

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

OSVALDO ANTONIO ANZOLIN

**A VISUALIDADE DO GRUPO SOBREVENTO:
UM ESTUDO SOBRE TEATRO E PERCEPÇÃO VISUAL**

**SÃO PAULO - SP
2022**

OSVALDO ANTONIO ANZOLIN

**A VISUALIDADE DO GRUPO SOBREVENTO:
UM ESTUDO SOBRE TEATRO E PERCEPÇÃO VISUAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

**São Paulo - SP
2022**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A637v Anzolin, Osvaldo Antonio, 1966-
A visualidade do Grupo Sobrevento: um estudo sobre teatro e percepção visual / Osvaldo Antonio Anzolin. - São Paulo, 2022.
470 f.: il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Artes cênicas. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3.
Percepção visual. 4. Gestaltismo. 5. Representação teatral. I.
Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

OSVALDO ANTONIO ANZOLIN

**A VISUALIDADE DO GRUPO SOBREVENTO:
UM ESTUDO SOBRE TEATRO E PERCEPÇÃO VISUAL**

Esta tese foi julgada adequada à obtenção do título de
Doutor em Artes e aprovada em sua forma final pelo Curso
de Doutorado em Artes da Universidade Estadual Paulista.

Aprovado em 15 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora

Prof. e orientador Wagner Francisco Araújo Cintra, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Prof. Robson Corrêa de Camargo, Dr.
Universidade Federal de Goiás

Prof. José Sávio Oliveira de Araújo, Dr.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Paulo César Balardim Borges, Dr.
Universidade Estadual de Santa Catarina

Profa. Flavia Ruchdeschel D'Ávila, Dra.
Instituto Federal de São Paulo

Ao Grupo Sobrevento de Teatro

AGRADECIMENTOS

Agradeço infinitamente à minha esposa e amiga Clara Bezerra Anzolin e à minha filha Marcella por me apoiarem, aturarem meus muitos momentos de mal humor, e sempre me fazerem sorrir durante mais este período de descobertas.

Aos meus pais (*in memoriam*), José e Lazara Anzolin, por terem me criado em um ambiente saudável, que me permitiu desenvolver minhas aptidões. Às minhas sobrinhas Francine e Aline, à minha irmã Lourdes e ao meu cunhado Reinaldo pelo apoio e constante incentivo.

Aos amigos de longa data, Massa, Ivail e Liomar, pelo feliz reencontro e estímulo, aos tantos amigos e companheiros da prática teatral em Americana e aos tantos outros amigos que conheci na Unesp, nos tempos de graduação, entre estudantes, professores e funcionários que ajudaram a formar o profissional e pesquisador que sou hoje.

À Universidade Federal da Paraíba pela liberação para que eu pudesse vir a São Paulo cursar este doutorado, e aos colegas do Departamento de Artes Cênicas pelo apoio e companheirismo, cobrindo minha ausência e mantendo firme o nosso espaço de aprendizagem e resistência.

Aos professores, colegas e funcionários do Instituto de Artes da Unesp, pela ajuda e compartilhamento de saberes.

Aos artistas do Grupo Sobrevento de Teatro, que me acolheram para esta pesquisa, e dividiram comigo os seus conhecimentos e, sobretudo, o afeto.

Ao meu orientador e amigo Wagner Cintra, pela liberdade de pensar, pelos direcionamentos corretos e pelas trocas de conhecimento.

O meu olhar é nítido como um girassol,
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e a esquerda
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...

Alberto Caeiro

RESUMO

Este estudo apresenta os processos de criação do Grupo Sobrevento de Teatro e examina alguns de seus espetáculos, no intuito de comprovar a eficiência de uma abordagem imagética no âmbito das artes cênicas. Ao se estudar as formulações de diversos teóricos sobre Teatro e visualidade, adotamos a expressão “dramaturgia visual” como a mais adequada para caracterizar os trabalhos do grupo e fundamentar esta pesquisa. Entretanto, na defesa de que o Teatro é também uma arte visual, entende-se que qualquer espetáculo teatral carece de um estudo que leve isso em consideração, para se deixar de tratar a visualidade cênica somente pela intuição espontânea. Para formular um padrão de análise visual para as artes cênicas, foram trazidos para o estudo os princípios da percepção visual recomendados pela psicologia da Gestalt, especialmente por intermédio do material organizado para as artes visuais por Rudolf Arnheim. A partir de um instrumento desenvolvido, foram analisados três dos espetáculos mais recentes do Grupo Sobrevento e, apesar do montante de conhecimentos na área visual que não se pode abranger em um único estudo, foi possível comprovar a pertinência e o enriquecimento que uma análise visual pode trazer às artes cênicas, não apenas no contexto investigado.

Palavras-chave: análise visual, Gestalt, imagem cênica, processo de criação, Teatro de Animação, teatro de grupo.

ABSTRACT

This study presents the creation processes of Sobrevento Theater Group and analyses some of its shows to test the efficiency of an imagery approach in the performing arts field. By studying several theorists on Theater and visuality, we adopted the expression “visual dramaturgy” as the most appropriate to characterize the works of the group and support this research. However, in the defense that Theater is also a visual art, we understand that any theatrical performance needs a study that takes this into account to stop treating scenic visuality solely through spontaneous intuition. To formulate a visual analysis pattern for the performing arts, the principles of visual perception recommended by Gestalt psychology were brought into this study, especially through the material organized for the visual arts by Rudolf Arnheim. By a developed instrument, we analyzed three of the most recent shows of Sobrevento Group. Despite the amount of knowledge in the visual area, which cannot be covered in a single study, it was possible to prove the relevance and enrichment that a visual analysis can bring to the performing arts, not just in the investigated context.

Keywords: Animation Theater, creation process, Gestalt, group theater, scenic image, visual analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espetáculo <i>Ubu!</i> (1996) do Grupo Sobrevento	93
Figura 2 - Cena do espetáculo Ionesco: <i>a Cantora Careca</i> (1982).....	96
Figura 3 - Fundadores do Grupo Sobrevento	98
Figura 4 - <i>O duplo Suicídio em Sonezaki</i> da Companhia Bunraku-za (Osaka).....	102
Figura 5 – Detalhe do boneco utilizado em <i>Ato sem Palavras</i> (1986).....	102
Figura 6 - Espetáculo <i>Beckett</i> (1992) do Grupo Sobrevento	104
Figura 7 – Recorte de <i>Os Amantes</i> (1928) de René Magritte.....	104
Figura 8 - Espetáculo <i>Submundo</i> (2002) do Grupo Sobrevento.....	104
Figura 9 - Figurino do espetáculo <i>Beckett</i> (1992) do Grupo Sobrevento.....	106
Figura 10 - <i>Beckett</i> (1992) e <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> (2013)	107
Figura 11 - Espetáculo <i>The Chronic Live</i> de Odin Teatret.....	108
Figura 12 - Espetáculo <i>Sagruchiam Badrek</i> (1987) do Grupo Sobrevento.....	109
Figura 13 - <i>Désirs Parade</i> da Companhia Philippe Genty.....	111
Figura 14 - Yang Feng e seu pai e mestre Yang Sheng.....	117
Figura 15 - Boneco ao estilo <i>pupo</i> siciliano	118
Figura 16 - Espetáculo <i>Sala de Estar</i> (2013) do Grupo Sobrevento	121
Figura 17 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> (2013) do Grupo Sobrevento.....	122
Figura 18 - Espetáculo <i>Só</i> (2015) do Grupo Sobrevento.....	123
Figura 19 - Espetáculo <i>Escombros</i> (2017) do Grupo Sobrevento	123
Figura 20 - Espetáculo <i>Noite</i> (2018) do Grupo Sobrevento	124
Figura 21 - Espetáculo <i>O Copo de Leite</i> (2007) do Grupo Sobrevento	125
Figura 22 - Espetáculo <i>Bailarina</i> (2010) do Grupo Sobrevento	126
Figura 23 - Espetáculo <i>Meu Jardim</i> (2010) do Grupo Sobrevento	127
Figura 24 - Espetáculo <i>Terra</i> (2016) do Grupo Sobrevento.	127
Figura 25 - Espetáculo <i>Submundo</i> (2002) do Grupo Sobrevento.....	129
Figura 26 - Espetáculo <i>O Cabaré dos Quase-Vivos</i> (2006) do Grupo Sobrevento.....	130
Figura 27 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> do Grupo Sobrevento	132
Figura 28 - Oficina com o mestre sombrista Liang Ju	134
Figura 29 - Yang Feng em demonstração para o Grupo Sobrevento	137
Figura 30 - Bonecos esculpidos pelo Mestre Saúba.....	138
Figura 31 - Castelo cenográfico criado para <i>Cadê Meu Herói?</i> (1998).....	140
Figura 32 - Oficina de experimentação dos <i>pupi</i> sicilianos	142
Figura 33 - Detalhes da cenografia criada para <i>Orlando Furioso</i> (2008).....	142
Figura 34 - <i>Ato sem Palavras</i> ou <i>Ato sem Beckett</i> (1987) do Grupo Sobrevento	148
Figura 35 - Espetáculo <i>Sagruchiam Badrek</i> (1987) do Grupo Sobrevento.....	150
Figura 36 - Espetáculo <i>Um Conto de Hoffman</i> (1988) - Grupo Sobrevento	151
Figura 37 - Bonecos do espetáculo <i>Mozart Moments</i> do Grupo Sobrevento.....	152
Figura 38 - Cena do espetáculo <i>Mozart Moments</i> do Grupo Sobrevento.....	153
Figura 39 - Espetáculo <i>Mozart Moments</i> do Grupo Sobrevento	153
Figura 40 - Espetáculo <i>Beckett</i> (1992) do Grupo Sobrevento	155
Figura 41 - Espetáculo <i>O Teatro de Brinquedo</i> (1993) do Grupo Sobrevento	157
Figura 42 - Espetáculo <i>O Teatro de Brinquedo</i> (1993) do Grupo Sobrevento	158
Figura 43 - Figurinos do espetáculo <i>Ubu!</i> (1996). Criação de Maurício Carneiro	160
Figura 44 - Espetáculo <i>Ubu!</i> (1996) do Grupo Sobrevento	160
Figura 45 - Espetáculo <i>O Anjo e a Princesa</i> do Grupo Sobrevento.....	162
Figura 46 - Espetáculo <i>Cadê o meu Herói?</i> (1998) do Grupo Sobrevento	163
Figura 47 - Espetáculo <i>Cadê o meu Herói?</i> (1998) do Grupo Sobrevento	164
Figura 48 - Espetáculo <i>Brasil Pra Brasileiro Ver</i> (1999) do Grupo Sobrevento.....	166

Figura 49 - Espetáculo <i>Submundo</i> (2002/2003) do Grupo Sobrevento	168
Figura 50 - Espetáculo <i>Submundo</i> (2002/2003) do Grupo Sobrevento.....	168
Figura 51 - Espetáculo <i>O Cabaré dos Quase Vivos</i> (2006) do Grupo Sobrevento.....	172
Figura 52 - Espetáculo <i>O Copo de Leite</i> (2007) do Grupo Sobrevento.....	174
Figura 53 - Espetáculo <i>Orlando Furioso</i> (2008) do Grupo Sobrevento.....	174
Figura 54 - Espetáculo <i>Orlando Furioso</i> (2008) do Grupo Sobrevento.....	176
Figura 55 - Espetáculo <i>Bailarina</i> (2010) do Grupo Sobrevento.....	177
Figura 56 - Espetáculo <i>Meu Jardim</i> (2010) do Grupo Sobrevento.....	179
Figura 57 - Espetáculo <i>A Cortina da Babá</i> (2011) do Grupo Sobrevento.....	180
Figura 58 - Quadros do espetáculo <i>Sala de Estar</i> (2013) do Grupo Sobrevento.....	183
Figura 59 - Espetáculo <i>Sala de Estar</i> (2013) do Grupo Sobrevento.....	184
Figura 60 - Espetáculo <i>Eu Tenho uma História</i> (2014) do Grupo Sobrevento	185
Figura 61 - Espetáculo <i>Eu Tenho uma História</i> (2014) do Grupo Sobrevento	186
Figura 62 - Espetáculo <i>Só</i> (2015) do Grupo Sobrevento	188
Figura 63 - Quadros do espetáculo <i>Só</i> (2015) do Grupo Sobrevento	190
Figura 64 - Espetáculo <i>Terra</i> (2018) do Grupo Sobrevento	191
Figura 65 - Espetáculo <i>Noite</i> (2019) do Grupo Sobrevento	193
Figura 66 - Quadros do espetáculo <i>Noite</i> (2019) do Grupo Sobrevento.....	194
Figura 67 - Quadros do espetáculo <i>Noite</i> (2019) do Grupo Sobrevento.....	194
Figura 68 - Pinturas de G. Arcimboldo.....	199
Figura 69 - Espetáculo <i>Submundo</i> do Grupo Sobrevento	207
Figura 70 - Espetáculo <i>Cabará dos Quase Vivos</i> do Grupo Sobrevento	216
Figura 71 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> - Grupo Sobrevento.....	217
Figura 72 - Espetáculo <i>Ubu!</i> - Grupo Sobrevento	225
Figura 73 - Espetáculo <i>Escombros</i> do Grupo Sobrevento	235
Figura 74 - Espetáculo <i>Um Conto de Hoffmann</i> do Grupo Sobrevento	240
Figura 75 - Espetáculo <i>Mozart Moments</i> - Grupo Sobrevento	244
Figura 76 - Espetáculo <i>Bailarina</i> do Grupo Sobrevento	245
Figura 77 - Espetáculo <i>Mozart Moments</i> do Grupo Sobrevento.....	250
Figura 78 - Montagem esquemática de um esqueleto estrutural.....	251
Figura 79 - Montagem esquemática do palco mantendo-se equilíbrio	252
Figura 80 - Montagem esquemática do palco em desequilíbrio	252
Figura 81 - Montagem esquemática do palco equilibrado pela direção	254
Figura 82 - Espetáculos <i>A Cortina da Babá</i> e <i>O Amigo Fiel</i> do Grupo Sobrevento ...	266
Figura 83 - Esculturas utilizadas em <i>São Manuel Bueno, Mártir</i>	272
Figura 84 - Espetáculo <i>Só</i> do Grupo Sobrevento.....	275
Figura 85 - Esboços de Maurício Carneiro para o espetáculo <i>Ubu!</i>	284
Figura 86 - Figuras humanas nos espetáculos do Grupo Sobrevento	285
Figura 87 - Espetáculo <i>O Cabará dos Quase Vivos</i> do Grupo Sobrevento	304
Figura 88 - Cenas do filme de Heider e Simmel para o estudo do comportamento	305
Figura 89 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Detalhe do espaço cênico	325
Figura 90 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> , primeiro quadro	327
Figura 91 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Segundo quadro	328
Figura 92 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Terceiro quadro (a).....	329
Figura 93 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Terceiro quadro (b).....	330
Figura 94 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Quarto quadro (a)	330
Figura 95 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Quinto quadro	332
Figura 96 - Esculturas	334
Figura 97 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Sexto quadro.....	335
Figura 98 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Sétimo quadro.....	335

