

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

A história dos vencidos:
O Teatro de Objetos na
construção do espetáculo Só,
do Grupo Sobrevento

*The history of the losers:
The Theater of Objects in the
construction of the show Só,
by the Sobrevento Group*

Kely Elias de Castro
Universidade Federal de Goiás – UFG
E-mail: kelycastro@ufg.br

Resumo

O Grupo Sobrevento fundado em 1985, referência internacional em Teatro de Animação, passou a se dedicar ao Teatro de Objetos desde 2010. Este artigo faz uma análise de Só, um dos espetáculos criados pelo grupo a partir desta etapa. A reflexão parte da participação da autora no processo de criação da peça, ação que integrou seu trabalho de campo durante pesquisa de doutorado. Para tanto, revisa-se brevemente as origens do coletivo teatral e da linguagem tratada. O estudo utiliza bibliografia específica e estabelece relação dramaturgical entre a obra analisada e ideias de Tadeuz Kantor.

Palavras-chave: Teatro de Objetos, Sobrevento, Teatro de Animação, Teatro Contemporâneo, Dramaturgia.

Abstract

The Sobrevento Group founded in 1985, an international reference in Theater of Animation, started to dedicate itself to Theater of Objects since 2010. This article analyzes Only, one of the shows created by the group from this stage. The reflection starts from the participation of the author in the process of creating the piece, an action that integrated her fieldwork during doctoral research. For this purpose, the origins of the theatrical collective and the language dealt with are briefly reviewed. The study uses specific bibliography and establishes a dramaturgical relationship between the work analyzed and the ideas of Tadeuz Kantor.

Keywords: Theater of Objects, Sobrevento, Theater of Animation, Contemporary Theater, Dramaturgy.

Introdução

Vindos de diferentes experiências artísticas, Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho se conheceram quando colegas de turma no curso de Artes Cênicas da UniRio, Universidade do Rio de Janeiro, em 1985. Desta forma surgiu o grupo Sobrevento que, em meados da década de noventa, migrou para a cidade de São Paulo onde localiza-se até os dias atuais. Trata-se de uma companhia de repertório, de produção ininterrupta e reconhecida internacionalmente.

O grupo caracteriza-se, principalmente, por estudar diferentes técnicas de Teatro de Formas Animadas nos processos de criação de seus espetáculos. Entretanto, desde 2010, com o início dos estudos que resultaram nos espetáculos Sala de Estar e São Manuel Bueno Mártir, o Sobrevento passou a dedicar grande parte de suas pesquisas e produções ao Teatro de Objetos. Sandra Vargas conta que o primeiro contato com a técnica ocorreu pela primeira vez ainda em 1988, quando participaram de um curso com o diretor francês Philippe Genty:

Aquilo, para nós, foi uma surpresa, pois Genty nos falava em um Teatro de Bonecos sem bonecos, com objetos prontos (ready-mades), onde a manipulação, com todos os seus princípios (direção do olhar, ponto fixo, dissociação, eixo e nível), era muito discreta, não sendo, definitivamente, o mais importante (VARGAS, 2010, p. 31).

Esse novo teatro, apresentado ao grupo na época, havia surgido na periferia de Paris há apenas alguns anos antes do referido curso, conforme veremos no próximo tópico. No entanto, para o Grupo Sobrevento, seria apenas quase vinte anos após essa experiência que o interesse pela técnica se aprofundaria, estendendo-se mais do que o habitual em seus processos. Afinal, enquanto às outras técnicas dedicaram a construção de um ou dois espetáculos, ao Teatro de Objetos já somam seis obras produzidas até o momento.

Neste artigo desenvolvo uma reflexão sobre um desses espetáculos, denominado Só, a partir da minha experiência vivida em trabalho de campo durante pesquisa de doutorado em que estudei a trajetória do Grupo Sobrevento. Na ocasião, pude acompanhar de forma participativa o processo de construção da dramaturgia de Só, fundamentada nos conceitos do Teatro de Objetos. Para uma análise mais completa, contudo, será necessário revisitar a origem desse teatro perseguido pelo Sobrevento.

