos semelhantes, mas não idênticos, de acordo com contextos e autores.

Farei aqui uma abordagem mais breve do que o ideal, dadas a amplitude e a importância da discussão. Pois bem: a busca por alguma terminologia comum é fundamental para a definição do nosso campo de estudos, mas esta não pode se dar em desconsideração dos diferentes empregos. Por exemplo: ainda que pareça – a alguns – correta a afirmação de que a noção de Teatro de Animação é cunhada a partir de uma recente ampliação das possibilidades do Teatro de Bonecos, e que assim seria correto entender o Teatro de Bonecos com uma parte do Teatro de Animação, parece pouco adequado empregar o termo Teatro de Animação para manifestações ligadas a determinadas tradições ou formatos anteriores a essa ampliação. Deve-se, também, levar em consideração a terminologia empregada por historiadores e teóricos dedicados ao Teatro de Bonecos.

Outra discussão a ser feita refere-se aos significados que os termos adquirem de acordo com o idioma em que são empregados. No Brasil, o termo “boneco” refere-se às materialidades apresentadas dramaticamente cujas formas figuram ou remetem mais claramente às formas humanas ou animais, de modo que termos como “forma animada”, “figura” e “objeto” abordam as experiências com abstrações e experimentações formais com mais sucesso. Já o termo inglês *puppet* é empregado independente das qualidades figurativas do objeto. O francês emprega o termo *marionnette* com relativa liberdade, ainda que termos como *théâtre de figures* ou *forme animée* possam ser encontrados. O inglês

ainda possui o termo *puppetry*, que determina as práticas relativas às artes da animação, sem a necessidade da associação direta ao teatro, como ocorre em outros idiomas.

Não é necessário alongar-me na explicação de que a escolha terminológica influi grandemente sobre os entendimentos e as práticas de uma determinada técnica ou arte. Cabe advertir que o enfrentamento da discussão acerca da clareza terminológica define uma pesquisa cuidadosa.

### **Mas para que serve uma definição?**

Seguindo o problema discutido no tópico anterior, evoco a memória do leitor que teve a oportunidade de frequentar mostras e encontros de Teatro de Bonecos, Teatro de Animação ou de Formas Animadas. Mesmo nos dias que correm, não é exatamente uma tarefa fácil esquivar-se de uma roda de conversa ou um comentário informal no qual alguém se refira a uma apresentação ou proposta de modo desairoso sob a alegação de que o visto não se trata de teatro de bonecos ou de animação, ou de formas animadas. E aqui tocamos num ponto que parece interessante ao devido ajuste de percepção necessário ao pesquisador, qual seja: qual seria a validade de uma definição quando nos propomos a estudar o Teatro de Animação?

Estive comentando justamente o quanto o campo do Teatro de Animação padece de uma definição precisa e abrangente, e de como o seu caráter heterogêneo solicita o emprego de definições provisórias, contextuais. Seria, assim, fácil encaminhar o pensamento no sentido de dizer que a discussão sobre as definições no Teatro de Animação são inférteis e fazem pouco mais que reduzir o alcance das discussões sobre o que é fruto de criação artística e que, portanto, este teatro não pode ser pautado por enquadrar-se nesta ou naquela modalidade espetacular.

De fato, empregar o critério do que se parece mais ou menos com o Teatro de Animação para conferir valor a uma apresentação pode não ser o caminho mais recomendável para a apreciação de uma obra artística. No entanto, o esforço pela cunhagem de defini-

ções que sejam claras e densas para os processos e manifestações do Teatro de Animação é fundamental e se constitui num dos grandes desafios da pesquisa conduzida hoje em nosso país.

A instituição de um vocabulário que seja comum ou reconhecível e o esforço de buscar definições que reconheçam as manifestações mais tradicionais, ao mesmo tempo em que dão entendimento e sentido de pertencimento às transformações mais recentes, são atitudes que consolidam a identidade do nosso Teatro de Animação, que erigem um canal de comunicação entre criação artística e produção de pensamento, e que adensam e trazem à consciência os modos de fazer e pensar.

É flagrante o quanto a inadequação vocabular produz equívocos que reverberam sobre os entendimentos e as escolhas objetivas no âmbito da criação e do ensino. A superação de problemas como esse exige tenacidade, atenção e alguma coragem por parte do pesquisador. Carreira postula que “[...] fazer pesquisa implica experimentar um atrito com a tradição” (2012, p. 29). Da mesma forma que é verdadeiro o entendimento de que esse “atrito” não implica forçosamente rejeição, é também importante ressaltar o perigo de apoiar-se confortavelmente sobre uma definição sem uma verificação da sua eficácia e abrangência. Passo, assim, a comentar uma das escolhas que conduzem a equívocos como os que mencionei.