Figura 99 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Oitavo quadro.....	336
Figura 100 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Nono quadro.....	337
Figura 101 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Décimo quadro.....	338
Figura 102 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Décimo primeiro quadro (a)....	339
Figura 103 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Décimo primeiro quadro (b) ...	339
Figura 104 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Décimo segundo quadro.....	340
Figura 105 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Décimo terceiro quadro.....	341
Figura 106 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Detalhes dos trajes de cena	342
Figura 107 - Espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> . Esculturas em madeira	343
Figura 108 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Primeiro quadro.....	346
Figura 109 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Segundo quadro.....	347
Figura 110 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Terceiro quadro	348
Figura 111 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Quarto quadro.....	349
Figura 112 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Quinto quadro.....	350
Figura 113 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Sexto quadro.....	351
Figura 114 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Sétimo quadro.....	352
Figura 115 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Oitavo quadro	353
Figura 116 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Nono quadro	354
Figura 117 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Décimo quadro	354
Figura 118 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Décimo primeiro quadro	355
Figura 119 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Décimo segundo quadro (a)	356
Figura 120 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Décimo segundo quadro (b)	357
Figura 121 - Espetáculo <i>Escombros</i> . Detalhes dos trajes de cena.....	360
Figura 122 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Primeiro quadro.....	363
Figura 123 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Segundo quadro	364
Figura 124 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Terceiro quadro	365
Figura 125 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Quarto quadro.....	367
Figura 126 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Quinto quadro.....	367
Figura 127 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Sexto quadro.....	368
Figura 128 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Sétimo quadro (a)	369
Figura 129 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Sétimo quadro (b).....	369
Figura 130 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Oitavo quadro.....	370
Figura 131 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Nono quadro	371
Figura 132 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Décimo quadro (a).....	372
Figura 133 - Espetáculo <i>O Amigo Fiel</i> . Décimo quadro (b).....	373

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1 - ALGUNS OLHARES SOBRE O ESPETÁCULO TEATRAL.....	33
1.1 A espetacularidade	33
1.2 Dramaturgia visual.....	43
1.3 A imagem.....	53
1.4 A visualidade	56
1.5 A organicidade.....	57
1.6 A fruição.....	61
1.7 O espaço visível.....	64
1.8 Os materiais	66
1.9 Os elementos visuais.....	67
1.10 Ilusão e representação	75
1.11 A temporalidade.....	78
1.12 A artisticidade visível	79
CAPÍTULO 2 - O SOBREVENTO SOB UM OLHAR.....	83
2.1 Criatividade.....	84
2.2 Formação do grupo e primeiras influências visuais.....	95
2.3 Motivações.....	114
2.3.1 Técnicas avançadas	114
2.3.2 Estilos incomuns	119
2.3.3 Espectadores específicos.....	124
2.3.4 Empatia social	128
2.4 Processos.....	133
2.4.1 Primeiros espetáculos.....	134
2.4.2 Desenvolvimento de habilidades.....	136
2.4.3 A renovação da linguagem.....	144
2.5 Resultados - pontos finais suportáveis.....	147
2.5.1 <i>Ato sem Palavras</i> (1987).....	148
2.5.2 <i>Sagruchiam Badrek</i> (1987)	149
2.5.3 <i>Um Conto de Hoffmann</i> (1988).....	150

2.5.4	<i>Mozart Moments</i> (1991)	151
2.5.5	<i>Beckett</i> (1992).....	155
2.5.6	<i>O Teatro de Brinquedo</i> (1993)	156
2.5.7	<i>Ubu!</i> (1996)	158
2.5.8	<i>O Anjo e a Princesa</i> (1998)	161
2.5.9	<i>Cadê o Meu Herói?</i> (1998).....	163
2.5.10	<i>Brasil pra Brasileiro Ver</i> (1999)	165
2.5.11	<i>Submundo</i> (2002/2003).....	166
2.5.12	<i>O Cabaré dos Quase-Vivos</i> (2006).....	171
2.5.13	<i>O Copo de Leite</i> (2007)	173
2.5.14	<i>Orlando Furioso</i> (2008)	174
2.5.15	<i>Bailarina</i> (2010)	176
2.5.16	<i>Meu Jardim</i> (2010)	177
2.5.17	<i>A Cortina da Babá</i> (2011)	179
2.5.18	<i>Sala de Estar</i> (2013)	181
2.5.19	<i>Eu Tenho uma História</i> (2014).....	185
2.5.20	<i>Só</i> (2015).....	187
2.5.21	<i>Terra</i> (2016)	190
2.5.22	<i>Noite</i> (2019).....	192
2.6	Considerações gerais	196
CAPÍTULO 3 - O OLHAR COMO INSTRUMENTO		197
3.1	Percepção visual	197
3.1.1	Gestalt	199
3.1.2	Temporalidade	203
3.1.3	Significação	209
3.1.4	Expressividade	212
3.1.5	Criatividade	220
3.2	Espaço.....	226

3.2.1 Equilíbrio	243
3.2.1.1 Localização	248
3.2.1.2 Direção.....	254
3.2.1.3 Atração.....	255
3.2.2 Iluminação.....	261
3.3 Corpos.....	269
3.3.1 Configuração	274
3.3.2 Forma	279
3.3.3 Forma humana.....	284
3.3.4 Gestos.....	292
3.3.5 Expressão facial	295
3.3.6 Camadas	298
3.3.7 Simulacros.....	301
3.4 Instrumento de análise	310
CAPÍTULO 4 - EXPERIÊNCIAS DO OLHAR	313
4.1 Notas sobre o “belo” na análise teatral	313
4.2 Análise visual do espetáculo <i>São Manuel Bueno, Mártir</i>	325
4.3 Análise visual do espetáculo <i>Escombros</i>	345
4.4 Análise visual do espetáculo <i>O Amigo Fiel</i>	361
4.5 Observações	377
CONSIDERAÇÕES FINAIS	383
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	391
Referências digitais.....	397
ANEXO 01 – DEPOIMENTOS	399
ANEXO 02 – FICHAS TÉCNICAS	457

INTRODUÇÃO

Minha aproximação com a área teatral se deu por intermédio da aptidão e prática visual. Desde a infância, eu desenhava e esculpia algumas coisas. Na escola, eu desenhava aleatoriamente durante as explicações dos professores, sem deixar de estar atento. Na verdade, isso ajudava na minha concentração. Percebo agora que isso funcionava como uma espécie de anotação sensível, já que me perdia no assunto sempre que tentava tomar notas por escrito. Quando não estava desenhando, até o giz da lousa me servia para criar pequenas esculturas, cinzeladas com a ponta do compasso escolar.

Meus pais não tinham formação escolar e sofriam com doenças crônicas, por isso, desde cedo, minha preocupação principal era com a subsistência. Assim, ao terminar o curso ginásial (hoje chamado de ensino fundamental), como já trabalhava com montagem de equipamentos eletrônicos em uma indústria, desisti do ensino formal e procurei um curso profissionalizante que me rendesse alguma vantagem no mercado de trabalho. Estudei desenho técnico por alguns meses, mas não me identifiquei com o sistema normativo. Então, busquei uma formação em que eu pudesse exercitar a aptidão artística, sem me afastar das possibilidades empregatícias e, assim, fiz um curso profissionalizante de desenho publicitário. O curso durou dois anos e, juntamente com a minha maioria, obtive o certificado que poderia me permitir um emprego em uma área relativamente criativa.

Eu morava em uma cidade do interior de São Paulo, Americana, onde não havia demanda para esse tipo de trabalho. Por isso, fui procurar emprego na capital paulista. Com a promessa de colocação em uma agência de propaganda, desliguei-me da empresa em que trabalhava desde meus 14 anos, mas, no dia que antecedia a minha mudança definitiva para capital, meu pai sofreu seu terceiro AVC e ficou completamente incapacitado. Sendo o único filho solteiro, fiquei junto aos meus pais e desisti do emprego em São Paulo.

Desempregado, em uma tentativa de descarregar tensões, comecei a pintar um grande mural na parede externa da casa onde eu vivia. Embora não fosse algo muito expressivo, foi o suficiente para chamar a atenção de comerciantes, que começaram a me procurar para pintar artisticamente as fachadas dos seus estabelecimentos. Após certo tempo, pintei alguns telões para a cenografia de eventos religiosos e para festivais de academias de dança e, devido à minha disposição para a escultura, comecei a criar muitos objetos de cena, principalmente bonecos.

Tornei-me um cenógrafo autodidata e intuitivo, alçado a essa função mais pela escassez de profissionais naquele tempo e lugar, do que pelo conhecimento na área.

Minha primeira incursão na prática teatral mais geral foi em um curso cujo tema era a *Commedia dell'Arte* que, apesar de ter sido pouco aprofundado, já tratava dos princípios de um teatro sem a dependência literária, que dava liberdade criativa a quem construía a encenação na prática. Fui seguindo esse caminho e participei de vários outros cursos e oficinas de teatro, nos quais conheci pessoas de vários grupos teatrais da minha região. Integrei alguns desses grupos e, por bastante tempo, prestei serviços cenográficos à maioria deles.

Início minha tese com este relato, porque me vejo em uma situação diferente da maioria dos colegas pesquisadores, que começam a carreira acadêmica pelo estudo intelectual. Eu só consegui entrar em um curso universitário aos 34 anos, quando meus pais já haviam me deixado e tive liberdade para deixar minha região interiorana. Assim, entrei para o curso de Educação Artística da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e pude conhecer um pouco das questões conceituais que implicam na prática teatral. O início do aprendizado mais acadêmico se deu através de uma iniciação científica. Mesmo assim, não me desvencilhei da forma menos erudita de se fazer arte, sem texto, pois meu tema de pesquisa era o Teatro de Bonecos popular brasileiro. Esse estudo me levou a conhecer o Grupo Sobrevento de Teatro, cuja trajetória de 35 anos é marcada pela atenção aos saberes acadêmicos e pelo profundo respeito pelas artes populares.

Acredito que essas minhas experiências me proporcionam uma observação diferenciada. Entendo o teatro principalmente pelo que vejo dele ou pelo que imagino para ele e não prioritariamente pela leitura dos textos dramáticos ou teóricos. Desde que adentrei na vida acadêmica, procuro entender como aproximar o meu conhecimento empírico, muitas vezes intuitivo, daquele que se ensina nas universidades. Portanto, com este trabalho, meu desejo é reunir conhecimentos e experiências que demonstrem a utilidade de uma perspectiva visual na elaboração de espetáculos. Quando menciono uma perspectiva visual, me refiro a uma forma de expressão que, para mim, supera qualquer descrição verbal. Trata-se de algo que se mostra no meio imagético e não é apenas o efeito do sentido da visão, mas o resultado de uma complexa atividade perceptiva que envolve os cinco sentidos e a imaginação. A questão que se apresenta é: como reunir e conciliar um cabedal analítico, com base em conhecimentos essencialmente do âmbito visual, mas que sirvam ao exame e compreensão dos espetáculos teatrais?

Em minhas pesquisas, deparei-me com muitos autores que podem dar sustentação teórica a essa minha proposta, entre eles Antonin Artaud (1896 - 1948), um artista e pensador francês, revolucionário e com diversas facetas. Seu livro, intitulado *O teatro e seu duplo* (1999), tornou-se importante referência para notórios encenadores dos séculos XX e XXI. Ele não propõe exatamente um teatro de formas visuais, mas um teatro de experiências que precisam atingir os sentidos antes dos pensamentos. Em seu discurso, afirma que uma imagem emblemática é mais significativa que uma frase explicativa. O autor não defende a extinção da linguagem da prática teatral, mas afirma que esta deveria ser utilizada com um entendimento diferente, pois uma encenação deve ser tão expressiva quanto uma pintura ou qualquer outra arte visual.

Atualmente, vários pesquisadores comungam da ideia de que o teatro pode ser concebido e analisado através de uma perspectiva mais sensória, até mesmo visual. Juan Villegas é um atuante pesquisador do teatro latino-americano contemporâneo e, em seu livro *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000), argumenta que as artes visuais utilizam imagens sociais validadas pela cultura de determinados momentos históricos. O autor propõe que, sem desconsiderar o texto dramático, o teatro deve ser interpretado desse modo, como uma construção visual. Para ele, a cultura atual é predominantemente visual e os estudos sobre teatro não têm acompanhado essa dimensão, ainda que a arte cênica seja construída a partir de signos visuais. A encenação e o texto dramático são elementos distintos para Villegas (2000) e, por isso, o estudo da encenação de modo independente do texto, por meio da visualidade, é perfeitamente legítimo. Em suas argumentações, afirma que a análise visual não é melhor que a textual ou vice-versa. São apenas maneiras diferentes de se compreender o objeto cultural. Villegas (2000) cita nominalmente algumas práticas, como circo, dança e Teatro de Bonecos, que não são apreendidas devidamente, senão por aquilo que se vê delas em cena.