A história dos vencidos: A origem periférica do Teatro de Objetos na França

O termo Teatro de Objetos foi mencionado pela primeira vez em 1980. Nesse momento, companhias de Teatro de Animação já desenvolviam um tipo de teatro que parecia não se encaixar em nenhuma das técnicas ou conceitos já reconhecidos. Essas companhias utilizavam objetos em suas encenações, mas não necessariamente os animavam e, definitivamente, não os colocavam em cena enquanto bonecos ou buscavam humanizá-los. Isso fazia com que muitas vezes esses espetáculos fossem rechaçados em festivais de Teatro de Animação, afinal, não faziam parte de um Teatro de Bonecos. Por outro lado, também não eram reconhecidos como Teatro de Atores.

As companhias francesas *Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf* estavam entre os artistas que utilizavam objetos prontos em seus espetáculos. Esses grupos se reuniram e adotaram pela primeira vez o termo Teatro de Objetos, por meio do qual encontraram finalmente uma designação para a arte que faziam e se diferenciaram tanto do Teatro de Animação quanto do chamado Teatro de Atores.

Christian Carrignon e Katy Deville, da companhia *Théâtre de Cuisine*, são os principais expoentes da técnica, não apenas pelas produções teatrais, mas também por terem se dedicado a teorizar sobre o Teatro de Objetos e criar métodos de ensino para ele, os quais se baseiam em jogos e exercícios de improvisação.

No livro *O Teatro de Objetos*, Carrignon e Jean-Luc Matteoli dissertam sobre o nascimento dessa modalidade. Essa expressão teatral teria sido criada por uma geração que viveu a infância nos subúrbios de Paris após a Segunda Guerra Mundial e nascido a partir da reconstituição dos escombros do que sobrou da guerra. O chamado “grande teatro de Paris” daquele período, ou seja, as peças em cartaz nas grandes casas, não tomavam, nem como assunto, nem como público, as pessoas do povo, que viviam a dura realidade dos subúrbios. Desse modo, o Teatro de Objetos nasce do desejo de incorporar a história desses indivíduos, relegada pelas grandes companhias.

Esses artistas encontraram no objeto a possibilidade de contar as *histórias dos vencidos*, já que a história dos vencedores já era demasiadamente divul-

gada pelo grande teatro. Acreditam que a simplicidade do objeto se opõe ao teatro dos grandes textos, grandes produções, no qual não se sentem representados. Por essa razão, também, recusam-se a transformar o objeto, partindo sempre do objeto puro, preservando a sua essência.

Carrignon e Matteoli afirmam que o Teatro de Objetos questiona a maneira como o capitalismo impõe a mercadoria na vida humana, o que tem fundamento nas bases sociais e históricas desse teatro, ligadas à pobreza, à realidade do pós-guerra e à sociedade de consumo. Nesse contexto, os objetos são produzidos para serem destruídos, em um ciclo econômico feroz no qual se produz a mercadoria freneticamente para que seja consumida rapidamente e depois descartada o mais rápido possível, para que venham outras (2009, p. 20).

Contudo, apagar a existência de um objeto significa extinguir a memória de uma pessoa ou de um povo, afinal, quando descartamos aquilo que nos liga ao passado, estamos nos desfazendo também de parte de nossa história. O Teatro de Objetos seria, pois, uma resposta à sociedade de consumo, porque se recusa a descartar, a destruir e a esquecer os objetos. Ao contrário, busca neles expressividade, poesia e histórias, prolongando sua existência e fazendo saltarem as memórias que trazem e que dizem respeito ao humano.

A solidão nas grandes cidades: O Sobrevento na busca por falar de seu tempo

No espetáculo *Só*, o grupo Sobrevento explora o objeto, abandona o uso da palavra e aproxima mais sua estética das artes plásticas para falar sobre a solidão do homem contemporâneo e a desumanização nas grandes cidades. A montagem fez parte de um projeto contemplado pelo programa RUMOS de patrocínio da fundação Itaú Cultural, ligada ao banco Itaú. O projeto previu a criação de um espetáculo, antecedido por oficinas e atividades abertas a artistas interessados. Por essa razão, foi possível acompanhar parte do processo de criação do espetáculo em minha pesquisa de doutorado.