### **A questão etimológica**

A busca pela definição de um determinado termo em contextos específicos é usualmente feita com o auxílio das raízes etimológicas da palavra, e, muitas vezes, verifica-se que esse tipo de análise é conduzido com vistas a encerrar a discussão sobre a definição dos conceitos. Este problema, particularmente verificado em estudos dedicados ao Teatro de Animação, incide sobre termos que, além de apresentarem as naturais alterações de leitura apontadas ao longo do tempo, encontram-se, muitas vezes, no centro das principais transformações da arte da animação.

Refiro-me aqui a termos como: “boneco”, “animar”, “animador”, “manipular”, “manipulador”.

O marionetista e pesquisador norte-americano Steve Tillis (1992) faz referência à etimologia empreendido por historiadores importantes como Bill Baird e Paul McPharlin na tentativa de definição de boneco, e atesta o seguinte:

Não se pode, no entanto, esperar que a etimologia explique o significado de uma palavra em seu uso integral e atual, devido às transformações linguísticas e práticas que ocorrem com o tempo (TILLIS, 1992, p. 16 – *tradução minha*).

Tillis prossegue apontando que buscar no senso comum ou na origem dos termos uma definição que dê conta com precisão e amplitude daquilo que podemos hoje em dia compreender como boneco teatral produz uma deriva perigosa à avaliação das funções e qualidades das materialidades que conduzem as narrativas cênicas no Teatro de Animação. O pesquisador defende que o ponto de partida para o estudo do boneco seria o fenômeno teatral, que forneceria o contexto necessário para o levantamento das suas definições e funções.

Outro caso exemplar relaciona-se ao termo “animar” ou “animador”. A já repisada aproximação etimológica do trabalho do artista de apresentação do Teatro de Animação com a insuflação da alma rende boas metáforas e não se afasta de um entendimento eficaz da tarefa. No entanto, não se pode ignorar que, entre as diversas maneiras de conferir relevância dramática às materialidades ligadas ao Teatro de Animação, nem todas se envolvem com a produção de uma ilusão de autonomia existencial, tampouco relacionam-se com princípios anímicos ou buscam referir-se a planos de existência menos tangíveis, como pode ocorrer em algumas formas tradicionais de teatros de sombras, por exemplo. A definição do termo “animar” feita a partir da etimologia apresenta um perigo especial, pois que, por ser razoavelmente eficiente na descrição de alguns casos, e não para outros, oferece o risco de ignorar ou mesmo segregar manifestações que não correspondem ao encaixe da definição.

### Combustíveis de pesquisa

Mesmo as questões aqui apresentadas não se propõem a resumir os desafios do campo de estudos, mas apresentar discussões que passam a minha experiência de modo a impulsionar a curiosidade e a discordância. Ao longo dos últimos seis anos, estando à frente de um grupo de estudos com estudantes e artistas no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, entendi que a pesquisa não se dá apenas por meio da tenacidade da observação dos programas de trabalho – e de financiamento –, mas na dinâmica às vezes tateante da perscrutação dos desejos, na aceitação das parcerias não planejadas, no gerenciamento precário do tempo, na simples vontade de fazer teatro.

O pesquisador brasileiro, sobretudo o pesquisador em Artes, vive o dilema da busca por um rigor metodológico numa área de conhecimento que faz se fenderem os sistemas epistemológicos estabelecidos, ao mesmo tempo em que convive com a descontinuidade dos programas, os espaços precários e a sobrecarga de trabalho. Esse panorama estabelece condições específicas para a condução do trabalho da pesquisa, que deve ser levado adiante.

### REFERÊNCIAS

- CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (org.). *Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 15-33.
- LORENZINI, María José Contreras. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*. v. 1, n. 21-22. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Arte da UFF, 2013, p. 71-86. Disponível em: < <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie2-02-contreras.pdf>>, Acesso em 22 de agosto de 2016.
- PASKA, Roman. Pensée-marionnette, esprit-marionnette: un art d'assemblage. Revista *PUCK – La marionnette et les autres arts*, anné 4, n. 8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1994, p. 63-66.

- PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro.
- TILLIS, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet*. Puppetry as a theatrical art. New York: Greenwood Press, 1992.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.