O pesquisador espanhol José A. Sánchez, autor de numerosos textos críticos sobre artes cênicas e performativas, segue o mesmo viés cultural em seu livro *Dramaturgias de la Imagen* (2002), apresentando detalhadamente uma série de artistas e teóricos do teatro que promoveram a visualidade do espetáculo durante todo século XX, deixando-me à vontade para citar sua lista, sem particularizar cada exemplo.

As propostas de Sánchez (2002) e de Villegas (2000) são bastante interessantes e muito pertinentes à minha inquietação, entretanto discordamos na ênfase em práticas culturais, que

envolvem mais o exercício do poder cultural pelos grupos hegemônicos, que a articulação palpável de uma sistematização. Não desconsidero a importância de seus argumentos – reitero-os inclusive –, mas interessa-me ressaltar fatores de âmbito mais pessoal, tanto do artista quanto do espectador.

Trago também para essa discussão o ponto de vista de um literato que considera uma forma de análise visual. Em seu livro *lendo Imagem* (2001), o escritor argentino Alberto Manguel traz reflexões muito pertinentes ao assunto. Ele sustenta que é possível aprender a ler uma imagem usando a imaginação, como se faz propriamente com a literatura. Manguel (2001) chama atenção ao lugar da percepção, que seria entre o que o artista imagina e o que efetivamente se faz, entre o que sabemos e o que os outros sabem, entre meios e possibilidades. O autor critica a abundância imagética na sociedade contemporânea por impedir uma reflexão mais pausada e propõe que se olhe para arte, buscando uma forma criativa de leitura, que demande tempo e paciência para que seja possível ultrapassar limites perceptivos.

Para não ficar somente em suposições e teorias abstratas, apresento alguns autores que procuram desvendar na prática o sistema visual a que o teatro se submete. Eduardo Augusto da Silva Tudella, artista da iluminação cênica e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), é um deles. Tudella (2017) sustenta que a imagem visual provocou sucessivas revoluções nas artes cênicas e a imagem mental foi fundamental nesses eventos. Para ele, questionar o papel da percepção visual é o mesmo que negar o direito humano à compreensão da natureza. O autor faz críticas contundentes à formação de artistas de teatro, quando não lhes são apresentados minimamente os fundamentos da produção imagética, com seus elementos e princípios. Para ele, muitos artistas contemporâneos ainda são dependentes do acaso, de resultados acidentais ou do senso comum, com produção de visualidades superficiais, que podem até que agradar parte do público, mas são esteticamente pobres, aquém de proposições verdadeiramente artísticas. Tudella (2017) sustenta que o ser humano pensa visualmente, mas precisa desenvolver essa característica para saber provocar o espectador com discursos poético-visuais específicos em cada obra.

O encenador Ismael Scheffler, também é pesquisador com o foco na visualidade. Ele cria experimentos cênicos em que o aspecto visual notadamente é enfatizado, além de coordenar os cursos de especialização em Cenografia e Artes Híbridas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Ele entende que o teatro é uma forma visual de arte e defende o estudo da imagem cênica como uma forma de leitura para provocar os sentidos. Essa leitura

não consiste em uma decodificação lógica e sim em um modo de se gerar conhecimento, mesmo que nem sempre traga a consciência intelectual disso (SCHEFFLER, 2013, 2018, 2019 e 2021).

Wagner Cintra, orientador deste trabalho, também segue esse ideal. É pesquisador do Teatro Visual e dos elementos que tangem esse tipo de expressão, como o Teatro de Animação, as artes visuais, a dramaturgia da matéria e a expressão visível da presença humana. Cintra (2010, 2012, 2014 e 2018) considera que o teatro é fundamentalmente uma experiência visual e discute reiteradamente a aproximação do teatro com as artes visuais. Nessa perspectiva, Cintra se tornou um profundo conhecedor da estética de Tadeusz Kantor (1915 - 1990), um exemplo excepcional para o tema deste trabalho.

Kantor foi um artista polonês do teatro e das artes visuais, conhecido por espetáculos teatrais revolucionários que se notabilizaram mundialmente. Segundo Cintra (2012), Kantor trabalhou na interface da arte com a realidade, destruindo e reconstruindo formas, liberando objetos de suas funções práticas, buscando a realidade oculta dentro do lixo. Esse artista evitava narrativas, usando o significado dramático da imagem como uma forma de dramaturgia, rejeitava a visualidade como pura ilustração e jamais criava a imagem pela imagem, optando sempre pelas experiências poéticas (CINTRA, 2012).

Alguns autores demonstram a viabilidade de um estudo para se organizar um sistema de análise visual, que sirva aos espetáculos. Jacques Aumont (2011 e 2012), notório teórico da arte cinematográfica, discorda da preponderância negativa da imagem visual na atualidade e defende que a visualidade contemporânea precisa ser respeitada, porque progrediu, passou a valorizar a sensibilidade e obteve outros meios de acessibilidade, o que facilitou sua profusão de informações, ampliando conhecimentos. Para o autor, a imagem está ligada ao exercício de uma linguagem e, por isso, faz parte da cultura das sociedades. Tem uma função simbólica, que sobreviveu à laicização e se moldou aos novos valores, como a democracia, a liberdade etc. Mesmo assim, como eu, Aumont (2011) propõe que ela precisa ser particularizada, porque é diferente para cada indivíduo, a depender de seus próprios sentimentos e conhecimentos. Ele se aprofunda nas propriedades da imagem visual e traz diversas noções: dos órgãos especializados do sistema visual, dos fenômenos luminosos, do pensamento visual, dos sentidos da imagem artística e da satisfação que ela proporciona, da atenção, do tempo, do reconhecimento, do espaço, dos deslocamentos, da ilusão e do simulacro que não lida com a ilusão, da representação e da percepção visual.

Discutindo essas e outras noções Donis A. Dondis (1924 - 1984) argumenta que, apesar da eficiência da descrição verbal, meios visuais são mais diretos. Como Manguel (2001), propõe o desenvolvimento de um alfabetismo visual, um modo de ver e compartilhar o significado das imagens com certa universalidade. Dondis foi uma pesquisadora e *designer* estadunidense, conhecida por seu livro *Sintaxe da linguagem visual* (2003), publicado originariamente em 1973, sob o título *A primer of visual literacy* (Uma cartilha de alfabetização visual, tradução nossa). Dondis (2003) se aprofunda nessa proposta, defendendo que um alfabetismo visual jamais seria tão lógico e preciso quanto a linguagem, mas evitaria a “síndrome das roupas do imperador”, ou seja, nos proporcionaria uma capacidade de compreensão da visualidade de um modo que não fosse pelo senso comum ou meramente intuitivo. Em suas argumentações, assegura que, por mais abstrata que possa parecer uma gramática visual, é possível definir sua base a partir de emoções e sentimentos, buscando perceber o significado e a intenção de cada imagem. A grande vantagem que Dondis (2003) apregoa é o poder unificador do visual, que chega na velocidade da luz, enquanto a linguagem precisa antes racionalizar as coisas. A autora propõe um estudo aprofundado dos elementos visuais, como cor, textura, tamanho, dinâmica, equilíbrio etc. De acordo com esses conhecimentos, a composição poderia determinar com eficiência os significados naturais da manifestação visual.

Com base nesses autores e em vários outros que apresentarei no decorrer desta tese, suponho que é possível estabelecer um sistema a ser empregado para o entendimento dos efeitos provocados pela visualidade cênica. Através de critérios plausíveis, acredito na eficiência de uma análise visual para espetáculos teatrais, que possa ser tão ou mais conveniente que uma análise fundada nas narrativas textuais, em especial para a construção dos espetáculos. Portanto, considerando os conhecimentos e experiências que demonstram a proficiência dessa perspectiva visual na prática teatral, meu objetivo é organizar um sistema que sirva à análise dos trabalhos do Grupo Sobrevento e que possibilite a compreensão da visualidade em seus espetáculos, presumindo-se causas e efeitos.

Encontrei várias possibilidades de recortes epistemológicos para tratar deste tema. Um deles seria o viés filosófico, através de autores como Maurice Merleau-Ponty, Henry Bergson, Jean-François Lyotard, Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard etc. Entretanto, essa alternativa demanda um entendimento aprofundado, que passa pelo diálogo com inúmeros outros filósofos. Além de não ser algo confortável para mim por não condizer com meu tipo de formação, tal prática possivelmente não ofereceria satisfatoriamente as conclusões práticas que

procuro. Outra opção seria a semiótica, com base em filósofos especializados, como Charles S. Peirce e Ferdinand de Saussure. No entanto, a ciência do signo já foi bastante aplicada ao teatro, de modo que preferi não seguir esse caminho. Não ignoro as possíveis contribuições que cada uma dessas possibilidades teria a oferecer, mas opto pelo estudo que considero mais adequado, tentando estabelecer sentidos diretos: a percepção visual em uma teoria baseada em pesquisas empíricas, conjugando sensibilidade e processos mentais.

Esse recorte pressupõe algumas escolhas. Historicamente, há três grandes correntes que estudam a percepção visual partindo dessa mesma conjectura: a teoria construtivista, a ecológica e a Gestalt. Não pretendo me aprofundar em seus pressupostos, mas devemos considerar que, para o construtivismo, a percepção é fruto da interpretação de uma realidade muitas vezes caótica e externa ao observador. Em contraposição, para Gestalt, perceber é o mesmo que atribuir sentido a essa realidade, por meio de princípios de organização que são inatos ao sujeito. Já a teoria ecológica encontra os tais sentidos diretamente no meio ambiente, mas não me é muito claro como isso possa servir aos objetivos desta tese.

A teoria construtivista, que tem como autor de referência histórica Herman von Helmholtz (1821 - 1894), constituiu-se no paradigma dominante nas investigações sobre percepção visual do século XX. Segundo Santos e Mesquita (1991), nessa acepção, os estímulos visuais não têm uma significação própria e as sensações, por si, não provocam alguma percepção. Trata-se de um processo de natureza acumulativa e construtiva, que depende de associações e da experiência prévia do sujeito. Para meu propósito, encontro fundamentalmente dois problemas: a necessidade de muita interpretação sem aportes definitivos e a impossibilidade de se estabelecer critérios claros para a percepção.

Max Wertheimer (1880 - 1943), Wolfgang Kohler (1887 - 1964) e Kurt Koffka (1886 - 1941) foram os principais postulantes da Gestalt, concebendo-a como um processo perceptivo dinâmico, organizado, de atribuição de sentidos. Os gestaltistas contrapõem-se à ideia de percepção como um aglomerado de elementos ou sensações, como é pressuposto pela teoria construtivista, pois consideram fundamentalmente que o que se percebe não é simplesmente a soma do que os sentidos captam. De acordo com Lúcia Santaella (2012), enquanto os construtivistas acreditam em uma organização por correlação ou associação, os gestaltistas compreendem a percepção como resultado da organização mental.

Os gestaltistas não aceitam a teoria construtivista, porque estes ainda se fundamentam no fato de que os perceptos são formados de sensações elementares e imodificáveis. Os perceptos são, para eles, átomos de sensação, o que permite que eles sejam decompostos em suas partes componentes. É nesse ponto que os gestaltistas negam a teoria construtivista, afirmando que o todo é maior do que a soma de suas partes. A sensação não é atomizada. Esse foi o grande salto da gestalt. Eles postularam que, na própria estimulação sensória, já há uma síntese, de modo que o estímulo não explica esse todo. Se somarmos todos os estímulos que recebemos do mundo, o resultado será maior do que essa soma. Alguma coisa existe da qual a soma não dá conta (SANTAELLA, 2012, p. 9-10).

Tanto a teoria construtivista quanto a Gestalt compreendem a percepção visual por meio de imagens visuais que são projetadas na retina, enquanto a teoria ecológica rejeita completamente a ideia de imagens retinianas, considerando que isso seria um estudo mediado, indireto e, portanto, impreciso. O principal proponente da teoria ecológica foi James J. Gibson (1904 - 1979), que defendia que a percepção não requer processos cognitivos abstratos, pois os objetos tridimensionais e o meio ambiente – daí o conceito de ecológico – são constituídos por superfícies com texturas concretas e não por conjuntos de pontos e planos. De acordo com Santos e Mesquita (1991), nessa acepção, o sujeito se encontra imerso em luz e a imensa quantidade de raios luminosos se organiza por meio de reflexão, refração etc. e transporta as informações sobre o meio diretamente para o observador. Assim, os gibsonianos entendem que a luz não poderia ser reduzida a uma representação esquemática, como propõem as outras teorias. Eles contestam os gestaltistas e os construtivistas por se aterem ao plano esquemático bidimensional. Contudo, segundo Santaella (2012), Gibson fez escola tentando tornar compreensível a correspondência entre o campo perceptivo e a estimulação, nas bases de uma organização sensorial, que, para mim, remete ao que foi postulado pela Gestalt.