O processo de criação teve início com uma oficina de Teatro de Objetos, apresentando conceitos e práticas, que ocorreu na sede do grupo e foi coordenada por Sandra Vargas e Luiz André Cherubine. A maioria dos jogos propostos a cerca de 30 participantes iniciais, entre eles os atores que fizeram parte do elenco de *Sala de Estar*, foi conduzida por Sandra Vargas. A atriz utilizou as práticas elaboradas por Katie Deville, fundadora do *Théâtre de Cuisine*, utilizadas em cursos e oficinas de formação de Teatro de Animação internacionais. Porém, a oficina não se limitou a esses exercícios, sendo criadas diferentes propostas no decorrer do processo a partir de necessidades específicas.

Durante os encontros, antes de dar início aos exercícios, os participantes conversavam sobre os acontecimentos do dia na cidade de São Paulo e no

Brasil. O ano de 2015, quando ocorreu o processo, foi um momento de acentuada crise política no país, quando cotidianamente fatos novos alteravam a conjuntura nacional. No início, essas conversas ocorreram de forma espontânea, para em seguida se tornarem parte do encontro. Como o tema proposto pelo Sobrevento era a desumanização nas grandes cidades, a localização em uma grande capital e a vivência dessa realidade tornaram quase impossível chegar ao espaço sem alguma história para contar sobre o assunto.

São Paulo é uma cidade que sofre com o caos urbano por deficiências no sistema de transporte público e pela acentuada desigualdade social, que desencadeia consequências em todos os aspectos. Sobreviver na cidade de São Paulo, preservando minimamente a sanidade, significa, para muitos, fechar os olhos para o outro e ocupar-se somente consigo ou, no máximo, com sua própria família. Essa realidade gerou uma camada da sociedade que padece do que chamamos de invisibilidade social, da qual fazem parte os moradores de rua, os dependentes químicos, as crianças que trabalham nas ruas, os animais abandonados, etc.

Desde 2013 a luta de classes se acirrara no Brasil gerando fortes reações de intolerância no convívio social. Com o crescimento do pensamento conservador, que resultou posteriormente no *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff (2016) e a eleição do político de extrema direita Jair Bolsonaro como presidente (2018), indivíduos intolerantes às diferenças de raça, gênero, religião e classe social pareciam se sentir mais à vontade para manifestar seus preconceitos. Até mesmo pessoas públicas, tais como intelectuais e artistas, que defendiam ideias progressistas, passaram a ser perseguidas na Internet e nas ruas.

O avanço do conservadorismo, no entanto, não era restrito ao Brasil, fazia parte de uma conjuntura política mundial. Houve intensificação dos atentados terroristas na Europa e, nos EUA, Donald Trump, representante da direita ultrac conservadora no Partido Republicano, venceu as eleições. Ao mesmo tempo, o mundo assistia à chamada “crise migratória”, quando milhares de refugiados tentavam chegar à Europa fugindo das guerras no Oriente Médio, África e Ásia.

Por ser uma grande cidade, São Paulo foi atingida pelos efeitos desse complexo contexto. O grupo de integrantes da oficina relatava constantemente situações vividas nas quais sofriam ou presenciavam situações de intolerância, constatando que a hostilidade no convívio social na metrópole havia se agravado com a crise política.

Foram relatadas nas conversas e se manifestaram nos exercícios as angústias daquele momento histórico específico, bem como as que sempre foram presentes no cotidiano da vida em um grande centro urbano: solidão, medo, cansaço, depressão, exploração, automatização do corpo e da mente, loucura, vazio, estupidez, etc. A partir de um determinado encontro, em que já se haviam trabalhado os conceitos básicos do Teatro de Objetos, priorizaram-se exercícios de improvisação.

