

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

Vozes de abrigo: uma montagem
híbrida com teatro musical, teatro
de animação e dramaturgia da
imagem (anotações)

*Vozes de abrigo: a hybrid staging
with musical theater, animation
theater and image dramaturgy
(notes)*

Fábio Henrique Nunes Medeiros
FAP-UNESPAR
E-mail: fabiodeolinda@yahoo.com.br

Resumo

Este texto analisa um processo criativo que surgiu no âmbito acadêmico sob a perspectiva de hibridismo, tanto de linguagem como de procedimentos, observando o caráter experimental da montagem do espetáculo Vozes de Abrigo, que se estruturou com quatro elementos: o teatro musical, o teatro de animação, a narrativa e a dramaturgia da imagem. Deste modo, processos de interseções variáveis ocorreram em diferentes camadas.

Palavras-chave: Teatro musical, Teatro de animação, Dramaturgia da imagem.

Abstract

This text analyzes a creative process that emerged in the academic scope under the perspective of hybridism, in terms of both language and procedures, observing the experimental character in creating the theater play Vozes de Abrigo, which was structured with four elements: the musical theater, animation theater, narrative and image dramaturgy. In this sense, processes of variable intersections occurred in different narrative layers.

Keywords: Musical theater, Animation theater, Image dramaturgy.

“No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delicio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor
dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ELE DELIRA”

— Manoel de Barros

Preâmbulo

Por uma questão metodológica, faz-se fundamental apresentar de forma objetiva as nossas perspectivas e entendimento sobre alguns conceitos aqui abordados, visto que alguns deles ainda são pouco difundidos. Assim sendo, também facilitará a leitura deste enunciado associado ao processo prático em si, objeto dessa análise, pois durante todo o processo artístico não se teve nenhum desses conceitos como prerrogativa, de modo que essas associações só foram feitas após sua realização.

Uma linguagem é um sistema complexo, e que “nos seus nascedouros, nas suas auroras, todas as linguagens se assemelham, são siamesas inseparáveis” (SANTAELLA, 2005, p.369). Conforme Santaella, são três as matrizes da linguagem: sonora, visual e verbal. A autora diz também que “só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra” (*idem*, p.27). Ela afirma ainda que isso fica mais evidente nas linguagens eminentemente híbridas, como, por exemplo, a do cinema e a do teatro. Não existe linguagem pura. “Todas as linguagens são híbridas” (*ibidem*). Portanto, entende-se híbrido por cruzamentos e misturas.

A expressão “teatro musical” busca abarcar uma grande diversidade de gêneros de espetáculos teatrais em que uma boa parte da ação (quando não toda) se desenvolve em meio à música, na qual as per-

sonagens cantam (e eventualmente dançam). Gêneros como ópera, vaudeville, opereta, musical, revista, burleta, mágica, entre outros, dão conta da imensa variedade de combinações possíveis entre música e ação dramática. Suas raízes se encontram nos espetáculos da Antiguidade clássica, mas sua matriz atual deriva do teatro musical estabelecido na Europa a partir do século XVII, a princípio com a ópera e a seguir com suas adaptações para diferentes públicos e estilos musicais, e exploração de novas propostas de encenação (Diretor musical André de Souza).

A dramaturgia da imagem (ou visual) é uma expressão que constela uma série de outras expressões correspondentes ao “movimento de emancipação” da linguagem do teatro como uma expressão autônoma desprendida do gênero literário. Este talvez seja o principal sentido prático da expressão, visto que nem o teatro épico e nem o teatro do absurdo foram tão eficazes para promover tal emancipação. Embora o teatro pós-brechtiano tenha ampliado a noção de dramaturgia, os dois ainda são provenientes da tradição literária, cuja base da representação é o texto.

O teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 88)

É importante frisar que a dramaturgia da imagem não se opõe ao drama, mas faz parte de um “movimento que reivindica” o teatro como uma máquina semântica, na qual a escritura cênica se dá pelas combinações verbais, visuais e sonoras. Historicamente, a “arte da representação” buscava novas formas de representações, inclusive mais abstratas, de modo que o teatro vai criando interseções com outras linguagens e se organizando como um sistema semiológico, e com isso alterando suas próprias percepções (PAVIS, 2005).

Segundo Pavis (2005), na perspectiva de evolução da noção de dramaturgia, ele apresenta algumas características: no sentido brechtiano e pós-brechtiano “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (p.113). Isto é, uma representação concreta, na qual os meios teatrais narram os acontecimentos; Um outro sentido apontado pelo autor é a reutilização da dramaturgia na atividade do dramaturgo (no sentido clássico), que consiste em um conjunto de escolhas estéticas da equipe de realização, de modo que tanto o primeiro sentido quanto o segundo apontamento criam horizontes para uma linguagem da encenação, e, com isso, descentralizam a régia do dramaturgo literário. “A dramaturgia, no sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2005, p.114).

Recorrendo à etimologia, vemos que a palavra drama vem do grego, significando ação, e do latim [*imago*], que significa a representação visual de um objeto, que no grego é *eidos*, derivando a palavra ideia. Sendo assim, seria possível entender a palavra dramaturgia como uma espécie de agrupamento de ação-imagem-objeto-ideia? Seguindo uma lógica semântica de associação entre essas definições, pode-se pensar que a dramaturgia trata da ação da imagem a partir de uma ideia. “O drama não se escreve, o drama surge na cena [é um] conflito intersubjetivo [...] entre os diversos elementos cênicos: espaço, imagem, corpo e som” (SANCHEZ, 2002, p.38).

Além das imagens nos comunicarem como ícone, como síntese, e aí reside a qualidade dramática (no sentido de ação), elas também narram, especificamente no sentido de sequência de eventos ou descrição. Pinturas e esculturas pré-históricas já carregavam qualidades dramáticas e narrativas, por vários aspectos. Dentre eles podemos citar ação e sequencialidade. Mesmo a ação estante no tempo, num instante representado, não exclui a qualidade de dramático. E, ainda, estamos nos referindo sobre esse aspecto às imagens estáticas, comprimidas num instante, e não em imagens em movimento, cujos aspectos são condensados e passam por outra perspectiva.