Por tudo isso, escolho a teoria da Gestalt como principal referência, sobretudo pelos caminhos indicados por Rudolf Arnheim¹. Ele estabelece entendimentos dos princípios da Gestalt que orientam os estudos voltados para a visualidade artística e fornece bons subsídios para que esse pensamento seja aplicado também às imagens cênicas. Pela sua concepção, o espectador recebe as mensagens visuais por meio de projeções ópticas e a percepção as organiza em imagens que são levadas à consciência. Para ele, a legibilidade de uma imagem não é dada somente por signos culturalmente estabelecidos, mas especialmente pela organização, que é

¹ Rudolf Arnheim (1904 - 2007) foi um eminente pesquisador no campo da psicologia da percepção. Nasceu na Alemanha e estudou filosofia, psicologia e história da arte e da música na Universidade Friedrich Wilhelm em Berlim, onde conheceu Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, os principais criadores da teoria Gestalt. Em 1939, fugindo do nazismo, emigrou através de Roma e Londres para os Estados Unidos e, a partir de então, passou a lecionar “Psicologia da Arte” em diversas universidades, entre elas, Harvard University e University of Michigan.

obtida através de princípios naturais ao ser humano e que proporcionam o entendimento de conceitos visuais, tornando a imagem, para além de legível, expressiva. Para Arnheim (2005), a expressividade é fundamental na imagem visual artística, pois só ela é capaz de satisfazer o artista e o espectador, os dois sujeitos da atividade perceptiva. O artista ideal, segundo o autor, é aquele capaz de captar os significados da natureza e organizá-los de acordo com os princípios apresentados pela Gestalt. Pretendo mostrar que muitos artistas já fazem isso instintivamente, enquanto outros poderiam melhorar seus trabalhos se dessem atenção ao funcionamento da percepção do espectador.

Para corroborar minhas conjecturas, poderia discutir as características de alguns de meus trabalhos artísticos, já que o tema é de caráter tão pessoal para mim, mas preferi não enfatizar minhas experiências em um processo de doutoramento. Ao invés disso, optei por trazer para a análise alguns espetáculos que conheci depois de prontos, mas que são muito parecidos com o meu ideal de espetáculo teatral. Assim, selecionei para análise espetáculos do Grupo Sobrevento de Teatro porque já conhecia grande parte dos seus trabalhos, sabia da qualidade² e da representatividade que seus membros têm entre os artistas de teatro, principalmente os que fazem teatro de grupo, em suas variadas formas, mas em especial no Teatro de Animação, do qual são considerados especialistas.

Minha proposta, neste trabalho, é estudar seus espetáculos e compreender seus processos de criação através dos relatos de artistas que participam ou participaram do grupo, em especial os líderes fundadores: Sandra Vargas e Luiz André Cherubini. Por fim, pretendo desenvolver uma análise visual de alguns de seus espetáculos, comprovando a viabilidade desse recurso na compreensão da percepção do espectador.

Esta tese está organizada em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, mostro alguns possíveis olhares sobre o espetáculo

² A qualidade do trabalho do Sobrevento já foi legitimada por vários autores acadêmicos. Valmor Beltrame (2001), autor da tese *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*, analisou o trabalho do Grupo Sobrevento e de grupos internacionais, para averiguar a necessidade de formação sistemática para a profissionalização do artista especializado em Teatro de Animação, indicando um conjunto de saberes específicos para artistas bonequeiros, que contribuiriam para as demais formas teatrais. Mario Piragibe (2011), com a tese *Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*, investigou as relações entre o trabalho atoral e o Teatro de Animação, refletindo sobre a experiência do Sobrevento. Paulo César Balardim Borges (2013), autor da tese *Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço*, trouxe um dos espetáculos do Sobrevento para refletir sobre as relações que aponta no tema, considerando a animação uma ferramenta teatral para construção de sentidos e como recurso expressivo na elaboração de imagens. Por fim, Kely Elias de Castro (2018) aprofundou os conhecimentos acerca da história desse grupo e, através da tese *Trinta anos à beira do abismo: o grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro*, enfatizou os desafios estéticos a que o grupo se propõe reiteradamente.

teatral, esclarecendo melhor a importância de um estudo sobre a visualidade cênica, trazendo alguns dos autores citados, entre outros, para uma reflexão acerca do tema deste trabalho. Também discuto alguns conceitos relativos ao trabalho, como espetacularidade, dramaturgia visual, imagem, visualidade, organicidade, espaço visível, ilusão e representação, temporalidade etc.

No segundo capítulo, apresento ao leitor o Grupo Sobrevento sob o meu olhar, partindo do relato sobre seus processos criativos e chegando à descrição básica da maioria de seus espetáculos. Nessa parte, trato da formação do grupo, de suas primeiras influências, principalmente do ponto de vista da visualidade. Reflito sobre as inquietações que levam seus membros a criar um espetáculo, sobre as etapas dos seus processos de criação e, por fim, sobre alguns de seus resultados em forma de espetáculo.

O terceiro capítulo é um diálogo com diversos autores acerca da percepção visual, em especial com Rudolf Arnheim. Avalio a aplicabilidade do material teórico da Gestalt em análises visuais de espetáculos, tendo o olhar como instrumento fundamental. Nesse capítulo, apresento melhor os princípios da Gestalt e os elementos que cercam essa teoria, como a expressividade, o equilíbrio e a forma. Finalmente, com base nesses estudos, desenvolvo um questionário, que consiste em um instrumento de análise sem pretensão de criar algo definitivo, mas apenas um possível roteiro para análises visuais de espetáculos teatrais, no qual se poderiam suprimir questões e acrescentar outras, a depender da obra a ser analisada.

Algumas experiências do meu olhar sobre os espetáculos são apresentadas no quarto capítulo. São três experimentos práticos que partem das conjecturas trazidas nos capítulos anteriores. Analiso *O Amigo Fiel*, *Escombros* e *São Manuel Bueno, Mártir*, espetáculos do Grupo Sobrevento. Essas apreciações foram produzidas por meio do instrumento elaborado no capítulo anterior. Nesse último capítulo, também abordo brevemente a necessidade do “belo” na prática teatral. Por fim, nas Considerações Finais, teço algumas reflexões gerais acerca do que foi discutido e analisado nos capítulos anteriores.

CAPÍTULO 1 - ALGUNS OLHARES SOBRE O ESPETÁCULO TEATRAL

1.1 A espetacularidade

Rudolf Arnheim (2005, p. XIII) afirma que a “capacidade inata para entender através dos olhos está adormecida e deve ser despertada.” Segundo ele, o ser humano tem negligenciado a habilidade de compreender os fenômenos por meio dos sentidos e os olhos têm servido meramente como instrumentos para identificação e medição das coisas. O livro *Arte e percepção visual* foi escrito por Arnheim na década de 1940 e reescrito na década de 1980 sob as mesmas premissas, de modo que, ao longo desses anos, não houve muitas mudanças acerca da capacitação do olhar. Observa-se, portanto, uma grande deficiência das pessoas em se exprimir visualmente e em descobrir significados no que se vê. É natural, segundo Arnheim (1980), que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio nas palavras, um meio mais familiar. Contudo, a ideia contrária também pode ser verdadeira. Alberto Manguel (2001) conta que o notável escritor francês Gustave Flaubert se opunha veementemente a que seus livros recebessem ilustrações, pois acreditava que as imagens reduziriam um sentido que poderia ser universal ao singular, sem abertura para uma leitura imaginativa. Afirmava Flaubert (apud MANGUEL, 2001, p. 20): “Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes.”

Mas o espetáculo teatral não é uma ilustração, não é coadjuvante do texto, destina-se aos espectadores para ser assistido, no sentido de presenciado, mas também de ser visto, acompanhado visualmente. Portanto, em princípio, é uma arte visual, em que um texto vocalizado pode se equiparar em valores expressivos e até somente ilustrar³ as imagens. A própria etimologia da palavra “teatro” indica esse direcionamento do olhar, pois se relaciona diretamente à ideia de visibilidade. Entretanto, historicamente, há pouco reconhecimento do espetáculo teatral enquanto uma imagem artística em si, como acontece com as outras expressões cuja principal fruição ocorre por meio do sentido da visão. A pintura, a escultura, a gravura, a fotografia, o cinema e até mesmo as imagens produzidas digitalmente, quando se enquadram em alguma espécie de “estatuto” artístico, são indiscutivelmente artes visuais. O problema não é a aceitação em si, mas o desinteresse nos estudos da visualidade provocados no

³ Note-se que entre as definições da palavra “ilustrar” encontra-se “tornar ilustre”, “glorificar”, “esclarecer”, “elucidar”, “comentar”, “explicar”, “instruir”, “servir como exemplo” etc.

meio teatral. Devido à carência de reflexão metodológica acerca disso, se faz necessária a busca por conhecimentos desenvolvidos em outras áreas, para que se tenha maior aporte nas análises e criações teatrais por expedientes visuais. Juan Villegas (2000) afirma que todas essas práticas visuais citadas utilizam imagens sociais validadas pela cultura para serem utilizadas em diferentes práticas artísticas em determinados momentos históricos. Assim, o autor propõe que o teatro também seja interpretado por esse viés, como uma construção realmente visual.

Desse modo, um modo de análise do teatro como meio visual implica a comparação das imagens utilizadas nos textos teatrais com as de outras práticas de construção cênica ou visual e sua funcionalidade “artística”, bem como sua funcionalidade na mensagem, de acordo com espectadores potenciais ou reais. No caso do teatro, uma das mais utilizadas é a pintura, especialmente a pintura que, de alguma forma, vem se consagrando por discursos culturais hegemônicos, seja no que diz respeito a praticantes de uma mesma cultura, seja à convivência de culturas alternativas. O personagem de Dom Quixote, construído visualmente por Santiago García com o grupo La Candelária, por exemplo, em *O Quixote*, é baseado no modelo de Doré, que generalizou e familiarizou uma forma de perceber visualmente o personagem de Cervantes. Em todos esses casos, teríamos que falar de “intervisualidades” como falamos há alguns anos de “intertextualidades”. (VILLEGAS, 2000, p. 168, tradução nossa)⁴.

Muitos artistas do teatro se respaldam no senso comum de que, atualmente, há um excesso de imagens em todos os meios expressivos e, na busca por uma pretensa originalidade, se apegam ao modo de impoção do texto, atribuindo menor atenção ao que é visto pelo espectador. Jacques Aumont (2011, p. 9) não se mostra convencido de que a imagem visual ocupe um lugar preponderante na atualidade, apenas que “jamais na história da humanidade tantas imagens tornaram-se facilmente tão acessíveis e os seres humanos nunca viram, como agora, tantas imagens em sua vida”. O autor entende a ideia de uma “espetacularização” provocada pela proliferação de imagens visuais, mas prefere acreditar que a difusão de informações, baseada em imagens, pode ampliar os bons resultados para o conhecimento.

Além dessa questão quantitativa, para Aumont (2011), as imagens nas civilizações contemporâneas são muito diferentes do que já foram, porque houve tempo em que não se

⁴ “De este modo, un modo de análisis del teatro como medio visual implica la comparación de las imágenes utilizadas en los textos teatrales con las de las otras prácticas escénicas o de construcción visual y su funcionalidad ‘artística’ tanto como su funcionalidad en el mensaje, de acuerdo con los espectadores potenciales o reales. En el caso del teatro, una de las más utilizadas es la pintura, especialmente pintura que, de alguna manera, ha sido consagrada por los discursos culturales hegemónicos, ya sea con respecto a los practicantes de la misma cultura o de las culturas alternativas coexistentes. El personaje del Quijote construido visualmente por Santiago García con el grupo La Candelaria, por ejemplo, en *El Quijote* se sustenta en el modelo de Doré, el cual ha generalizado y familiarizado una manera de percibir visualmente al personaje cervantino. En todos estos casos tendríamos que hablar de ‘inter-visualidades’ como se hablaba hace algunos años de ‘intertextualidades’” (VILLEGAS, 2000, p. 168).

exigia delas a revelação da sensibilidade e, mesmo que possuíssem alguma, não teriam valor em relação à prioridade de uma função mais espiritual, por exemplo. A aparência visual das imagens, portanto, já foi casual ao tempo em que se admitia nelas uma força transcendente. Então, quando se reduziu progressivamente essa força a mero registro, houve perdas e ganhos e, por mais expressivas que as imagens atualmente sejam, “nossa civilização ainda continua a ser, quer se queira ou não, uma civilização da linguagem” (AUMONT, 2012, p. 328). O fato é que “a leitura textual e a leitura visual não são equivalentes nem redundantes” (SCHEFFLER, 2021, p. 26). Para Ismael Scheffler (2021), ler um texto significa fazer uma decodificação de linguagens, enquanto ler uma imagem é se submeter a uma provocação dos sentidos, sem a certeza de qualquer entendimento lógico. Eduardo Tudella (2015, p. 84) confirma esse pressuposto e a importância de estudos sobre a visualidade na prática teatral.

Antes de rotular de modo simplório a modernidade como reduto do ocularcentrismo a pesquisa que analisa o acontecimento espetacular pode observar que sucessivas revoluções - teatrais, cênicas, performativas - imergem profundamente na imagem visual. Mesmo qualificada de acordo com cada processo revolucionário a imagem mental inscreve-se como aspecto fundador desses eventos e instala em cada uma dessas manifestações o contexto da imagem visual que, por sua vez, constitui a imagem espetacular. Aceitar atitudes reducionistas que demonizam a percepção visual questionando o direito humano de interagir com a pluridimensionalidade da imagem fisicalizada nas formas, nas cores, nas texturas – nos volumes – pode resultar em compreensão limitada da natureza humana na sua condição de complexo perceptivo.

Como se pode perceber, neste capítulo, a intenção é fundamentalmente apresentar ideias e autores que colaboram com a ampliação do conhecimento sobre o tema. Mesmo que alguns não tragam reflexões focalizadas na espetacularidade teatral, ao menos demonstram que a visualidade é um conteúdo transdisciplinar e, portanto, suas reflexões deixam reverberações que podem enriquecer as discussões acerca da visualidade cênica. Arnheim, por exemplo, particulariza aspectos da visualidade que autores mais específicos da área teatral esboçam em termos mais gerais. Como Scheffler (2019), Arnheim (2005) afirma que nem sempre se consegue expressar em palavras o que se vê e sente com certas obras de arte, mas demonstra esse juízo com muitos exemplos. Ele afirma que a linguagem é muito útil para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos, entretanto, deixa evidente que ela não é uma via direta entre o fenômeno e a sensação. Arnheim (2005) comprova, por várias constatações lógicas, que é preciso que haja uma apreciação perceptiva, antes que a linguagem verbal seja empregada para uma análise, que é apenas referencial.