Nessa etapa, Luiz André e Sandra Vargas trouxeram o enredo de uma obra inacabada de Franz Kafka (1883-1924), *Amérika* (1957). Relataram que, há algum tempo, o Sobrevento desejava trabalhar com aquele texto, mas, diante dos resultados do andamento do processo de criação, não acreditavam que isso se daria de maneira textual, tampouco explícita. Sandra e Luiz André já previam um espetáculo sem palavras àquela altura, portanto, bastante diferente dos dois que o antecederam. Dessa forma, relataram aos participantes um resumo da história de Kafka, que não tem um desfecho, e que deveria servir como um disparador para as reflexões e improvisações.

Amérika conta a história de Karl Rossmann, um alemão de 17 anos expulso de casa pelos pais após viver um romance e engravidar a empregada doméstica da família. Os pais o mandam para os Estados Unidos, acreditando que naquele país ele conseguiria se tornar um homem bem-sucedido, a exemplo do tio que o recebe. Porém, cresce no jovem um sentimento de desajuste em relação àquela sociedade e, quando encontra um chamamento do *Grande Teatro de Oklahoma*, convocando quem quer que seja para ingressar na carreira artística, finalmente enxerga uma possibilidade de salvação. Luiz André estabeleceu uma analogia entre a história e os participantes da oficina:

Todos nós que estamos aqui nos sentimos desajustados nessa sociedade, não conseguimos nos encaixar e por isso somos artistas. Todos aqui temos uma história para contar do dia em que encontrou o que seria o seu chamamento do Grande Teatro de Oklahoma.

Durante as improvisações, esse suposto desajuste mencionado por Luiz André apareceu de diferentes maneiras, a mais marcante, contudo, ocorreu na expressão corporal. Em várias cenas de improviso, apresentaram-se corpos cansados e automatizados, reproduzindo gestos sem sentido, como se os personagens estivessem sendo empurrados para a vida. Essa estética se assemelha bastante com o teatro de Tadeusz Kantor, que fora inclusive trazido como referência, na forma de imagens, pelos coordenadores da oficina.

Na obra de Kantor, o uso do objeto é particularmente significativo. Para o pesquisador Wagner Cintra, o objeto serve ao teatro kantorianiano porque diz sobre a brevidade da vida humana, afinal, o homem morre e o objeto fica. Em *Só*, a utilização do objeto aparece de forma semelhante.

Kantor dá significativa importância ao objeto. Ele não o utiliza somente como instrumento de jogo. Ele o agarra, anexa-o, despoja-o de seus atributos estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para atribuir-lhe um novo peso e uma nova existência. Embora o objeto continue a existir e a exibir sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo. (2012, p. 14).

No processo de criação que se iniciou com a oficina aberta a outros artistas, o Sobrevento traçou um caminho que o levou justamente em direção ao aspecto apontado por Cintra, no qual o objeto passa a ser o próprio conteúdo. Houve um período inicial de aplicação de conceitos básicos do Teatro de Objetos, no entanto, as práticas foram avançando para a utilização do objeto cada vez mais próxima do abstrato e do subjetivo.

Os exercícios básicos diziam respeito principalmente ao entendimento da expressividade do objeto enquanto tal, respeitando sua natureza e levando em consideração seus diferentes aspectos, no caso, cor, forma, função ou material. A síntese representada pelo objeto também foi bastante explorada nos exercícios, que levaram fundamentalmente em conta a regra de que se um determinado aspecto da cena está sendo expressado pelo objeto, não precisa ser dito textualmente.

Feito um trabalho intenso sobre conceitos basilares do Teatro de Objetos, iniciou-se uma etapa em que se pretendia ir fundo na questão do signo, olhando o objeto de um ponto de vista deslocado do cotidiano, como se ele fosse uma espécie de universo particular a ser revelado. Para viabilizar as improvisações, dezenas de objetos de todos os tipos foram disponibilizados na oficina, muitos do acervo do grupo e outros trazidos pelos participantes. Surgiram assim as improvisações que serviram de base para a criação de cenas do espetáculo *Só*.