Se acompanharmos com os olhos os pictogramas, bem como se observarmos as composições das imagens, poderemos construir uma narrativa e atribuir-lhe qualidades dramáticas, uma vez que há ação e sequencialidade nas mesmas. As imagens “primitivas” representando rituais e danças também confirmam isso. Como se chegou à conclusão de que tais imagens são de dança e de rituais? Pelas qualidades dramática e narrativa. Por muito tempo, as artes visuais estavam a serviço de contar histórias, no sentido de sequência, e isso abarca tanto os realistas quanto os fantásticos. Se ainda levamos em conta a indumentária, ela não deixa de ser um elemento dramático para assumir um “personagem”, bem como narrativo, quando temos o estudo histórico como referência. Isso porque o desenvolvimento do pensamento se deu basicamente numa estrutura icônica e narrativa. Damásio (2000) diz que “a consciência começa quando os cérebros adquirem o poder [...] de contar uma história sem palavras” (p.52) e que ela é continuamente “alterada por encontros com objetos ou eventos em seu meio ou também por pensamentos e ajustes do processo da vida” (*idem*). Comumente, alguns filósofos, sociólogos e antropólogos pactuam com isso e expressam que o homem é um animal que conta histórias.

Isso nos possibilita pensarmos que a narrativa, relato, descrição ou sequencialidade, é um processo da mente para perceber e interpretar os objetos, fundamental para a consciência. “A narrativa sem palavras que estou supondo baseia-se em padrões neurais que se tornam imagens, sendo as imagens a mesma moeda corrente com que é feito a descrição do objeto causador de consciência. [...] As imagens que constituem essa narrativa são incorporadas ao fluxo de pensamento” (DAMÁSIO, 2000, p.221).

Gombrich (1985), observando a história da arte antiga e a formulação da imagem, diz que as imagens estão ligadas a uma forma de escrita, de comunicação. Dizendo de outra forma, a parede pintada e a pedra esculpida da era “primitiva” eram os suportes para expressar pensamentos, representá-los, escrever suas histórias e suas “poesias”.

Poderíamos dizer que a própria escrita é um metacódigo da imagem, no sentido de representação, segundo acepção de Flusser (1985). É uma espécie de desenho do som, daquilo que estava sendo dito, talvez a primeira tecnologia de captação sonora, sobretudo pela capacidade de transcrição da oralidade.

As imagens, enquanto representação, têm qualidades tanto dramáticas quanto narrativas. Conforme Damásio (2000), a história ou relato imagético que corre pelo pensamento exhibe o conhecimento sobre o objeto. O próprio autor alude esse princípio, fluxo de imagens, ao filme. Já que há características dramáticas e narrativas na imagem pictórica e escultórica, as imagens teatrais e fílmicas são “meta-dramáticas/narrativas”, sobretudo pela sequencialidade e dinâmica de sua produção.

Do ponto de vista do teatro de animação, a imagem é onde se concentra sua síntese dramatúrgica e narrativa, pois a visualidade da cena envolve ator-animador (nem sempre visível), objeto e ação. Tudo isso são imagens, para serem vistas e lidas pelo público. Isso remete à etimologia da palavra TEATRO: “o lugar onde se vê”, embora no teatro de animação isso se intensifique, uma vez que ele aborda um nível de jogo metalinguístico, ao expor e estabelecer o pacto da ilusão e da magia. O teatro de animação “é a arte da imagem e do movimento”, “suas formas são símbolos” (AMARAL, 1996: 245). A autora completa dizendo também que a essência do teatro de animação é a ilusão.

O boneco é um ícone, signo de um personagem vivo, em geral de um personagem dramático. Concebido e realizado pelo homem, coisa ou objeto, ele é uma obra plástica cuja expressão artística depende de nosso olhar. O espaço cênico tem também um caráter plástico assim como o bonequeiro que se produz na rua com um boneco, sem empanada. Todos, à exceção do homem, são artificiais. Esta é a razão porque certos artistas qualificam o teatro de bonecos de teatro de artes plásticas animada (JURKOWSKI, 2000: 116). [**meu grifo**]



Figura 1: Ator Jean Cequinel. Foto: Juliana Luz.



Figura 2: Atores João Daniel, Paola Kulik e Hudson Biscaia; Foto:Janilson Pacheco

Conforme Costa, “o teatro de animação funda-se no tripé ator-manipulador, objeto e público. O seu determinante dramático reside no signo visual interposto entre ator e público, tornando-se o elemento expensor e restrito da criação artística” (2000, p.250). O autor diz ainda que a dramaturgia do teatro de animação se aproxima do ofício do roteirista de cinema, sobretudo pelo manancial de imagens em movimento. Algumas pesquisas caminham na direção de pensar a dramaturgia do teatro de animação. Costa (2000), catalisando seu olhar, observa que no teatro de animação os materiais são elementos que compõem a sintaxe dramática da linguagem, apontando para a “dramaturgia do material: a exploração das propriedades da matéria” (2000, p. 46), enfatizando dois aspectos:

O primeiro refere-se ao objeto e a sua constituição física. Se se elabora um boneco em espuma, papel *machê* ou látex, evidentemente estes materiais irão proporcionar uma determinada influência sensorial no objeto. A qualidade poética e ativa da matéria aí se manifesta. Em outros termos: o signo plástico é contaminado pela matéria e essa contaminação repercute na dramaturgia, ou seja, a escolha de determinado elemento para construir um personagem amplia a composição dramática do mesmo (*Idem*).

E o segundo aspecto se refere ao simbólico, provindo das intenções e das qualidades do movimento atribuído pelo autor, seja ele o diretor, o ator manipulador, entre outros. Para Costa (2000, p.47), “o autor, confrontado com um material específico, experimenta as possibilidades dramáticas que este pode suscitar, envolvendo-se com as propriedades físicas, metafóricas ou simbólicas do mesmo”. Sem dúvida, essa é uma via de mão dupla em que “o material pode advir quando o autor o trata desta ou daquela maneira. Por outro lado, o material também traz em si tributos que o tornam sujeito a ações”. (*Idem*).

O conceito de dramaturgia vai respingar no cenário, no figurino, na música, no gesto, na luz. E, também, a dramaturgia se constrói individualmente pelo que o espectador “VÊ” (sente). “A estrutura imagética configura-se na cena, ou seja, a dramaturgia cênica é textual, corporal, sonora e visual. Nesse sentido, aproxima-se da que é desenvolvida pelo teatro de animação contemporâneo” (*Idem*).