Muitos artistas da área teatral ainda tratam a visualidade dos espetáculos como algo intuitivo, sem lhe atribuir a devida atenção. Não que a intuição e a espontaneidade sejam dispensáveis, mas é como se, para eles, se tratasse de algo secundário, inferior aos aspectos racionais da narrativa e às articulações psicológicas das personagens. Prova disso é que os profissionais que organizam a visualidade do espetáculo – cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc. – comumente são chamados a participar apenas no final dos processos de criação. Entretanto, sobretudo desde o século XX, vários profissionais acolheram a ideia de uma expressividade artística mais abrangente para o teatro, que inevitavelmente incide também em uma visualidade mais participante, que deve ser considerada primariamente em sua expressividade e não somente como ilustração.

De certa maneira, muitos artistas se inspiram no teatro preconizado por Antonin Artaud, que é muito citado em teorias que apoiam um olhar ampliado na cena teatral. Na década de 1930, ele propôs um modo de fazer teatro que pudesse mudar o ponto de partida da criação artística e que deixasse a submissão ao que notava ser as regras habituais do teatro. “Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente” (ARTAUD, 1999, p. 129). O autor acreditava que a linguagem claramente articulada poderia impedir que a emoção chegasse ao espectador. “É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra” (ARTAUD, 1999, p. 79).

Para Artaud (1999), os elementos concretos da encenação deveriam ser tão expressivos quanto as artes visuais. Em sua concepção, os textos pronunciados teriam a mesma importância que os gestos dos atores e, mesmo a encenação sem nenhuma palavra seria suficientemente expressiva a ponto de se igualar à arte pictórica.

[...] qualquer encenação muda deveria, com o seu movimento, suas múltiplas personagens, suas iluminações, seus cenários, rivalizar com o que existe de mais profundo em pinturas como *As filhas de Loth*, de Lucas de Leiden, como certos *Sabás* de Goya, certas *Ressurreições* e *Transfigurações* de El Greco, como a *A tentação de Santo Antônio* de Bosch e a inquietante e misteriosa *Dulle Griet* de Brueghel, o *Velho*, em que um clarão torrencial e vermelho, embora localizado em certas partes da tela, parece surgir de todos os lados e, através de um certo procedimento técnico, bloquear a um metro da tela o olho perplexo do espectador. E aí por todos os lados fervilha o teatro (ARTAUD, 1999, p. 141-142).

Em sua proposta, supunha que, mesmo nesse teatro hipoteticamente mudo, haveria mais sentidos que em teatros “reprimidos” pela linguagem comum. Para o autor, as pinturas,

para além dos aspectos esteticamente comuns, possuem larga significação acerca do espírito humano. De modo similar, o teatro teria os mesmos meios materiais, além de outros meios expressivos, que o permitiriam até superar a arte pictórica. Artaud (1999) menciona “gestos”, “jogos fisionômicos”, “atitudes móveis” e, ainda assim, não descarta a expressividade da palavra. Seu embate era com os aspectos racionais do uso da palavra. Para ele, isso deveria desaparecer para que os objetos também pudessem “começar a falar”. Ele recomendava que se voltasse aos aspectos físicos e afetivos da palavra, sobrepondo-os à lógica discursiva. “Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p. 101). Portanto, o teatro que o autor vislumbrava deveria ter elementos físicos e objetivos, que estivessem abertos à percepção de qualquer espectador.

Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 1999, p. 106).

Scheffler (2021, p. 31) observa que “Artaud quer imagens indestrutíveis, inegáveis, que falem diretamente ao espírito sem o filtro do pensamento racional”. Artaud (1999) imaginava a cena teatral como se fosse esteticamente um sonho. “Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária” (ARTAUD, 1999, p. 97). Como em um sonho, deveria ser uma construção mágica e crua, a que nada pudesse atenuar ou suavizar as intensidades, livre de regras e preconceitos, não podendo ser meramente “um decalque da realidade”. É nesse sentido que ele propõe um “teatro da crueldade”, que não deve ser entendido como um teatro maléfico, nocivo, mas um teatro duro, severo, rigoroso e exigente com a expressividade artística.

Artaud (1999, p. 40) é intenso ao defender sua posição, afirmando que “um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro de ocidental.” Notadamente, sua confrontação é também com o teatro ocidental, predominante em seu tempo e lugar, aquele com uma forma datada, mas não extinta até hoje, de se fazer teatro

sem considerar igualmente todos os aspectos de uma encenação. O autor deixa claro que não exclui o texto de seu ideal de teatro, ao afirmar que “o diretor que cuida do cenário em detrimento do texto está errado”, apesar de achar que é “menos errado talvez do que o crítico que incrimina sua preocupação exclusiva com a encenação” (ARTRAUD, 1999, p. 125). Algumas de suas inquietações, em outras condições, são muito parecidas com as de Arnheim (2005, p. XV):

O delicado equilíbrio de todas as potencialidades de uma pessoa — que lhe permite viver plenamente e trabalhar bem - é perturbado não apenas quando o intelecto se choca com a intuição, mas igualmente quando a sensação expulsa a razão. O tatear na incerteza é tão improdutivo quanto a cega obediência a regras.

Entretanto, a semelhança de ideias fica na superficialidade, pois não há nada de “delicado” na proposição de Artaud (1999, p. 89), que espera que se encontre “uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for.” José A. Sánchez (2002, p. 92, tradução nossa)⁵ entende que o teatro para Artaud seria “antes de tudo um teatro de experiências e nunca um teatro de formas”, portanto trazia a ideia de imagem como uma experiência “física/orgânica” e não “visual/estética”, que não deveria ser contemplada, mas experimentada fisicamente. Mesmo assim, nesse quase um século das proposições de Artaud, muitos artistas e pesquisadores debruçaram-se sobre suas ideias, apropriaram-se delas e muitos deram especial atenção à visualidade.

A aproximação do teatro com as artes visuais, sobremaneira a pintura, foi um dos fenômenos artísticos mais significativos do século XX. Esse fenômeno repercutiu ainda hoje por meio de inúmeras experiências artísticas que buscaram ultrapassar as fronteiras do fazer teatral. Independentemente de qualquer engajamento, o teatro é uma experiência visual (CINTRA, 2018, p. 463).

O pesquisador Juan Villegas (2000, p. 9, tradução nossa) reitera o entendimento de que a cultura atual é predominantemente visual, mas acredita que, “apesar da indiscutível validade da afirmação, os estudos sobre teatro – incluindo textos dramáticos e teatrais – não têm enfatizado estratégias capazes de evidenciar sistematicamente essa dimensão”⁶. Em seu

⁵ “De la imagen es preciso tener no una experiencia visual/estética, sino una experiencia física/orgánica. [...] De ahí que el teatro sea ante todo un teatro de experiencias y nunca un teatro de formas” (SÁNCHEZ, 2002, p. 92).

⁶ “A pesar de la indiscutible validez del aserto, los estudios sobre el teatro —incluyendo textos dramáticos y teatrales— no han enfatizado estrategias capaces de evidenciar sistemáticamente esta dimensión” (VILLEGAS, 2000, p. 9).

livro destinado à interpretação do teatro como uma construção visual, como Artaud, Villegas não desconsidera o texto dramático ou literário em suas propostas, mas demonstra a possibilidade de se diminuir a ênfase sobre esse tipo de texto para realçar o que ele chama de texto teatral. Segundo o pesquisador, as transformações culturais foram significativas e elas precisam ser levadas em consideração. “Substituir as preferências de uma estratégia por outra não deve ser pensado como a nova sendo uma estratégia ‘melhor’ ou que ‘penetre mais profundamente no objeto de análise’, mas maneiras diferentes de ‘ler’ objetos culturais” (VILLEGAS, 2000, p. 11-12, tradução nossa)⁷. Portanto, Villegas (2000) não propõe a rejeição do uso do texto literário na criação ou análise de um espetáculo, mas acredita que houve transformações nos contextos das produções teatrais que, conseqüentemente, modificaram também a estrutura, os códigos e os elementos que aparecem nos textos dramáticos. Nesse sentido, o inverso também se torna realidade e os textos dramáticos também passam a exigir novas formas de encenação. Ainda assim, o autor sustenta que o texto dramático e o espetacular são instâncias diferentes da prática teatral, de modo que a construção visual deve ser interpretada separadamente do texto dramático.

Após revisar criticamente algumas das estratégias utilizadas para o estudo do teatro, especialmente no mundo hispânico, sugerimos que um dos aspectos pouco considerado pela tradição dos estudos dramáticos e teatrais tem sido a dimensão do teatro e da cultura como produção visual. Notamos também que a especificidade do teatro não foi enfatizada em relação a outros produtos culturais com os quais compartilha a construção de imaginários por meio de signos visuais (VILLEGAS, 2000, p. 9, tradução nossa)⁸.

Villegas (2000) compreende que a atribuição de menor importância da produção visual nas tradições dos estudos dramáticos deve-se ao fato de que o acesso ao texto é mais viável que ao espetáculo, de modo que os aprendizes das artes cênicas têm menores possibilidades de analisar diretamente os espetáculos, sendo necessário se restringir sobretudo à leitura de textos, dramáticos ou teóricos, o que é perpetuado pela formação insuficiente de professores e pelas condições materiais de ensino. A partir de sua experiência como professor em diversos países da América Latina, Estados Unidos e Espanha, ele sustenta que raramente se tem a oportunidade

⁷ “El reemplazo de las preferencias de una estrategia por otra no debe pensarse como que la nueva se trata de una estrategia ‘mejor’ o que ‘cale más profundamente en el objeto de análisis’, sino de distintos modos de ‘leer’ los objetos culturales” (VILLEGAS, 2000, p. 11-12).

⁸ “Después de revisar críticamente algunas de las estrategias utilizadas para el estudio del teatro, especialmente, en el mundo hispánico, sugerimos que uno de los aspectos poco considerados por la tradición de los estudios dramáticos y teatrales ha sido la dimensión del teatro y de la cultura como producción visual. Hacemos notar, además, que tampoco se ha enfatizado la especificidad del teatro con respecto a otros productos culturales con los cuales comparte la construcción de imaginarios por medio de signos visuales” (VILLEGAS, 2000, p. 9).

de ver representados os textos clássicos que são estudados. Villegas (2000) é um defensor dos textos dramáticos enquanto base para encenação, entretanto, o pesquisador compreende claramente que o espetáculo constitui uma identidade em si, com códigos específicos de comunicação e que as expectativas do leitor são diferentes das do espectador. “O texto teatral e o texto dramático são entidades ontologicamente distintas, apesar de suas semelhanças e inter-relações em determinados momentos, portanto, seu estudo como dois produtos culturais diferenciados é legítimo” (VILLEGAS, 2000, p. 56, tradução nossa)⁹.

O autor também chama a atenção para a intensificação de algumas dimensões dos discursos teatrais que antes não eram tão significativas para os historiadores e críticos. Ele menciona os “textos teatrais contemporâneos, nos quais se intensificou o uso de instrumentos de expressão ou procedimentos que, na tradição, correspondiam a outras práticas culturais, como mímica, circo, dança, cinema, teatro de bonecos” (VILLEGAS, 2000, p. 27, tradução nossa)¹⁰ e também afirma que as novas mídias comprometeram a percepção de teatralidades no teatro, se referindo ao uso de técnicas, códigos e mecanismos de representação, assimilados pelo grande público em sistemas modernos de comunicação, como a televisão, a internet etc. Villegas (2000) entende que a teatralidade é um subsistema da cultura que lida com gestos e visualidades como meios de comunicação.

Propomos entender a “teatralidade” como um sistema de códigos em que se privilegia a construção e a percepção visual do mundo, em que os signos enfatizam a comunicação por meio de imagens. O mundo é percebido como um palco de ação e os emissores de signos emitem signos gestuais e visuais e linguísticos. Teatralidade ou teatralidades são construções que funcionam de acordo com os códigos culturais do produtor e que precisam ser decifradas pelo receptor (VILLEGAS, 2000, p. 50, tradução nossa)¹¹.

Considerando esse comprometimento da percepção de teatralidades, ele julga necessário a “ressemantização do teatral”, abrindo espaço para outras formas, sem abandonar os traços aceitos cultural e tradicionalmente. Segundo ele, uma definição de teatro, com os

⁹ “El texto teatral y el texto dramático son entidades ontológicamente diferentes, a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos, por lo tanto es legítimo su estudio como dos productos culturales diferenciados” (VILLEGAS, 2000, p. 56).

¹⁰ “[...] textos teatrales contemporâneos, en los cuales se ha intensificado la utilización de instrumentos de expresión o procedimientos que, en la tradición, correspondían a otras prácticas culturales, tales como mimo, circo, danza, cine, marionetas” (VILLEGAS, 2000, p. 27).

¹¹ “Proponemos entender ‘teatralidad’ como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos. La teatralidad o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor (VILLEGAS, 2000, p. 50).

parâmetros tradicionais estreitos, é excludente para muitos discursos teatrais, limitando a interlocução com práticas cênicas de culturas marginalizadas. Uma estratégia pela visualidade permitiria, por exemplo, “uma análise adequada das diversas práticas cênicas muitas vezes chamadas de ‘teatro de rua’, cujos códigos são completamente diferentes do teatro e nas quais a visualidade adquire importância fundamental” (VILLEGAS, 2000, p. 29, tradução nossa)¹². O autor lembra que, pelas condições do espaço, a linguagem verbal nesse tipo de teatro, tende a ser substituído pelo discurso espetacular.