Houve um exercício em que Sandra Vargas desenvolveu a seguinte cena: uma mulher caminha tentando carregar uma mala em direção à miniatura de um navio, ela demonstra desespero e dificuldade em carregar a mala, porém, apesar da pressa, é evidente que a mala é muito importante e não poderia ser deixada para trás. De repente, a mala se abre e seu conteúdo é espalhado por todo o chão: muitos sapatos de todo tipo, femininos, masculinos e infantis. O desespero aumenta, ela não consegue embarcar e se relaciona com os sapatos, pisando neles, aparentemente revivendo lembranças.

Esse exercício disparou a primeira cena do espetáculo, na qual a mesma atriz precisa atravessar uma espécie de trilha de sapatos sobre a qual se equilibra, cansada. Temos nessa proposição a possibilidade de explorar a função do objeto na cena, nesse caso, não literalmente. O sapato é um objeto que foi criado para proteger os pés humanos e, assim, possibilitar o ato de caminhar-mos de forma mais confortável e protegida. Podemos dizer que o sapato foi “feito para caminhar”.

Por outro lado, não há apenas o sentido prático do objeto, mas também o afetivo. Apesar de, nos dias atuais, haver uma produção em larga escala de produtos de pouca durabilidade, o sapato ainda é um objeto que carrega forte carga afetiva. Reconhecemos nos sapatos características sociais, por exemplo, um sapato vermelho de salto se difere em absoluto de uma sapatilha branca com bordados, uma botina surrada, envelhecida e suja de barro opõe-se a um sapato social de couro lustrado. As lembranças e histórias de vida

que esse objeto pode suscitar são inúmeras e, a partir disso, uma trilha de sapatos a ser percorrida compõe um jogo com esses aspectos simbólicos do sapato: o ato de caminhar e as lembranças.

Na cena do espetáculo, a personagem caminha com dificuldade e cansaço pelos sapatos, ou pelas suas lembranças de vida. É relevante para nós que a adversidade no ato de caminhar é posta não somente pelos aspectos simbólicos, mas também pelos físicos. Não é cômodo pisar descalço em sapatos em vez de calçá-los, o que consiste em um percalço intrínseco à ideia. Kantor se referia a esse tipo de situação como tensão, defendendo que os objetos presentes na cena, enquanto cenários ou adereços, são interessantes quando a proporciona aos atores:

Se renunciamos aos cenários, não é por razões formais, há razões mais importantes.

Em seu lugar virão *formas* que exprimirão

a constituição da ação,

seu curso, sua dinâmica, seus conflitos,

seu crescimento, seu desenvolvimento,

seus pontos culminantes,

que criarão tensões,

que engajarão o ator, que terão contatos dramáticos com ele.

... a escada não leva a parte alguma...

É uma *forma de subida e de queda*

Mas antes de tudo é presente. (2008, p. 9, grifos do autor).

Assim como Kantor assevera que “a escada não leva a parte alguma”, os sapatos também podem não levar e nem servir para proteger os pés, ao contrário, eles podem machucá-los, causando uma sensação agônica para quem observa a cena.

Já o costeiro carregado por Sandra é composto por uma base de madeira com alguns objetos fixados. São objetos ricos em simbologia, por exemplo, um par de sapatos infantis, um porta-retratos vazio, uma imagem de santo, um relógio antigo, uma boneca velha, etc. Isso pode ser relacionado às ideias de Carrington e Matteoli, quando dizem interessar ao Teatro de Objetos os objetos menores, esquecidos ou quebrados. Contudo, a personagem não interage com esses objetos, eles apenas ficam ali expostos, presos a seu corpo, como se fizessem parte de seu figurino. A imagem da personagem carregando objetos nas costas pode levar a diferentes interpretações, por isso, é uma imagem forte, com potencial de tocar a sensibilidade do espectador de múltiplas maneiras.



Figura 1: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

Podemos arriscar uma relação entre a cena em questão e a temática da “crise migratória”, em pauta no ano de 2015, quando imagens de milhares de pessoas emigrando, tentando atravessar fronteiras de todo modo, por terra e por mar, foram impactantes e marcaram o período. Contudo, não se busca em *Só* uma comunicação concreta, no sentido de dar ao espectador o sentido definido. Opostamente, procuram-se atingir diferentes formas de interpretação da imagem. Mesmo no processo de criação da cena, as propostas de improvisação não obedeciam a uma ideia fechada, mas eram resultados da sensibilidade dos artistas em relação aos exercícios e reflexões presentes em cada encontro.