Assim, para localizar a perspectiva dessa abordagem, utilizamos a palavra dramaturgia no seu sentido lato, como uma “escritura” teatral que se sustenta no tripé das matrizes das linguagens verbal, sonora e visual, e se operacionalizam pela manipulação desses códigos que se interpenetram, podendo deste modo ocupar diferentes relevos de acordo com cada proposição estética. Neste sentido, a dramaturgia já contempla uma abordagem semiológica sobre o fenômeno teatral, de modo que incorpora várias camadas discursivas da cena. Assim sendo, o status de senhor da manipulação desses códigos não está obrigatoriamente centrado no dramaturgo, isso porque as relações de subordinação (ou a ausência desta) não se devem à encenação. Deste modo, é preciso considerar que esta mudança de paradigma se deve a um conjunto de fatores

fenomenológicos, especialmente perceptivos, que envolvem, entre outras coisas, os avanços tecnológicos, um contexto sociocultural, resiliências dos agentes e ainda, uma mudança epistemológica – a semiologia.

Por sua vez, a dramaturgia da imagem ou da visualidade enfatiza o uso da imagem como principal fator da encenação. Isso não significa a exclusão por completo das demais matrizes da linguagem, uma vez que, como já dito, elas se interpenetram. Em termos práticos, a dramaturgia da imagem reconhece e explora as várias instâncias da cena como fatores dramáticos essenciais, tais como figurino, cenário, luz, sonoridade, espaço, os movimentos, os objetos, a projeção, etc. Entendo essas instâncias como linhas discursivas que fazem a tessitura da linguagem teatral e não apenas como colaboradoras de um discurso, mas como o discurso em si.

Vozes de Abrigo: uma montagem híbrida

*Porque somos do tamanho das nossas histórias,
somos do tamanho das nossas histórias,
Mas nós somos do tamanho dos nossos sonhos, também.*
— Trecho da música tema principal

Contexto inicial

O projeto da montagem do espetáculo surgiu dentro do LAICA - *Laboratório de investigação do cruzamento de animações* na FAP- Faculdade de Artes do Paraná da UNESPAR. O Laboratório tinha como objetivo central criar um espaço embrionário de vivências da arte da animação, possibilitando um suporte técnico e estético, dentro das características laboratoriais (observação, reflexão, experimentação). Na perspectiva de embrião, a orientação de experimentos, envolve, além dos participantes do laboratório, grupos externos à instituição que pretendam incluir elementos dessa linguagem nas suas propostas estéticas (espetáculos, performances, vídeos etc.) ou mesmo em seus processos artísticos (treinamentos, estudos). Além disso, teve como objetivos também: possibilitar observação analítica sobre os elementos técnicos e estéticos da arte da animação, estabelecendo critérios formais e informais, bem como discutindo o potencial da animação em vários segmentos da cena; Permitir através de exercícios teatrais elementos que favorecem a animação como estado de percepção, utilizando recursos fundamentais de treinamento, tais como exercícios como foco, eixo, ponto fixo, relação frontal, triangulação, gravidade, neutralidade, mímica, dissociação etc.; E, experimentar inúmeros materiais técnicos e conceituais para a elaboração de uma proposta estética da animação, seja ela para o teatro, cinema, TV, contação de histórias, artes visuais etc.

Assim sendo, contava com colaboradores de vários cursos (cinema, teatro e artes visuais, etc.) da universidade, bem com de artistas da comunidade. Essas diretrizes metodológicas do Laboratório foram a base para a montagem do espetáculo, embora novos padrões tenham emergido no processo artístico, impondo assim outros arranjos, tanto técnicos como estéticos. O primeiro deles, talvez o maior, foi a escolha pelo gênero musical, uma vez que não era uma linguagem dominada pelo grupo. Em decorrência, convidamos o professor André de Souza para fazer a direção musical e preparação vocal, já que as músicas não seriam originais. Todavia, o professor sugeriu que fizéssemos músicas originais. Essa proposição foi um divisor de águas na produção, pois a música ganhava outra dimensão ao trabalho. Foi uma decisão difícil em decorrência do tempo, porque iria comprometer a produção e o treinamento dos atores com os bonecos, apesar de ser muito mais assertiva do ponto de vista estético. Essa escolha nos rendeu uma otimização do tempo disponível para o manuseio de materiais (construção das visualidades) e que posteriormente nos levaria a dividir o grupo entre os que atuavam no elenco e os que fariam parte da equipe de visualidades.

Do laboratório a OFICINA de VISUALIDADES; divisão de equipe e treinamentos.



Figura 3: Modelagem experimental do LAICA-FAP; Foto: Fábio Medeiros.



Figura 4: Modelagem do boneco para peça; Foto: Janaina Graboski.



Figura 5: Ensaio de música com André de Souza; Foto:Fábio Medeiros



Figura 6: Ensaio e pesquisa do movimento. Foto: Fábio Medeiros.

Em relação ao texto, ele foi entregue para todos no começo do processo, mas foi sendo modificado até quase a estréia. Duas histórias foram totalmente adaptadas para que fossem inteiramente cantadas, como recitativos, e como já se tinha um grande contingente de narrativas ou falas-narradas, enfatizei para a escritura com dramaturgia da imagem em contraponto, para dar um suspiro ao verbo.

Tema

A montagem tem como tema central histórias fictícias e reais de crianças de abrigos acessadas em diversos contextos. Trata-se de uma coleção de histórias duras que foram convertidas em metáforas para que pudessem vir a público. Muitas dessas crianças guardam essas histórias como verdadeiros tesouros para justificar que não são filhas do vento, mesmo quando muitas vezes essas histórias tenham raízes apodrecidas ou sejam frutos do imaginário. Além dessa fonte temática propriamente do abrigo enquanto instituição, há também histórias com outras formas de abrigo, como, por exemplo, por situações de acolhimento que não necessariamente estejam vinculadas à instituição. Esse processo de reviver a história do outro abre caminhos para várias reflexões, especialmente sobre nossa responsabilidade perante o coletivo, mas também para que percebamos que não estamos sós no mundo. Esse rio de histórias 'paralelas' que muitas vezes correm do nosso lado, mas que não conhecemos ou não olhamos por opção, é o rio de nossa história também, en-

quanto seres humanos. Em todo momento nos atentamos para evitar tomar posições julgadoras, bem como para não romantizar as histórias, de modo que elas estivessem bastante próximas do discurso das crianças.