O teatro e a cultura contemporânea, de acordo com Villegas (2000), coincidem quando enfatizam a visualidade, tanto em padrões produtivos, quanto perceptivos. Somando-se a isso o fato de se acentuar a conexão de práticas espetaculares diferentes, existe uma legitimação do que é chamado de hibridismo artístico. O pesquisador esclarece que isso não é novidade, porém, o que se percebe como original, nesse teatro, é a ampliação do uso e a sistematização desse expediente, que acaba por se tornar uma via de acesso a públicos diferentes. A proposta do autor por uma interpretação do teatro como construção visual segue esse entendimento. “A história do teatro como construção visual requer repensar, rever a história da cultura com a perspectiva dessa cultura como produtora de imagens e os instrumentos para produzir essas imagens” (VILLEGAS, 2000, p. 208, tradução nossa)¹³.

Segundo Villegas (2000), sua proposta não é apenas teórica, mas deve ser implementada no contexto do espetáculo, com atenção aos seus objetivos e aos seus possíveis espectadores. Para isso, é preciso observar a competência na compreensão da mensagem do possível espectador, pois entende “as práticas culturais como meios de comunicação, codificados de acordo com códigos específicos dentro do contexto cultural em que são produzidos” (VILLEGAS, 2000, p. 30, tradução nossa)¹⁴. Para ele, deveria ser uma análise da coerência da estratégia de criação, da organicidade da encenação, e do resultado enquanto meio de comunicação estético.

¹² “[...] analizar de modo adecuado las variadas prácticas escénicas que suelen denominarse ‘teatro de calle’, cuyos códigos son del todo diferentes del teatro de sala y en las cuales la visualidad adquire importancia clave” (VILLEGAS, 2000, p. 29).

¹³ “La historia del teatro como construcción visual requiere re-pensar, re-mirar la historia de la cultura con la perspectiva de esa cultura como productora de imágenes y los instrumentos para producir esas imágenes” (VILLEGAS, 2000, p. 208).

¹⁴ “[...] las prácticas culturales como medios de comunicación, codificadas de acuerdo con los códigos específicos dentro del contexto cultural en el cual se producen” (VILLEGAS, 2000, p. 30).

No Brasil, já há vários pesquisadores que partem de uma compreensão mais apurada da cena por essa perspectiva visual. É o caso de Wagner Cintra, Ismael Scheffler, e Eduardo Tudella, que entendem que as questões visuais no teatro são experimentadas em alguns casos específicos – como em universidades que mantêm cursos especializados –, mas comumente são suprimidas desde a formação dos artistas e que essa deficiência provoca a falta de mais estudos teóricos e de experimentações visuais mais contundentes.

A situação agrava-se quando é identificada em cursos superiores que pretendem “formar” artistas que trabalharão no teatro, cursos nos quais a expressão visual é deixada sob a tutela dos estudos teóricos e/ou ao acaso da intuição e da genialidade. Na ausência ou combinação de tais “ingredientes” (a teoria, a intuição e a genialidade), certos espetáculos contam com os possíveis bons resultados acidentais ou com a visibilidade superficial que agrada ao público, assim como àquela crítica sem familiaridade com a questão (TUDELLA, 2017, p. 520).

Ismael Scheffler (2019) lembra que o teatro produz espetáculos – do latim, *Spectaculu*: tudo que chama a atenção, atrai e prende o olhar –, como o fazem outras expressões artísticas que acontecem ao vivo, diante dos espectadores, como o circo e a dança, além de variações, como o Teatro de Bonecos, entre outras. Apesar de algumas dessas formas de arte se fundamentarem em textos verbais, música etc., Scheffler (2019, p. 23) observa e ressalta que “todas essas manifestações artísticas são produzidas para serem vistas”, o que vai ao encontro do que se tem afirmado neste trabalho. Além disso, o autor pensa e produz espetáculos em que a visualidade é mais aprofundada:

Fruir um espetáculo de teatro visual implica em fluir por imagens e sons, contemplar, vagar dando espaço para a intuição e ao devaneio. A tendência humana de buscar atribuir sentido ao que vê pode ter mais ou menos encadeamentos racionais, mas passa necessariamente por um processo de estabelecer e descartar hipóteses na busca por construir sentidos que satisfaçam ao espectador. A intuição, que opera de maneira inconsciente e espontânea, é uma boa amiga que realiza associações e conexões, gerando conhecimentos que nem sempre se tornam conscientes. (SCHEFFLER, 2021, p. 32).

Ao se compreender claramente que as artes cênicas produzem espetáculos para serem expostos aos olhares, é possível buscar estratégias para alcançar um discurso visual mais legítimo, que provoque no espectador uma atitude que não seja meramente passiva ou contemplativa. Segundo Tudella (2017), a partir disso, a apreensão visual do espetáculo pode deixar de ser algo que se recebe desinteressadamente, tornando-se uma ação em que artistas e espectadores sejam cúmplices. Ele entende a necessidade de que as atenções dos artistas se

voltem para a proposição de eventos estético-poéticos, para que “extensas relações com a percepção visual permanecem pulsantes, vivas” (TUDELLA, 2017, p. 522).

Trata-se, aqui, da representatividade da imagem na prática teatral, porque elas não devem ser entendidas somente como objeto de contemplação. Adauto Novaes (2005, p. 10) aponta que, por meio das imagens, “o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si”. Em sua concepção, o princípio do pensamento está na prática do olhar, pois, sem essa atividade intelectual, o que se vê seria apenas a projeção em bruto do mundo exterior. Novaes argumenta que o pensamento é responsável pela criação de um mundo imaginário, que não precisa ser ficcional, mas é imagético e completamente novo. É nesse sentido que Scheffler (2021) afirmam que a imagem mental é na verdade o elemento principal no teatro e não a palavra, que apenas contribui para a produção de outras imagens mentais. “Todo espetáculo teatral é, portanto, provocador de produção de imagens” (SCHEFFLER, 2021, p. 26).

1.2 Dramaturgia visual

Scheffler e Moraes (2018) apontam que, no teatro, o espectador tem experiências vivenciais e efêmeras, o que as diferencia das fruições que se pode ter por intermédio de pinturas, fotografias e de outras expressões, nas quais é seguramente possível escolher a sequência e o ritmo de visualização ou de contemplação. Nesses casos, não há tempo e direção pré-determinados, já que o elemento visual é fixo e quem decide a abordagem é o observador, inclusive fazendo uso ativo da própria imaginação. De modo geral, pode-se entender que realmente a experiência visual que se tem de dentro de um acontecimento e em um tempo determinado é diferente da observação de um quadro pictórico, afastado do espectador e constante em suas propriedades. No entanto, Hans-Thies Lehmann¹⁵ (2013, p. 874), que escreve sobre “uma mudança de ponto de vista das realidades teatrais contemporâneas”, questiona se esse entendimento contempla todas as possibilidades espetaculares do nosso tempo.

Na medida em que o teatro passa a combinar os fatores visuais e rítmicos com uma dramaturgia cênica, assume a qualidade de um objeto cinético, que já não pode ser

¹⁵ Hans-Thies Lehmann (1944) é professor titular de Ciências Teatrais na Universidade de Frankfurt (Alemanha), onde liderou a implementação dos cursos de Teatro, Cinema e Ciências da Comunicação e de Dramaturgia. Foi responsável pela introdução da expressão “teatro pós-dramático” nos estudos teatrais. Também já lecionou nas Universidades de Amsterdam (Holanda), Virginia (EUA), Sorbonne (França), Escola de Belas Artes de Berlim (Alemanha), entre outras.

apreendido com os modos de ver habituais no teatro narrativo. Sob o signo da dramaturgia visual, a percepção teatral não mais é direcionada para que o aparelho sensorial seja “alvejado” por imagens em movimento, mas ativada, tal como a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro, no sentido de produzir processos, combinações e ritmos com base nos dados do palco, mas “sob direção própria” (LEHMANN, 2007, p. 313).

Lehmann (2007) trata especificamente daquilo que ele conceitua como um teatro pós-dramático e, nesse contexto, considera a dramaturgia visual que, em princípio, parece ser simplesmente uma escrita teatral por meio de imagens, embora sua demarcação seja mais complexa. Segundo o autor, não se trata de um método de composição para peças teatrais que aja exclusivamente pela visualidade e sim de uma dramaturgia com lógica própria e que não esteja subordinada ao texto. “Sequências e correspondências, nós e pontos de concentração da percepção e a constituição de sentido por ela comunicada, ainda que fragmentária, são definidas na dramaturgia visual a partir de dados ópticos” (LEHMANN, 2007, p. 154).

Knut Ove Arntzen¹⁶ (2020), criador da expressão “dramaturgia visual”, afirma que, apesar do teatro pós-dramático ter sido baseado parcialmente na dramaturgia visual, existem contradições, pois esta, em sua essência original, indicaria a necessidade de uma fusão dos meios de expressão, enquanto “no teatro pós-dramático, há uma certa ênfase na paratática” (ARNTZEN, 2020, p. 164, tradução nossa)¹⁷. Ou seja, espera-se uma equivalência de valores entre os elementos da cena, mas as características individuais podem ser mantidas e, portanto, não precisam se misturar a ponto de formar uma expressão homogênea, como estabelece Arntzen (2020).

Mesmo assim, os argumentos de Lehmann (2007) sobre a ativação da capacidade dinâmica do espectador ainda são cabíveis. Arntzen (2020) enfatiza essa fusão de meios de expressão e afirma que a dramaturgia visual é um conceito criado por ele no final dos anos 1980, como ferramenta para analisar espetáculos marcados por um rompimento com a dominação do texto e da lógica na ação cênica, o que acredita permanecer pertinente.

Em primeiro lugar, devo dizer que a Dramaturgia Visual adquire sentido na medida em que contribui para a criação de um novo conjunto de premissas para o teatro e, portanto, tem influência em um teatro que originalmente poderia ter sido textual, mas

¹⁶ Knut Ove Arntzen (1950) é professor de Estudos Teatrais no Departamento de Linguística, Estudos Literários e Estéticos da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade de Bergen, na Noruega. É pesquisador de conceitos teóricos e práticos da dramaturgia visual e do teatro pós-dramático europeu contemporâneo. Também atua como professor visitante em diversas universidades europeias.

¹⁷ “But in post-dramatic theatre there is a certain emphasis on the paratactic” (ARNTZEN, 2020, p. 164).

também pode ser visto em relação com outras tradições, como o teatro figurativo e a pantomima (ARNTZEN, 2020, p. 165, tradução nossa)¹⁸.

Arntzen (2020) também afirma que o público de uma dramaturgia visual precisa ser capaz de compreender os aspectos metafóricos e alegóricos do espetáculo e apresentar uma percepção individualizada. O espectador precisa trabalhar as impressões daquilo que é expresso por meio do seu próprio olhar; logo, algo semelhante à fruição pictural.

Contudo, a expressão “dramaturgia visual” ainda é objeto de inúmeras discussões na atualidade, gerando diferentes entendimentos sobre seu significado e sua aplicação. Patrice Pavis¹⁹ (2017) considera que essa expressão foi se modernizando, de modo que, atualmente, se refere a espetáculos sem texto, baseados apenas em sequências de imagens, podendo designar o teatro visual, o teatro físico, a dança-teatro e o teatro de imagens, como alguns espetáculos de Robert Wilson²⁰, assim como a arte da performance ou da performatividade, desde que não haja diálogos. Entretanto, essa parece ser uma observação próxima ao senso comum e não calcada em estudos específicos, tanto que o próprio autor atenua esse prévio entendimento e acaba por definir como critério básico da dramaturgia visual o predomínio da visualidade em cena e não necessariamente a completa ausência de texto. Assim, Pavis (2017) esclarece que o dramaturgo visual é aquele que cria seu espetáculo como se estivesse pintando um quadro no desenrolar do tempo. Nesse caso, quando mantém um texto audível, não é uma narrativa comum, pois a impositação é diferente e aparece em função das imagens. A imagem não é mais uma ilustração do texto e não tem a função de melhorar o entendimento do que se fala, podendo até mesmo gerar ambiguidades, ao se opor ao que é dito em cena.

Alguns pesquisadores citam a dramaturgia visual como sinônimo de “dramaturgia da imagem” ou de “dramaturgia da visualidade”, mas essa equiparação não é completamente correta. Wagner Cintra (2014) é específico ao propor uma “dramaturgia da visualidade” que, apesar da proximidade das palavras, difere daquilo que vislumbramos até então como uma

¹⁸ “First I have to say that Visual Dramaturgy acquires meaning in the way that it contributes to the creation of a new set of premises for theatre, and thereby it has influence on a theatre that originally might have been textual, but it can be also seen in relation to other traditions such as the figurative theatre and pantomime” (ARNTZEN, 2020, p. 165).

¹⁹ Patrice Pavis (1947) é professor na Universidade Paris VIII e autor de vasta bibliografia teatral, dentro da qual se destacam, como referência para este trabalho, o *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (2017), *A análise dos espetáculos* (2005) e o *Dicionário de teatro* (1999).

²⁰ Robert Wilson (1941), conhecido também como Bob Wilson, é um encenador norte-americano, mundialmente conhecido por criar espetáculos com ênfase na visualidade. É um profissional eclético, tendo experiência como coreógrafo, performer, pintor, escultor, artista de vídeo, iluminador etc.

dramaturgia visual. Cintra (2014, p. 98) refere-se à dramaturgia da visualidade somente no contexto do “teatro visual”:

A origem do termo remonta à Europa dos primeiros anos da década de 1980, em um momento em que alguns grupos de marionetistas não conseguiam mais nomear a prática que desenvolviam. Essa prática, que estava além do tradicional teatro de marionetes e muito próxima das artes visuais, admitia a presença humana em cena para a manipulação ou como presença ativa do jogo que se realizava com bonecos, objetos e matérias diversas, em função da construção de uma cena totalmente imagética e performática.