Podemos dizer que a cena de Sandra Vargas – uma mulher caminhando sobre uma trilha de sapatos, carregando um costeiro de objetos aleatórios – traz, a princípio, uma imagem abstrata. Kantor preconizava a imagem abstrata em detrimento da cena naturalista, afinal, segundo o encenador, a recepção causada pela imagem abstrata no espectador ocorre por meio do inconsciente, o que a torna mais profusa em termos de sentido.

A imagem naturalista e sua contemplação constituem sério obstáculo para a percepção da obra de arte. Nós compreendemos ao tomar consciência de que as formas naturalistas, objetivas (um castelo, uma floresta, uma poltrona) são captadas pelo mecanismo do cérebro, enquanto que as formas abstratas, não nos lembrando de nada, agem direta e perfeitamente, pois elas nos atingem em nosso subconsciente: isso significa que o espectador as sente em vez de distingui-las e de analisá-las objetivamente (2008, p. 8).

Ainda segundo o autor, “[...] a imagem abstrata (a cena) não é um ornamento, é um mundo fechado, existe por si e é onde nascem a vida, a dinâmica, as tensões, as energias, as relações” (2008, p. 9). Nesse universo particular, todos os elementos presentes na cena devem trazer para o ator o que Kantor chama de *tensões*. Trata-se de um termo adequado, já que não significa conflitos, nem meros estímulos, mas sim proposições relativas, que causam ação e reação no ator.

Temos um bom exemplo do conceito de *tensão* em Kantor na primeira cena de Daniel Viana. Nela, um homem carrega em uma das mãos uma amarração com várias malas e, em outra, um pires com uma miniatura de cadeira. Ele tenta se deslocar no espaço sobre cadeiras, andando sobre elas, equilibrando-se. Como se fosse obrigado a apenas caminhar sobre as cadeiras, o personagem cria diferentes métodos para fazê-lo. Na improvisação que deu origem à cena, o ator escolheu cadeiras como objetos a serem trabalhados e, desses objetos, surgiu a proposta. Mais uma vez, temos um sentido invertido de função, como no caso dos sapatos, afinal, uma cadeira serve para um humano sentar, e não caminhar sobre ela. Porém, na busca por desafios, estímulos, conflitos e tensões que tragam imagens expressivas, transformar o sentido primário do objeto é um caminho promissor, pois, justamente por não “fazer sentido”, não possui limites.



Figura 2: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

A inversão de sentido fica explícita na cena conduzida por Sandra Vargas. A personagem inicialmente segura um relógio de parede, que ela abandona para dar sequência a uma série de gestos cotidianos. Dentre alguns objetos dispostos no chão, ela apanha um regador e rega a miniatura de uma árvore; com

uma escova própria, escova um par de sapatos masculinos; serve café de um bule em uma xícara; com um ferro de passar, ela alisa uma camisa. Como se fossem movimentos rotineiros, a personagem quase não olha para o que faz, então, inicia-se a inversão: com o regador, ela derrama água sobre a xícara de café; o ferro de passar é pressionado sobre o par de sapatos; o café do bule é derramado sobre a camisa; a pequena árvore é escovada com a escova de lustrear sapatos. Por fim, a personagem se olha no reflexo da parte inferior do ferro de passar, penteia seus cabelos com a escova e conclui a cena colocando o ferro de passar em seu próprio rosto, como quem se acaricia.



Figura 3: Espetáculo Só, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

A interpretação de Sandra Vargas, nessa cena específica, traz consigo de maneira bastante evidente a referência de Kantor. Segundo o pesquisador Wagner Cintra, as encenações de Kantor são como “[...] um mundo de mortos que revivem suas lembranças. De uma maneira geral, essas lembranças estão associadas ao objeto que é o elo que permite a criação de uma relação entre o passado, o presente e o futuro.” (CINTRA, 2012, p. 14). Para acentuar ainda mais essa complexa ligação, a personagem inicialmente segura um grande relógio de parede no colo. O relógio é um dos maiores símbolos do tempo, do presente e do passado. Não há vida na expressão da atriz, não há energia em seus movimentos, ela atua como se fosse um autômato. Mas há vida nos objetos, afinal, eles são dinâmicos e úteis. Por outro lado, a mulher parece não ser mais útil, principalmente quando começa a trocar as funções dos objetos, como uma máquina com defeito.