“O que se pode dizer do abandono, se nós não vivemos tal experiência; ou se a vivemos, certamente, não foi aquela mesma sofrida por uma criança. Mas tal tarefa se impõe diante de uma realidade, em que cada vez mais a indiferença e o egoísmo pautam as relações humanas. A peça “Vozes de Abrigo” é uma rara oportunidade, capaz de nos possibilitar experimentarmos a sensação daqueles que sofrem por não pertencerem a algum lugar no mundo, e tão próximos de todos nós, os outros. Entre as multidões cotidianas existem aqueles sujeitos tornados cada vez mais invisíveis, talvez, porque a estes não foi conferido um status que os torna pertencentes ao lugar que habitam. A eles resta um não-lugar, o do abandono, diante dos olhares de indiferença daqueles cada vez mais alheios àqueles sentimentos humanos, que justamente nos fazem sentir parte de um mundo, para todos”

Flávio Marinho (coordenador da equipe de visualidades)

Mais sobre a montagem

A encenação tem como base conceitual as linguagens do teatro de animação e do espetáculo dramático-musical, partindo da premissa de que o teatro de animação é uma linguagem direta com a percepção da criança e também de que o canto é uma forma de expressão que atravessa vários sentidos e tem como principal recurso a voz, o que tinha para nós uma importância tanto literal quanto metafórica. Por isso, escolhemos essas duas formas de expressão como alicerces da montagem.

Sobre a linguagem

A metáfora e a analogia foram funções de linguagem fundamentais para que se pudesse criar um mundo onde o real e o imaginário se fundem; Existe uma ambiguidade nos bonecos, que ora são bonecos de teatro de bonecos (ilusionismo), e ora são bonecos de brinquedo (animismo puro). Os bonecos são cinza para não representar nenhuma etnia propriamente, mas sim uma ideia sintética de renascimento. Todos os bonecos representam personagens meninos e possuem o tamanho real de crianças entre 8 a 12 anos, sendo esta a faixa-etária aproximada das crianças com as quais convivi. Para a única história de uma personagem menina, optei que esta fosse representada por uma atriz de carne e osso, mas com uma performance “marionetizada”. Trata-se da versão

adaptada do conto *A Menina dos Fósforos* de Hans Christian Andersen. O uso dessa história foi quase auto-impositivo, já que foi emblemática a recorrência com que a ouvi em situações de abrigos. Também se recorreu ao uso de alegorias para não cair no discurso direto, já que tanto o tema quanto a forma da narração poderiam levar a isso. Por outro lado, houve um grande cuidado para que as canções não romantizassem o tema.

Nota: a música - por André de Souza, o compositor

“Apesar do papel estruturante que a música tem no espetáculo, “Vozes de Abrigo” não é exatamente um musical. A proposta de unir histórias com planos narrativos muito distintos colocou o desafio de manter a unidade estética (musical) em um contexto tão diversificado, mas ao mesmo tempo possibilitou a experimentação com alternativas para a dramaturgia musical que um espetáculo mais convencional não proporcionaria.

Num primeiro momento, a concepção de um coletivo de atores em ação na relação com os bonecos implicava a criação de números corais. Por outro lado, o drama de algumas personagens representadas pedia a canção como expressão individual. E sendo a narrativa uma das matrizes da estética do espetáculo, a experimentação com o recitativo foi algo quase que natural, e acabou sendo um dos pontos altos da dramaturgia musical.

Depois da abertura, que anuncia o refrão do coro que encerra o espetáculo (“Olha pra mim!”), o primeiro número musical é todo um recitativo (“Chuva vermelha”), não desenvolvendo para uma canção – é pura história contada em música. Está estruturado em duas seções: a primeira quando a personagem narra em primeira pessoa um evento drástico que mudou sua vida para sempre, e a segunda, contando da vida no abrigo para onde ela veio depois desse evento. O contraste entre esses dois momentos é marcado pela mudança momentânea de centro tonal (de lá para dó), e de modo (lídio na primeira parte, e eólio na segunda, voltando ao centro tonal em lá); além disso, na primeira parte a declamação melódica acompanha estritamente o ritmo do texto, enquanto que, na segunda, a melodia vai se tornando aos poucos mais *cantabile*, aproximando-se de um arioso.

O número seguinte (“Menino sem nome”) é uma experimentação em torno das possibilidades de o coro representar uma personagem individual, proposta pelo espetáculo. Também muda a relação da música com a ação, pois aqui ela se torna um comentário ou uma reflexão sobre a história que foi imediatamente contada, porém cantada em primeira pessoa pelo protagonista, encarnado no coro. Não sendo possível para um coro cantar um recitativo propriamente dito, a declamação no início da música lembra a do cantochão; sem a presença de um pulso regular, dá maior fluidez ao ritmo no momento em que a pessoa do menino sem nome relembra sua sina (“por não ter nome, me perdi...”).

Entra a seguir a levada do baião, que junto com o modo lídio situa a história em um Nordeste mítico, e traz o caráter épico inerente ao estilo, associado ao sofrimento do povo nordestino, para entregar a “moral da história”.

Para a cena no abrigo, em que as crianças ninam a si próprias, foi escolhida uma canção de ninar de domínio público (“Tutu Marambá”), que acabou tendo uma dupla função: evocar uma situação real de nino e fazer a transição do contexto modal-rural, para um tonal-urbano mais neutro. A canção era dada por uma solista, e o coro repetia a melodia em “oh”, criando um efeito dramático que reforçava o aspecto ambíguo da letra (“que o pai do menino te manda matar”) e a melancólica melodia em dó menor, representando o medo e a solidão das crianças nas noites do abrigo.