O autor afirma que a “idiossincrasia é um dos princípios desse teatro, pois estimula a subjetividade do espectador, que é levado a se relacionar com o espetáculo de maneira autônoma.” (CINTRA, 2014, p. 99). Pode-se observar que dramaturgia visual também assume esse princípio, que considera a percepção individual do espectador. Assim, é possível considerar que o “Teatro Visual” segue as premissas comuns de uma dramaturgia visual, mas sua formulação é mais restrita, inclusive precedendo-a em quase uma década. Além disso, apresenta características diferenciadas, com uma relação mais acentuada com o Teatro de Formas Animadas e “é indissociável das artes plásticas, sobretudo da pintura, e tem como princípio a utilização das mais variadas matérias como substância criativa” (CINTRA, 2014, p. 98), o que traz a possibilidade de subdivisões, como em dramaturgia (da visualidade) das formas, do espaço e da matéria, mas isso não caberia em todas as formas que também comungam de proposições mais gerais de uma dramaturgia visual.

A “dramaturgia da imagem” traz uma questão semelhante, pois integra-se no contexto da dramaturgia visual, mas apresenta características mais específicas. Ao discorrer sobre o processo de criação de Tadeusz Kantor, Cintra (2012) esclarece o conceito.

A relação entre imagem e significado dramático é o nó essencial dos trabalhos teatrais de Tadeusz Kantor. O componente visual, que é uma espécie de escritura, de **dramaturgia da imagem**, é extremamente forte e está repleto de sinais que ao serem observados derivam a dúvida entre teatro e pintura. Kantor, por sua vez, insiste em afirmar que o seu teatro não é um teatro de pintor, mas que a pintura é uma espécie de escrita para o teatro. Em resumo, essa escrita cênica, de uma forma autônoma e específica, é um meio de expressão. Mas esse componente visual não se resolve somente pela pura ilustração, nem se sustentará como um plano dramático preexistente. Essa estrutura visual, no plano cênico, emergirá como uma realidade dramática própria e verdadeira. Essa estrutura dramática, evidentemente muito particular, é mais icônica do que narrativa e traduz, pela imagem apresentada, níveis desconhecidos da realidade. Ele é capaz de ver dentro da imagem, de uma imagem que ainda é estática, imóvel, e por meio da sua ação criativa, liberar aquilo que está escondido dos olhos e fazer teatro com isso (CINTRA, 2012, p. 189-190, grifo nosso).

O autor argumenta, portanto, que essa dramaturgia da imagem, da qual Kantor se utiliza, é baseada na produção de imagens icônicas e se dá a partir do jogo entre o elemento humano e o objeto. São imagens “nas quais a lógica das combinações e das sequências, lembrando que essa é uma lógica da imagem, é um procedimento fundamentado na construção e na desconstrução” (CINTRA, 2010, p. 94). Aborda-se “construção” no sentido de uma associação de elementos que necessariamente não seriam harmoniosos entre si, mas são dispostos segundo essa “lógica da imagem”, obtendo-se uma imagem homogênea. Quanto à “desconstrução”, trata-se da destruição da coerência imagética, para que haja uma intervenção na narrativa comum, opondo-se à linguagem racional e cotidiana que se vê em um teatro mais convencional. Então, em Kantor, parece existir uma ideia de escritura por meio de imagens, até em detrimento do texto verbal, mas isso não se mostra como exigência para a dramaturgia visual em sua acepção mais geral.

Patrice Pavis (1999) relaciona as obras de Kantor às de Robert Wilson, em uma forma teatral por ele denominada de “teatro de imagens”, mas pode-se perceber muitas diferenças entre os trabalhos dos dois artistas. Cintra (2012), por exemplo, apesar de admitir o uso de uma dramaturgia da imagem por Kantor, recusa-se a classificar seu trabalho como meramente um teatro de imagens.

Devido à importância da imagem no teatro de Tadeusz Kantor, eu, como outros o fizeram, até poderia qualificá-lo como um teatro de imagens, mas se assim o fizesse, eu também cometeria o mesmo deslize de uma análise por demais simplista. Kantor não cria a imagem pela imagem; não, ela é constituída de uma série de vivências históricas e de experiências poéticas que se avolumam e se sobrepõem nesse lugar insólito onde a sua imaginação tem o poder pleno da liberdade (CINTRA, 2012, p. 46).

Portanto, as afirmações de Pavis (1999) se adequam mais ao trabalho de Wilson, do qual se pode supor um teatro de imagens baseado também em uma dramaturgia de imagem. Seria “um tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto” (PAVIS, 1999, p. 383). O autor conjectura que, para essa forma teatral, se recorra ao pensamento visual para sugerir dimensões inconscientes que o pensamento verbal não teria capacidade de fazer. De acordo com Jacques Aumont (2012), o pensamento visual seria um paralelo ao pensamento verbalizado, um modo de pensamento mais imediato, independente ou, pelo menos, parcialmente independente da linguagem, mas que se organizaria diretamente a partir dos órgãos dos sentidos, sendo, portanto, um pensamento

sensorial. Mas, de todos os sentidos humanos, a visão seria o mais intelectual e, por isso, o mais próximo do pensamento.

Maria Shevtsova²¹ (2019, p. 136) afirma que Wilson pensa por várias formas no seu processo de criação: “por meios visuais, musicais e outros meios não-verbais, com o corpo (especialmente no caso de dançarinos), e em silêncio”, mas ele sempre começa esboçando *storyboards* e esses desenhos são comumente acompanhados de anotações textuais para dar suporte às fases subsequentes do processo de montagem. Portanto, não se trata de um pensamento unicamente visual, pois há alguma forma de pensamento lógico linguístico que organiza as ideias, mesmo que estas sejam essencialmente imagéticas.

Essa noção de “pensamento visual” teve sucesso com diversos autores, sobretudo entre as duas guerras; embora não tenha sido completamente abandonada, é hoje muito discutível, já que as experiências que deveriam confirmá-la permitem uma interpretação ambígua (não se pode nunca provar na prática que ‘a linguagem’ não intervém onde se supõe uma ação do pensamento visual). Trata-se, pois, mais de uma facilidade de expressão que permite designar fenômenos em que a intervenção da linguagem é discreta ou não localizada, do que de um conceito cientificamente fundamentado e unanimemente aceito (AUMONT, 2012, p. 94).

Segundo Lehmann (2007, p. 128), apesar dos espetáculos de Robert Wilson terem perdido “muito de seu encanto porque passaram a ser previsíveis e por vezes foram usados com um maneirismo artificial”, ele é o exemplo mais impressionante de uma modernização de pressupostos surrealistas e, poder-se-ia igualmente afirmar, da utopia de Artaud, para os quais a tarefa da arte seria romper com o processo de uma mente racional e encontrar meios de utilizar imagens do inconsciente na concepção das obras.

A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente (LEHMANN, 2007, p. 109-110).

²¹ Maria Shevtsova (1945), autora de estudos sobre Robert Wilson, é professora de Drama e Artes Teatrais na universidade Goldsmiths, em Londres. Foi diretora fundadora de Estudos Europeus na Universidade de Sydney e professora visitante no Teatro Ateneo de Roma, na Universidade de Oslo, na Academia de Artes Teatrais de São Petersburgo e no Instituto Grotowski.

Luiz Roberto Galizia²² entendia o trabalho de Wilson como uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), mas em sentido diferente do empregado por Richard Wagner²³. Para ele, seu interesse não estava na fusão das artes e sim na justaposição de modos diferentes da expressão. “Wilson simplifica os elementos do espetáculo de forma a fazê-lo emergir como unidades artísticas autônomas” (GALIZIA, 2011, p. XXXIV). Além disso, a divergência de significados seria frequente, pois, “ao invés do resultado constituir-se na expressão de uma só linguagem artística, com todas as modalidades convergindo para moldar um único significado, o que transpira, nas peças de Wilson, é uma multiplicidade de linguagens” (GALIZIA, 2011, p. XXXIV).

O processo de criação do Grupo Sobrevento guarda algumas semelhanças com as práticas descritas acerca de Robert Wilson. Maria Shevtsova (2019) relata que a preparação para um projeto de Wilson geralmente é longa, pois é preciso tempo suficiente para reunir ideias, informações, elaborar os gestos, os textos, pensar nas cores, na iluminação etc. O mesmo ocorre em relação ao Sobrevento e, da mesma forma, vão sendo escolhidos os membros da equipe que efetivamente realizarão o projeto. Segundo Shevtsova (2019), alguns dos artistas que trabalham com Wilson são mais próximos, pois trabalham com ele há décadas, enquanto outros atuam em projetos mais específicos. Há ainda aqueles que colaboram em vários projetos consecutivos e depois se afastam, mas geralmente por razões pessoais e não estéticas. Isso deixa claro que Wilson não retém toda a concepção imagética dos seus espetáculos, valendo-se de cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc., pois dispõe de uma equipe composta por artistas mais próximos, recorrentes e outros que colaboram em especificidades. Essa mesma situação é válida no caso do Grupo Sobrevento, mas, mesmo aqueles que não se encontram ainda muito próximos, de certo modo continuam colaborando e influenciando em algumas escolhas. Esse assunto será mais aprofundado no segundo capítulo desta tese.

Voltando à discussão sobre o “pensamento visual”, Rudolf Arnheim (1980) afirma que toda percepção é parte do pensamento e sugere que, uma vez que a visão é a percepção mais

²² Luiz Roberto Galizia (1952 - 1985) doutorou-se em 1980 na Universidade da Califórnia, em Berkeley, nos Estados Unidos, com uma pesquisa sobre os processos criativos de Robert Wilson. Foi professor de graduação e pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, além de ator, diretor e um dos criadores do grupo teatral Ornitórrinco.

²³ Richard Wagner (1813 - 1883) foi diretor, maestro e compositor de óperas, conhecido por forjar a expressão *Gesamtkunstwerk*, por volta de 1850. A estética da ópera wagneriana procurava uma síntese entre as diversas expressões artísticas, ao menos música, literatura, e artes visuais. Pretendia que houvesse, na percepção do espectador, uma fusão de estímulos, mas conservando a unidade de sentido.

aguçada, a maior parte do pensamento comum seria visual. No entanto, o autor afirma que esse entendimento não é majoritário.

Diz-se que os sentidos coletam informações sobre o mundo exterior; pensa-se que o pensamento processa essa informação. O pensamento emerge dessa abordagem como a função “superior”, mais respeitável, à qual, conseqüentemente, a educação atribui a maior parte das horas escolares e a maior parte dos créditos. O exercício dos sentidos é mera recreação, relegado às horas vagas. É deixado para a prática lúdica das artes e da música e é prontamente dispensado quando um orçamento apertado exige economia (ARNHEIM, 1980, p. 489, tradução nossa)²⁴.

Para Arnheim (1980), isso não é apropriado se há o desejo de uma educação completa. Ele nota que a linguagem é enaltecida como o instrumento indispensável para a evolução da mente humana, mas é pouco mais que um “refletor” e, apesar de ser uma intensa ajuda, não oferece por si só as condições para que o pensamento ocorra. Partindo de relatos de artistas e até de cientistas, o autor afirma que o pensamento visual é muito mais eficaz nesse sentido. De um ponto de vista concreto, cita como exemplo de pensamento visual a tentativa de se resolver o seguinte problema: um cubo formado por 27 cubos azuis tem suas faces pintadas de vermelho. Quantos cubos azuis apresentam três, duas, uma ou nenhuma face vermelha?

A solução desse problema depende intuitivamente de um pensamento visual. É preciso imaginar o grande cubo e suas partes. Há um cubo no centro da estrutura por qualquer lado que se observe, portanto, totalmente protegido e com nenhuma de suas faces pintada. Partindo dele, cada uma das suas faces está ligada a um cubo que é central e a uma das faces do cubo maior. Assim, nesses seis, apenas uma face recebeu a tinta vermelha. Partindo destes e sabendo que uma face está vermelha e outra encostada no cubo central, restam quatro faces e cada uma delas se liga a outro cubo, mas estes também se ligam a outro dos seis cubos de uma face pintada. Portanto, há doze cubos com duas faces vermelhas, porque duas de suas faces estão protegidas por essas faces citadas e outras duas pelos cubos que restam, que são oito. Os cubos restantes são os dos cantos, dos quais percebe-se, de imediato, as três faces vermelhas. Em resposta à questão, tem-se um cubo com nenhuma, seis com uma, doze com duas e oito com três faces pintadas de vermelho. Sobre a resolução desse problema, Arnheim (1980, p. 491) tece a seguinte consideração:

²⁴ “The senses are said to gather information about the outer world; thinking is said to process that information. Thinking emerges from this approach as the ‘higher’, more respectable function, to which consequently education assigns most of the school hours and most of the credit. The exercise of the senses is a mere recreation, relegated to spare time. It is left to the playful practice of the arts and music and is readily dispensed with when a tight budget calls for economy” (ARNHEIM, 1980, p. 489).

Fomos além das informações fornecidas? Em nenhum momento. Nós apenas fomos além da pilha mal estruturada de blocos que uma criança seria capaz de perceber. Longe de abandonar a nossa imagem, descobrimos que é uma bela composição, em que cada elemento se define pelo seu lugar no todo. Precisamos de um idioma para realizar esta operação? De jeito nenhum; embora a linguagem possa nos ajudar a codificar nossos resultados. Precisamos de inteligência, inventividade, descoberta criativa? Sim, alguma. De uma forma modesta, a operação que realizamos é do material de que são feitas as boas ciências e as boas artes²⁵.

Arnheim (1980) afirma que não se trata de escolher entre ver ou pensar – afinal um é complementar ao outro –, mas amplia essa ideia, insistindo em que as operações perceptivas resolvem qualquer tipo de problema no reino da percepção, porque seria este o único modo de um pensamento verdadeiro ocorrer.

Qualquer estudioso, na sua condição de ser humano pensa visualmente; no entanto, para avaliar esteticamente a imagem fiscalizada na cena seria necessária certa familiaridade com os fundamentos da produção imagética, com seus elementos e princípios. Desafortunadamente a educação formal não inclui a experimentação desses fundamentos, o que pode resultar ocasionalmente em observações da imagem baseadas na intuição ou em golpes de genialidade, o que não difere da estratégia do mero senso comum (TUDELLA, 2015, p. 81).