Na cena protagonizada por Sueli Andrade, uma personagem vestida de bailarina aparece de dentro de uma caixa de papelão. Apesar de muito pequena para ela, a caixa parece ser sua casa e possivelmente é aquilo que configura o que podemos chamar de *tensão kantoriana* da cena. Dentro da caixa, há diversas miniaturas de objetos que lembram um lar: uma luminária que acende e apaga com um toque, uma imagem de santo em um oratório na parede, porta-retratos, panelas, mesa e cadeiras, etc. A personagem interage com os minúsculos objetos, acende a luminária, benze-se e acende uma vela para a imagem do santo; coloca uma mesa e cadeiras para um suposto café. Dirige-se a uma miniatura de gaiola que repousa em uma das cadeiras, como se o passarinho dentro dela fosse seu convidado.

A figura angelical da personagem que força sorrisos vestida de bailarina, somada à alusão às brincadeiras infantis a que nos propõe a miniaturização dos elementos da cena, impõe uma contradição constante com a solidão explícita da narrativa. Remete o espectador às cenas corriqueiras das grandes cidades, em que moradores de rua arrumam sua “casa” em caixas de papelão, lonas, compensados, etc. É possível observar frequentemente que o morador de rua procura trazer para perto de si elementos que lembrem um lar. Esta prática remete às brincadeiras de criança, ao “brincar de casinha”, afinal, aquilo precisa parecer uma casa de verdade, mesmo que não o seja. Os objetos que trazem a lembrança do que seria um lar também fazem a condição do lugar parecer mais humana.



Figura 4: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

O espetáculo é constituído por quinze cenas curtas ao todo. Elas ocorrem como se fossem obras dispostas em uma exposição de artes. Em uma configuração retangular, o público ocupa a periferia do espaço e as cenas estão espalhadas em seu conteúdo, revelando-se com a luz. Em *Só*, a iluminação, criada por Renato Machado, parece ter um papel ainda mais importante em relação aos dois últimos espetáculos. Trata-se de uma luz bastante refinada e precisa, que trabalha desde recortes pequenos a grandes corredores que criam imagens, conduzem o olhar do espectador e dão mais força cênica aos objetos.



Figura 5: Espetáculo *Só*, Grupo Sobrevento. Foto: Ivson Miranda.

A música do espetáculo foi composta por Arrigo Barnabé, importante músico brasileiro que foi ligado a um movimento conhecido como *Vanguarda Paulista*. Barnabé também é conhecido pela composição de trilhas sonoras para cinema. Luiz André Cherubine relata que há algum tempo o Sobrevento almejava propor uma parceria artística com o músico cuja obra encontra identificação com o caráter experimental do grupo. Arrigo Barnabé criou para o espetáculo uma sonoridade densa por meio de recursos da música eletroacústica.

Considerações Finais

Como mencionado na introdução, *Só* é um dos espetáculos criados pelo Sobrevento a partir do profundo estudo sobre o Teatro de Objetos. No entanto,

os resultados obtidos nessas seis obras foram distintos entre si, demonstrando que se trata de uma técnica porosa, suscetível a atravessamentos. O ator Maurício Santana, em entrevista para minha pesquisa de doutorado, comentou que: “Até hoje a gente não sabe se o que fazemos é Teatro de Objetos, a gente fala que é, porque partimos dele. Mas, será que é mesmo? Não sabemos” (2015).