Os dois números seguintes formam um díptico (“A menina dos fósforos” e “A cidade dorme”), e constituem a realização musical mais ambiciosa do espetáculo. No primeiro a solista conta a versão adaptada-inspirada da história de Hans Christian Andersen quase que inteiramente como um recitativo; mais próximo do final, tornando-se um arioso, a melodia é assumida pelo coro feminino, no momento do delírio da menina (“uma coisa incrível então aconteceu”), retornando ao recitativo na última frase, quando fica sugerido que a menina morreria a seguir (“o último fósforo”). Uma improvisação cromática no piano, empregando acordes de sétima diminuta, fazia a conexão com o número seguinte, que emprega alternadamente coro feminino e masculino, refletindo sobre a indiferença da cidade para com os desvalidos, e indiretamente lamentando a sorte da menina que morreu sem ajuda. O texto é duro, e a melodia é incisiva, entregando frases fortes como “dormir a eternidade é o que te traz a paz”. A tonalidade é o mesmo dó menor usado em Tutu Marambá, mas agora revestido de um *pathos* que beira o sarcástico ao afirmar o ceticismo sobre a solidariedade humana (burguesa, ao menos).

“A roseira morreu” é o último número musical conectado a uma história – a história de João Maria, Franco e Rosa, todos a mesma pessoa, em transformações sucessivas – e de todos é o que tem a forma de uma canção mais convencional, comentando a história que havia sido imediatamente contada. No entanto, merece menção que alguns motivos melódicos são inspirados na entoação sugerida pelo texto, como, por exemplo, o intervalo descendente no pronome interrogativo “como”, na frase “como viver com a ausência?”, trazendo a força da palavra falada para dentro da canção. O estilo é mais urbano, neutro, que os números anteriores, mas há ressonâncias sutis do gênero da ciranda pernambucana, mesmo que o ritmo não apareça explicitamente.

O espetáculo se encerrava com um coro (“Olha pra mim!”) que não se relaciona com uma história em particular, mas com o tema como um todo. Aqui acontece uma grande síntese, como se as personagens das histórias contadas pedissem, por meio do coro (ou encarnadas nele), para serem ouvidas, mas também concluindo com uma mensagem positiva (“somos do tamanho das nossas histórias”) emoldurada na tonalidade de mi maior. O estilo escolhido

se aproxima muito da canção pop, fechando o arco que começara com um recitativo modal rural, com uma aspiração a uma possível universalidade globalizada. Em que pese alguma ingenuidade nessa escolha, o efeito dramático atingido, depois de tantas histórias tristes, fez valer a pena a concessão.

Todo o acompanhamento instrumental era executado ao piano, inclusive as improvisações que acompanhavam transições de cena ou mesmo que funcionavam como música incidental. A presença de um único instrumento também ajudou a manter a unidade ao longo das diversas explorações estilísticas, e o piano forneceu uma base segura para a afinação do coro.”

Dramaturgia da imagem: ícone, índice, sequencialidade e híbrido

Cabe frisar que, nessa perspectiva, a abordagem mais se alinha a uma visão semiótica da cena, na qual, entre outras coisas, observa a cena como uma máquina de sentidos que emanam de todas as camadas discursivas, sejam linguísticas ou não-linguísticas, de que todos os elementos produzem signos na cena, sem que necessariamente se estabeleça uma hierarquia ou subordinação. “O drama se manifesta primeiramente nessa linguagem que brota de forma imediata da luz, das formas em movimento, da voz e da música, e, sobretudo, do corpo do ator” (SANCHEZ, 2002, p.36).

O texto da peça tem muitas marcas de direção e descrição de cenas em decorrência de uma necessidade de coesão, pois muitas delas se dão pelas cenas-de-imagem, nas quais a ação dramática está atrelada a componentes imagéticos, por meio dos “desenhos” de cena. Assim, a estrutura narrativa da peça, quando lida de uma forma linear, culmina numa prerrogativa mais fragmentada, uma vez que ela tem como principal característica o tripé verbal, visual e sonoro. Deste modo, em cada cena a narrativa é formada através de diferentes combinações entre esses três elementos, sobressaindo-se ora um, ora outro, mantendo-se também a independência de cada história. As imagens têm o poder de evocar muitas percepções, podendo estas ser potencializadas ou reduzidas de acordo com a combinação feita entre imagens, movimento e sonoridade.

Nesse tipo de montagem, a dramaturgia é de fato uma tessitura de coisas, pois das visualidades aos jogos de atores, tudo corresponde à escritura da peça. Desta forma, a equipe artística e o elenco original são fundamentais.

As cenas de dramaturgia de imagens da peça se dividem em icônicas, cenas-índice, sequenciais e híbridas. As icônicas são as que se concentram num elemento de ícone, por exemplo, a noiva que tem um significado direto e condensado; as cenas-índice são cenas que sugerem coisas, gerando signos incompletos, desta forma, mais abstratas; as sequenciais são cenas que se desenvolvem por uma sucessão de disposições (“micro-narrativas”, jogos, brincadeiras, etc.). Por fim, as cenas híbridas, que podem ter uma mistura desses arranjos, bem como a inclusão de outros elementos, como a narração, canto

entre outros. A cena do prólogo pode ser considerada um exemplo de todas essas combinações.

PRÓLOGO (Mãe evaporada) – Rupturas, nascimentos e gritos



Figura 7: Boneca transparente. Foto: Juliana Luz. **Figuras 8 e 9:** Cenas. Foto: Janilson Pacheco.

Figuras (atores) de capa com capuz caminhando em contraluz penumbra, fazendo sons de sopros e suspiros (cresce e decresce). Depois de uma caminhada livre, dois atores se posicionam em lados opostos do palco enquanto os demais seguem para o fundo da cena, atrás de uma pilha de corpos de bonecos-criança, onde se encontra um porão [um armário deitado com declínio e que tem duas portas para cima]. Eles abrem e encontram uma figura que se levanta [Mãe – boneca de fita adesiva transparente, toda preenchida por balões pequenos e um único tecido (vermelho) que tem a ponta na sua vulva e se estende por todo seu corpo]. Acende-se uma lanterna-foco dentro da boneca.

– Inicia a ação da boneca-mãe (uma luz percorre lentamente o interior do seu corpo transparente e seus membros também se movimentam lentamente. Seus movimentos se assemelham inicialmente aos de bebê (deitada no ar, flutuando) e vão evoluindo para uma posição vertical, com gestos e postura de uma mulher grávida). O ser mãe nasce, e expele suspiros.