Podemos dizer que o espetáculo *Só* é resultado de um processo de criação aberto, baseado no Teatro de Objetos e inspirado em duas referências principais: o teatro de Tadeusz Kantor e a obra de Kafka, *Amérika*. Quanto à influência desta última, ela se dá não só na abordagem do desajuste social supracitado, mas também na atmosfera de desumanização do homem. As personagens criadas para *Só* são terrivelmente solitárias, tem seus olhares perdidos, desprovidos de vida, seus movimentos são automatizados, suas trajetórias não fazem sentido, elas parecem estar em busca de algo que não existe e esperar por alguém que nunca vai chegar.

Inevitavelmente, isso nos remete a Samuel Beckett (1906-1989), cuja obra traz um homem que não é mais capaz de se comunicar em um mundo onde a linguagem se esgotou e, por isso, não há esperança. No início do processo de criação de *Só*, essas questões foram bastante abordadas pelos participantes nos relatos da atualidade política e social: a dificuldade de comunicação e a falta de esperança. É significativo notarmos que, em nosso tempo, vivemos o auge da facilidade de comunicação no que diz respeito à existência de recursos tecnológicos, contudo, esses meios também possuem seus entraves.

Neste momento estamos vivendo um mergulho na atmosfera das relações mediadas pela tecnologia devido à pandemia do novo Corona Vírus. Nesse contexto os relacionamentos estão ainda mais frios e distantes. E, apesar da comunicação via internet possibilitar algum tipo de interação, também contém em si contrariedades importantes. Talvez a ausência física seja a principal delas, pois acarreta, muitas vezes, a perda de sentido nas relações interpessoais. Possibilita, ainda, o anonimato parcial ou total, o que pode encorajar pessoas a exteriorizarem pensamentos que não seriam capazes de dizer na vida real. No extremo, o que poderia ser um diálogo acaba se transformando em ataques, vazios de sentido, como encontramos em Beckett.

Outro fator complicador da comunicação nos dias atuais é a própria rapidez da informação. Temos acesso diariamente a um bombardeio de novidades sobre todo tipo de assunto. No entanto, reservamos pouco tempo para refletir profundamente sobre algum deles. Dessa forma, as notícias são espalhadas superficialmente, ou seja, as pessoas têm conhecimento apenas da “chamada” ou da “manchete”, ignorando muitas vezes o contexto e os pontos de vista presentes nas histórias. De maneira análoga, propagam-se rapidamente as falsas notícias, que podem ser criadas por qualquer pessoa. Em consequência disso, vivemos o paradoxo de, apesar de estarmos na era da conectividade, não conseguirmos nos comunicar de forma eficiente. Esse fator apenas aumenta os sentimentos de solidão e de desajuste no mundo contemporâneo.

Em *Só* a solidão do sujeito contemporâneo diante de uma suposta falsa ideia de conectividade está posta. No espetáculo, ao colocar em cena ações sem sentido, em verdade, questiona-se se há um sentido para esta realidade que nos impõe a solidão. A relação com os objetos acentua o fracasso das relações humanas no contexto atual e constroem imagens poéticas.

Quando *Só* foi criado era evidente o desejo do grupo em realizar uma obra que dialogasse com seu tempo. Neste sentido o Teatro de Objetos se colocava enquanto a possibilidade dramaturgica que mais se adequava àquele contexto. Porém, a técnica não foi prisão, mas janela aberta. Dos exercícios de improvisação com objetos, baseados nos conceitos fundadores desta linguagem, nasceram cenas transcendentais à cânones.

Hoje, há cinco anos da estreia do espetáculo e num tempo em que as transformações sociais estão ocorrendo em velocidade nunca vista, o espetáculo parece ter sido feito para 2020. Salvo o fato de estarmos proibidos de nos reunir em teatros devido à pandemia, poderíamos supor que *Só* foi feito para os dias de isolamento social, falando da solidão, do vazio e das tentativas absurdas e inócuas de viver com sentido.

Referências Bibliográficas

CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. *Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémaa, 2009.

CASTRO, Kely Elias de. *Trinta ano à beira do abismo: o Grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro*. Tese de Doutorado em Artes-Cênicas – Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2018. Link: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154425>

CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto do teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul, SCAR- UDESC, v.7, 2010: p.27-43. Link: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027/7997>