– Em seguida, um ator-animador vai tirando o tecido de sua vulva até que ele saia por completo (a retirada começa lentamente e vai crescendo a velocidade). Durante essa retirada, os dois atores que estão espalhados no espaço vão, cada um deles, enchendo um balão, estourando-os ao final da retirada do tecido, começando a seguir a retirar pedaços de tecidos (voil) vermelhos que estão em bolsões de seu figurino-segunda-pele, fazendo som de suspiros fortes.

(Quebra-se o laço sanguíneo)

– Os atores que estão com a boneca-mãe começam a estourar todos os balões que estão dentro dela, até que ela fique oca e seja reduzida a um saco-amassado, perdendo toda sua forma.

Pausa curto

– *LÍNGUA DE ASSOBIOS* [chamadas – fragmentos melódicos]. Nesse momento os atores apanham os tecidos vermelhos que estão no chão.

(Luz incide sobre pilha de corpos)

Embaixo da pilha de corpos de crianças-bonecos, há um ator (todo de preto). Depois de algum tempo a pilha começa a “respirar” (ação realizada pelo movimento do ator em consonância com a luz e o som de respiração [instrumental – música tema]. Os meninos-bonecos vão se levantando, um por vez. O último deles é levantado pelo ator, com ajuda de outro ator-animador, que estava debaixo da pilha de corpos. Quando todos estão de pé, observando o espaço e a platéia, entoam em coro o refrão da canção.

[Um dos meninos-bonecos começa a contar-encenar sua história: MINHA AVÓ CATAVA EXCESSOS NAS RUAS]

Imagens sequências

As imagens narrativas requerem uma sequencialidade? Conforme Aumont (2010), a representação espacial e temporal na imagem, recorrentemente, está numa esfera global, de narrativa. Sendo assim, o percebido é nomeado. A questão da interpretação e da leitura da imagem está relacionada com o espectador. Para ser compreendida uma imagem, devem ser lidos os códigos e os símbolos que nela estão inscritos. Quando uma imagem pertencer a um contexto estranho ao espectador, este terá mais dificuldade de interpretá-la. Assim, cada indivíduo faz a sua leitura de acordo com o domínio que tenha dos códigos representados. Um simples gesto ou ícone representado na imagem pode ter uma grande quantidade de significados, dependendo do receptor decifrá-los. O autor ainda discorre sobre os sentidos conotativo e denotativo, mas enfatizando que dependem de um receptor para interpretá-los. Sobre **sequência e simultaneidade**, o autor explica a diferença entre *showing* (mostrar) e *telling* (narrar). O primeiro estaria em uma imagem única e o segundo em uma sequência de imagens. Esta já existia muito tempo antes da invenção do cinema, como em pinturas medievais e renascentistas em que já era explorada a narrativa através da sequencialidade de imagens. Estas obras podem ser consideradas pré-cinematográficas. O autor afirma, em seguida, que para haver uma narrativa, é mais importante a sequência de acontecimentos do que o tempo decorrido.

Cena da chuva (BRINCADEIRA) - [DRAMATURGIA DA IMAGEM]

Essa cena tem uma sequência de ações de movimentação no espaço. Os atores conhecem os desenhos de cada fase dessa sequência, mas as falas são livres, pelo fato de a cena representar crianças brincando e também por se tratar de uma cena de transição.

[Notas melódicas, introdução para Chuva...]

UM DOS MENINOS - Chuva? É chuva? Tá chovendo!!!! Uhul!!!

[Enquanto os meninos estão se alvoroçando porque está chovendo e brincam, dois atores fazem a transformação do porão em carroça]

FASE –“UM NAVIO PIRATA!” – [A carroça vai para o centro da cena, os bonecos entram dentro dela e simulam um navio; Os mesmos dois atores pegam um tecido-leve que se encontra no proscênio e compõem a cena simulando um mar].

[Carroça sai de cena]

FASE – *Brincar de bola – Formam um semicírculo ao fundo e jogam uma bola de um para outro. A bola está acoplada a uma vara e é manipulada por um ator. Ao último chute na bola, ela muda a gravidade e simultaneamente os bonecos começam a levitar.*

[A carroça retorna, e se transforma numa espécie de armário com pernas e se posiciona em cena].

Um dos bonecos toca os pés no chão, enquanto os demais seguem levitando. Este boneco irá fazer a récita seguida das ações da cena: mãe coloca o menino-boneco dentro do armário e segue com as ações entre fora e dentro do mesmo, até que o armário é fechado e quem continua a récita agora é um ator que sairá detrás do mesmo.

(Bonecos em gravidade zero, exceto o que está contando sua história. Um dos indicadores dessas gravidades diferenciadas está em separar eles por realidades: uma mítica, dos sonhos, devaneios, imaginação e a outra da realidade).

[Recitativo]

Um dia

Meu pai chegou em casa estranho

Minha mãe com medo, me trancou dentro do armário

Teve muitos barulhos e gritos,

até que surgiu um silêncio horrível, horrível

Fiquei com tanto medo que dormi ali mesmo.

Quando acordei, já era de manhã,
não havia ninguém,
Apenas pingos vermelhos respingos por toda a sala.
Não sei como isso aconteceu,
mas naquele dia entrou uma nuvem de chuva na minha casa
e as gotas eram vermelhas, vermelhas!!!

Depois da chuva vermelha,
nunca mais encontrei minha mãe e meu pai
Vim morar nesta casa das crianças perdidas.
Crianças... Perdidas
Aqui tem muitas crianças, muito mais do que adultos;
Pais e mães, não têm nenhum.

*Os bonecos-crianças que levitam começam a emitir sons de impulsos (rull, uil).
O armário volta a ser carroça, e os bonecos são colocados dentro dela, exceto
o boneco que irá puxar a carroça e que corresponde à próxima história.*



Figuras 10 e 11: Transição de luz, do azul para o vermelho; Fotos: Gi Nicaretta.

A luz é um importante elemento dramático nessa cena, especialmente para deslocar o espectador para dentro da cena-acontecimento, quando ela fica toda vermelha após a chuva vermelha. As histórias de crianças escondidas dentro de armários, de geladeiras ou fogões, para serem poupadas da violência doméstica, são situações muito recorrentes. Desta forma, decidi intensificar quase que de forma figurativa a vermelhidão de uma chuva vermelha.

Transição da cena ME PERDI POR NÃO TER NOME para a cena dos SONHOS

[FRAGMENTOS] Os fogos de artifícios são tão bonitos. [Nesse momento, os atores que estão no fundo acendem lanternas com os focos direcionados para suas mãos, que geram sombras no fundo do palco]. Mas justamente naquele momento em que eu olhava para o céu, meu pai se perdeu de mim. Passei a noite toda procurando meu pai. – Você conhece José? – Você viu José? É meu pai...

CORO – Você conhece José?

[Dois atores vêm do fundo e puxam pelo ombro o ator até o grupo, se transformando em uma massa de atores com um único boneco – Um segurando no ombro do outro, culminando numa imagem de uma multidão mexendo um único boneco – agora eles vão cantar caminhando todos juntos até o proscênio central. O boneco é acomodado em posição de dormir, o grupo se dissipa: alguns buscam os outros bonecos na carroça para distribuí-los na cena e os demais se espalham no palco e se deitam. Cada um deles se balança de um jeito específico, em seus respectivos.] É fundamental se explicar esse emblemático balançado, visto que essa singela ação carrega dura e profunda “metáfora”, e que traz um significado avassalador para o espectador que conhece essa ação. Explicando o fenômeno: Tenho quatro sobrinhos adotados, e dois deles se balançavam muito durante a noite, ao ponto das camas deles ficarem moles de tanto balançado em pouco tempo de uso. Sempre fiquei intrigado com essa ação deles e, certa vez, vi algo parecido em uma das minhas visitas ao abrigo que costumava ir. Ao entrar num quarto numa noite de natal para deixar presentes debaixo das camas, presenciei uma cena em que todas as crianças se balançavam, cada uma à sua própria maneira. Parecia um filme de terror, porque não se tratava de uma leve balançada, mas uma coisa bem enérgica, de modo que as camas rangiam. Aquilo me fez lembrar dos meus dois sobrinhos, deixando-me ainda mais intrigado. Perguntei, então, a uma das psicólogas que acompanhava aquelas crianças o porquê de elas se balançarem daquele jeito, e ela me respondeu que trata-se de algo muito comum. Seria algo como um AUTONINO, ou seja, as próprias crianças, pequenas e grandes, se balançam, para dormir, como se estivessem ninando a si próprias. Sim, duro, mas real. É como se ninar fosse uma necessidade genética, e mesmo aqueles que nunca tiveram acesso a essa prática também a fazem.



Figura 12: Ator Jean Cequinel. Foto: Janilson Pacheco.



Figura 13: Grupo de atores cantando em coro. Foto: Janilson Pacheco.

Cena dos SONHOS [DRAMATURGIA DA IMAGEM]

[fumaça para criar o ambiente onírico]

SEQUÊNCIA:

- 1) *Uma atriz se levanta cantando a canção (Tutu Marambá) e pega uma nuvem pendurada em uma vara de pescar; ela anda entre os corpos que se balançam;*
- 2) *Os atores se levantam e começam a compor a cena de sonho de um dos meninos, na qual a combinação de nuvem e tecidos geram várias coisas: um dragão-nuvem, uma cobra-tecido, asas para o menino, um balanço...Ao fim do sonho daquele menino, ele se ajoelha, se deita no chão e começa a se arrastar de costas, saindo da cena nessa disposição.*
- 3) *Os atores começam a brincar-brigar com os travesseiros, que se rasgam e espalham enchimento por todo o espaço. Os meninos-bonecos continuam em cena dormindo.*
- 4) *Começa o sonho do 2º menino-boneco que está na boca de cena. Um sonho meio abstrato, onde ele está olhando um rio [pano-que-infla], dentro do qual surge de repente uma figura humana, e ele por curiosidade irá tocá-la. Ela se levanta trazendo todo rio e o abraça, envolvendo-se nele como um casulo. Há uma tentativa do menino de se desgrudar daquilo e quando ele consegue, fica observando o invólucro. Se abaixa, pega-o e sai de cena.*



Figuras 14 e 15: Cenas do autonino;
Fotos: Gi Nicaretta.



Figura 16: Foto: Juliana Luz

Cena A MENINA DOS FÓSFOROS (Recitativo)

(inspirado no conto *A menina dos fósforos* de Andersen)

Dois atores manipulam uma atriz como se fosse uma boneca: ela está com os olhos fechados, tendo olhos abertos pintados em suas pálpebras; suas mãos e joelhos estão ligados aos manipuladores por elásticos. Uma outra atriz empresta sua voz narrando a história, numa espécie de alter-ego.



Figura 17: Atores: Janaina Graboski, Hudson Biscaia, João Muniz e Paola Kulik. Foto: Gi Nicaretta. Figura 18: Maquiagem de Paola Kulik por Dayane Padilha; Foto: Fábio Medeiros

Cena – MULHER-REFLEXO [DRAMATURGIA DA IMAGEM]



Figura 19: Atriz Dayane Padilha. Foto: Gi Nicaretta.

Uma atriz sai das coxias com uma máscara de espelho quebrado, vestida de noiva e segurando “vísceras”. Anda pela plateia. Um foco de luz bem direcionado a acompanha, sobretudo focando a máscara e as “vísceras”. [A máscara, com incidência de luz, gera um efeito globo de discoteca]. Nesse momento os atores limpam a cena. A atriz retorna ao palco entrando pelo sentido oposto.

Assim que ela entra, João Maria sai das coxias abraçado com um dos bonecos [O boneco representando um brinquedo]. [O foco de luz vai para ele]

A cena “ESPELHO QUEBRADO REFLETE MAIS LUAS”

Nesta cena é importante destacar as ambigüidades instaladas pelas imagens. A primeira delas é a do boneco, que perde por completo o status de boneco de teatro de bonecos e assume um caráter de boneco-brinquedo, de modo que altera por completo a relação do ator com o mesmo. O grande tecido que cobre todo o palco é análogo à gestação-barriga, e por consequência à sobreposição de sombras, que está relacionado ao tema.

[Com a deixa: “Corri”, um ator atravessa o proscênio correndo segurando uma ponta de um longo tecido que irá preencher todo o palco - Teatro de Sombras.

A outra ponta do tecido é segurada por outro ator que vai, coordenado com o primeiro ator, gerar movimentos de ondas com o tecido, cobrindo e descobrindo João Maria, que aparece em sombra com o boneco sentado no chão continuando sua história para ele].

[João Maria se levanta e interrompe a valsa do tecido que fazia ondas sobre ele, parando o mesmo em sua cintura e gerando a imagem de uma enorme saia]. [A luz corta um 3x4 no rosto dele].

[FRAGMENTO] JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA- Me vesti de minha mãe, ou melhor, de como eu gostaria que ela fosse. E ali nasceu Rosa, o meu outro eu que eu mesmo sepultava no peito. Libertei-a. De madrugada voltei para o jardim e replantei a roseira... furei quase todos os dedos. De manhã, dos meus 16 anos e um dia, desci do meu quarto vestida de Rosa. Meus pais perguntaram se eu estava bem e feliz. Sorri como João Maria, Franco e Rosa. Rosa foi muito bem recebida na família, afinal meus pais sempre quiseram ter uma filha também. Passei dois anos procurando minha mãe biológica e arrumando uma forma de lhe dizer que eu sobrevivi àquela lata de lixo onde ela havia me esquecido. Na manhã dos meus 18 anos a roseira amanheceu morta. Eu e meus pais concordamos em fazer o velório da roseira. E coincidentemente ou não, naquele mesmo dia era o dia do encontro com minha mãe biológica. Meus pais perguntaram se eu queria que eles me acompanhassem, mas preferi ir só.

[Os atores que manipulavam o tecido cobrem João Maria novamente e uma atriz que está ao fundo. Deixam o tecido estático. Eles se encontram de pé. Há uma luz por trás dela e ela também segura uma lanterna apontada para João Maria, resultando numa sobreposição de sombras].

[JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA Cai no chão. Nesse momento ele começa a puxar o enorme tecido para dentro das pernas – como se estivesse devolvendo o parto. A atriz que fez a sombra e a voz da mãe, assumindo a metalinguagem, carrega o tecido-parto que ficou para trás do João Maria].

ATRIZ- E naquele momento, sua mãe biológica, POR OPÇÃO, o jogou novamente no lixo.

JOÃO MARIA-FRANCO-ROSA- (levantando, grita pausadamente): “Espelho quebrado reflete mais luas”



Figuras 20 e 21: Ator João Muniz. Fotos: Gi Nicaretta.



Figuras 22 e 23: Fotos: Juliana Luz.

A última imagem, digamos, icônica é a imagem do MURO, associado à sequência de ações que envolve texto falado, canção e imagem-sombra dos atores saindo daquela condição combinada à dos outros atores jogando aviõezinhos de papel na plateia.

[Em determinado momento da canção os atores se levantam, gerando a imagem de um muro de pessoas. Eles erguem o tecido e ficam no fundo do palco, começando em certo momento a jogar aviõezinhos de papel sob o muro na plateia]

[Os atores que estão debaixo do tecido, levantam as mãos e vão jogando o tecido para trás, até que ele cai por completo ao final da música]



Figura 24: Foto: Juliana Luz. Figura 25: Foto: Gi Nicaretta.

Como já dito, as imagens na montagem foram expressivamente utilizadas como elemento coesivo, de modo a culminar em um componente dramático. Todavia, já se é sabido que o teatro de animação tem por si essa característica e, por sua vez, a dramaturgia da imagem dá um relevo a essa interseção.

A ação dramática está atrelada a componentes imagéticos, sonoros e textuais. Assim, sua estrutura está sob o tripé verbal, visual e sonoro, combinados de modos variáveis. Deste modo, a montagem é formada através de diferentes combinações entre esses três elementos. “O criador teatral do futuro se expressará em uma linguagem nova, resultando da integração da ação (gesto e dança), da encenação (o visível: cenografia, vestuário, iluminação...) e a voz (som, declamação e canto)” (SANCHEZ, 2002, p.38).

Conclusão

O teatro de animação é uma linguagem que tem uma relação profunda com as artes visuais e linguagens sonoras, talvez até mais do que o próprio “teatro de atores”, o qual esteve, por muito tempo, preso a uma matriz verbal e sonora, devido a fatores históricos e culturais, o que pode ter limitado o desenvolvimento de aspectos da linguagem visual.

Essas ligações do teatro de animação com a sintaxe visual e sonora estão num nível estruturante cujos percentuais de conexões são difíceis de mensurar, especialmente por estas serem internas e da própria formação desta linguagem.

Nesse sentido, é fundamental tomar a fala de Jurkowski (2000), de que o boneco é um ícone de um personagem dramático. Portanto, o boneco (de teatro) é por sua simples existência um elemento dramático.

A imagem é um elemento que alicerça a animação, pois através desta, se dá vida a algo que se vê. Até mesmo no teatro de pulgas, que anima o invisível, e mesmo assim requer a presença de um animador (imagem) que, com seus movimentos e gestos (imagem), proporciona a animação, ou seja, o que se vê. É na imagem que se concentra a síntese dramatúrgica do teatro de animação. O teatro de animação “é a arte da imagem e do movimento”, “suas formas são símbolos” (AMARAL, 1996, p. 245).

O teatro não é calcado num discurso apenas verbal, mas gestual, plástico, musical, de forma que são diversas as instâncias discursivas que existem simultaneamente, dialogando na cena teatral. Assim, a linguagem teatral se configura intersemiótica, polifônica e híbrida.

Referências

AMARAL, A. Maria. *Teatro de formas animadas*. 3aed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela Santos Abreu. Campinas/SP: Papyrus, 2010.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino, *A poética do ser e não ser - Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. 2000. 264 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

DAMÁSIO, Antônio R. *O mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JURKOWSKI, Henryk. *Metamorphoses - La Marionnette au XX Siécle*. Trad.: Eliane Lisboa. Charleville-Mézières-França: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEDEIROS, Fábio H. N. *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. 2014. 446p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SANCHEZ, José A. M. *Dramaturgias de la Imagen*. 3ª ed. Cuenca: Ediciones de la Univesidad de Castilla-la Mancha. 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.