Assim, o pensamento visual é um procedimento natural do ser humano, mas o reconhecimento e a aceitação da necessidade de uma melhor preparação para esse fim não é algo comum. A maioria dos integrantes do Sobrevento não entende que criam por meio de um pensamento visual, porque parte de diversos estímulos para chegar ao espetáculo e o modo de pensar, para eles, é determinado por múltiplas escolhas. Embora tenham a base de seu trabalho no Teatro de Animação, não parece possível uma análise de seus espetáculos com embasamento somente na dramaturgia da visualidade apresentada por Cintra, já que não seguem exatamente as mesmas premissas de um Teatro Visual. Parece que não há também a intenção de se produzir tramas imagéticas para orientar suas montagens. No entanto, seu trabalho, reiteradamente, promove a fusão dos meios de expressão, como preconiza Arntzen, ou coloca os elementos da cena em condições de igualdade, como na aceção de Lehmann. O grupo chega a produzir espetáculos sem que palavras sejam proferidas em cena e, quando são, elas não se sobrepõem à visualidade da peça, exatamente como Pavis descreve o que seria uma dramaturgia visual. Logo, é oportuno que este trabalho analise os espetáculos do Sobrevento pelo viés de uma

²⁵ “Did we go beyond the information given? In no way. We only went beyond the poorly structured pile of blocks a young child would be able to perceive. Far from abandoning our image, we discovered it to be a beautiful composition, in which each element was defined by its place in the whole. Did we need language to perform this operation? Not at all; although language could help us to codify our results. Did we need intelligence, inventiveness, creative discovery? Yes, some. In a modest way, the operation we performed is of the stuff good science and good art are made of” (ARNHEIM, 1980, p. 491).

dramaturgia visual, buscando subsídios para a compreensão da visualidade das imagens cênicas.

Sabe-se que a criação de espetáculos teatrais passa indispensavelmente pela visualização de cada cena, mesmo que seu disparador criativo seja um texto dramaturgico, pois, ao ler o texto, surgem imagens mentais que organizam um possível espetáculo. O mesmo se aplica quando se parte de improvisos, uma vez que a forma vai se fixando conforme se visualizam as possibilidades a partir do que foi criado espontaneamente. Embora isso possa parecer secundário para alguns artistas, não se pode negar que a imagem é parte indispensável no processo de criação. Sobre a naturalidade da visualização, Donis A. Dondis (2003, p. 14) considera:

Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. Porém, de um modo ainda mais misterioso e mágico, criamos a visão de uma coisa que nunca vimos antes. Essa visão, ou pré-visualização, encontra-se estreitamente vinculada ao salto criativo e à síndrome de heureka, enquanto meios fundamentais para a solução de problemas. E é exatamente esse processo de dar voltas através de imagens mentais em nossa imaginação que muitas vezes nos leva a soluções e descobertas inesperadas.

Em *Dramaturgias de la imagen*, obra revisada para sua terceira edição em 2002, José A. Sánchez lista uma numerosa sequência de artistas e teóricos da prática teatral ocidental – incluindo alguns citados neste trabalho – que, durante todo século XX pensaram e experimentaram a criação teatral, se amparando na camada visível do espetáculo. Alguns dos mais conhecidos são: Alfred Jarry (1873 - 1907), Adolphe Appia (1862 - 1928), Aurélien-Marie Lugné-Poe (1869 - 1940), Vsevolod Meyerhold (1874 - 1940), Max Reinhardt (1873 - 1943), Maurice Maeterlinck (1862 - 1949), Rudolf Laban (1879 - 1958), Edward Gordon Craig (1872 - 1966), Oskar Schlemmer (1888 - 1943), Walter Gropius (1883 - 1969), Pina Bausch (1940 - 2009), Ariane Mnouchkine (1939), Robert Lepage (1957) e Gerald Thomas (1954).

Os exemplos são numerosos e não cabe, aqui, a reprodução em detalhes de todos eles para demonstrar a necessidade de uma atenção especial à visualidade teatral. Sánchez (2002) entende que, ao menos nas sociedades ocidentais, as artes cênicas não poderão descartar as novas experiências que também incidem em visualidades, como as mídias digitais e interativas e a realidade virtual. A pandemia de Covid-19, a que o mundo todo foi submetido desde o início de 2020, tem acelerado essa perspectiva de um modo que não se esperava.

1.3 A imagem

As produções dos espetáculos do Sobrevento podem se parecer com alguns dos exemplos citados e com outros não, mas não há dúvida de que, de modo espontâneo, incidem em uma dramaturgia visual, o que implica na produção de imagens cênicas, mesmo que isso não tenha sido o objetivo do grupo e nem seja só isso que o defina. Mas que imagens seriam essas? Rudolf Arnheim afirma que “a essência de uma imagem é sua capacidade de transmitir significado por meio da experiência sensorial” (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*, tradução nossa)²⁶. Percebe-se que esse sempre foi o desígnio acolhido pelo Sobrevento. Na concepção de Arnheim, a percepção organiza as formas que recebe por meio de projeções ópticas nos olhos e, de tal modo, a imagem leva uma mensagem visual à consciência. A linguagem seria somente uma camada externa da significação real. Assim, são as formas organizadas que entregam o conceito visual que torna uma imagem legível, e não signos convencionalmente estabelecidos. Segundo Manguel (2001, p. 29):

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos.

Assumindo um ponto de vista mais teatral, Veronica Fabrini²⁷ aponta para o esclarecimento do conceito de imagem adequado a este estudo, além de defender o reconhecimento da imagem como produtora primária de conhecimento.

Imaginação e materialidade são, pois, os dois pilares que sustentam o que chamo de teatro, quer essa palavra nos remeta ao “lugar de onde se vê”, do grego *théatron* (θέατρον), ou ao lugar de “manifestação do divino”, *theaomai* (θεάομαι), palavra grega que quer dizer olhar com atenção, perceber, contemplar. Esse segundo sentido é lembrado com menos frequência, porém é fundamental. Não é simplesmente “ver” no sentido comum, mas como uma experiência de intensidade, olhar que busca enxergar em profundidade, olhar admirado que busca descobrir o significado mais profundo: um mergulho ao sul daquilo que se vê. Sendo o teatro o lugar da aparição

²⁶ “The essence of an image is its ability to convey meaning through sensory experience. [...] Thus it is the organized forms that deliver the visual concept that makes an image legible, not conventionally established signs” (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*).

²⁷ Verônica Fabrini Machado de Almeida é professora do Instituto de Artes da Unicamp, diretora artística e atriz-pesquisadora da Boa Companhia (grupo de criação e pesquisa da linguagem cênica, criado em 1992). Com ênfase em Processos Criativos, entre outros temas, atua com a dramaturgia de imagem. No campo teórico, sua investigação dirige-se aos estudos do imaginário, à imaginação simbólica e imaginação material, estudos decoloniais e estudos feministas.

dos fantasmas é o lugar onde coabitam o visível e o imaginário (FABRINI, 2013, p. 12).

De acordo com as ideias de Fabrini (2013), pode-se entender que a imagem cênica solicita, revela e oferece um duplo sentido: matéria e imaginação. É parte dos objetivos deste trabalho compreender a imagem cênica a partir de subsídios encontrados em estudos acerca das imagens visuais²⁸. Aqui, “criação de imagens” não se refere a imagens mentais, porém, isso não limita este estudo aos processos físicos e biológicos que permitem a visão, pois a percepção transcende esses processos e a imaginação não pode ser ignorada nesse contexto. As imagens visuais são percebidas pelo sentido da visão, que é formado por diversos recursos. Segundo Jacques Aumont (2012, p. 12), os olhos “são apenas um dos instrumentos, e, sem dúvida, não o mais complexo. A visão é, de fato, um processo que emprega diversos órgãos especializados.” Do ponto de vista fisiológico, a visão é o resultado de atividades ópticas, químicas e nervosas, mas depende fundamentalmente da nossa produção mental de sentidos. Logo, “contrariamente à nossa impressão espontânea, a cor - bem como a luminosidade - não está ‘nos objetos’, mas ‘em’ nossa percepção” (AUMONT, 2012, p. 19). O que se vivencia como a imagem de um objeto corresponde, conseqüentemente, a uma interpretação modificada por fatores psicológicos.

Assim, a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada - em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrarias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. Falar de codificação da informação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. Em essência, essas regularidades referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço (AUMONT, 2012, p. 16).

Complementares às ideias Aumont (2012) são as palavras de Rudolf Arnheim (1986) que, ao explicar a abordagem da Gestalt²⁹, mostra que a organização dos padrões visuais é

²⁸ “Imagem Visual é a imagem real que nos é dada pelo sentido da visão. Por ser real, não é uma construção mental imaginativa” (CINTRA, 2014, p. 97).

²⁹ “A teoria da Gestalt, criada principalmente por três homens, Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka, usa como seu método em psicologia, física, biologia, sociologia etc., a descrição das características estruturais, as qualidades totais dos ‘sistemas’, isto é, daquelas coisas naturais ou acontecimentos nos quais o caráter e a função de qualquer parte são determinados pela situação total” (ARNHEIM, 1943, p. 71, tradução nossa). “Gestalt theory, created mainly by three men, Max Wertheimer, Wolfgang Kohler, and Kurt Koffka, uses as its method in psychology, physics, biology, sociology, etc., the description of the structural features, the whole-qualities of ‘systems’, i.e., of those natural things or happenings in which the character and function of any part is determined by the total situation (ARNHEIM, 1943, p. 71).

controlada por mecanismos neurológicos e físicos internos, entre eles a tendência para a estrutura mais simples possível. Além disso, respeita-se o estímulo pelo qual as imagens do mundo sensorial chegam ao observador, não como matéria-prima amorfa, mas como estruturas perceptivas.

É a interação entre as imagens dos objetos externos impostos aos nossos sentidos e os princípios formativos que governam os processos nas áreas receptoras do cérebro, junto com todas as idiosincrasias pessoais e culturais, que explicam nossas experiências perceptivas (ARNHEIM, 1986, p. 254, tradução nossa)³⁰.

Em relação à imagem enquanto uma expressão artística, sua criação tem ainda certas finalidades a serem observadas. Primeiramente, podemos destacar sua função simbólica, fortemente aplicada à religiosidade, mas não somente, pois “a função simbólica das imagens sobreviveu muito à laicização das sociedades ocidentais, quando mais não seja para veicular os novos valores (a Democracia, o Progresso, a Liberdade etc.) associados às novas formas políticas” (AUMONT, 2012, p. 80). Em qualquer forma de aplicação – e, portanto, também na arte –, a criação de imagens tem finalidades epistêmicas, ou seja, traz consigo informações sobre o mundo em geral, colaborando com o conhecimento das coisas e dos eventos, não só em aspectos visuais. Qualquer que seja a expressão artística, a função mais eminente e específica da imagem é a estética, ou seja, a imagem seria destinada a oferecer sensações que trouxessem prazer ao espectador. Um dos possíveis modos de se obter essa sensação é pelo reconhecimento. Aumont (2012, p. 83) afirma que “uma das razões essenciais do desenvolvimento da arte representativa [...] resulta da satisfação psicológica pressuposta pelo fato de ‘reencontrar’ uma experiência visual em uma imagem, sob forma ao mesmo tempo repetitiva, condensada e dominável”.

A imagem cênica precisa ser compreendida em sua visibilidade e em sua visualidade, o que abrange a forma dos objetos e do espaço, suas cores, texturas, os efeitos da iluminação etc., mas também os elementos menos palpáveis, como a imaginação do artista e do espectador, que é quem deve perceber as qualidades visuais do espetáculo.

³⁰ “It is the interaction between the images of the outer objects imposed upon our senses and the formative principles governing the processes in the receptor areas of the brain, together with all the personal and cultural idiosyncrasies, that account for our perceptual experiences” (ARNHEIM, 1986, p. 254).

1.4 A visualidade

Ser visível não constitui por si só uma visualidade. Ao abordar apenas a percepção física do sistema óptico humano, Tudella (2017) discorre sobre “visibilidade” das coisas e não sobre a visualidade, ou seja, refere-se a um fator físico, da luz captada pelos olhos após incidir sobre um objeto. Entretanto, essa percepção é imediata e apresenta função ativa na compreensão das qualidades visuais do objeto, sendo constituinte ativa da visualidade.

A visualidade é uma forma de expressão muito profícua e muito mais eficaz que a descrição verbal, segundo Dondis (2003). Trata-se de uma experiência imediata e espontânea e, mesmo quando não se tem uma visão direta de determinado elemento, os meios visuais ainda podem facilitar sua compreensão através de desenhos, fotos, demonstrações, modelos etc. “Ainda que uma descrição verbal possa ser uma explicação extremamente eficaz, o caráter dos meios visuais é muito diferente do da linguagem, sobretudo no que diz respeito a sua natureza direta” (DONDIS, p. 21). Para a autora, qualquer sistema de códigos retarda o entendimento do que pode ser compreendido por meio da visualidade. “Essa experiência da observação serve não apenas como um recurso que nos permite aprender, mas também atua como nossa mais estreita ligação com a realidade de nosso meio ambiente. Confiamos em nossos olhos, e deles dependemos” (DONDIS, 2003, p.21). Entretanto, há quem afirme que as “imagens não nos dão tempo para uma crítica ou reflexão pausada. ‘Adoramos as imagens’, mas não ‘aprendemos em profundidade, por meio delas’” (MANGUEL, 2001, p. 143), o que não significa que isso não seja possível.

Somos hoje dominados de ponta a ponta pelas imagens, e é graças a esse excesso que não aprendemos a ver ainda. Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento (NOVAES, 2005, p. 9).

Dondis (2003) propôs inclusive um alfabetismo visual para mudar o modo de se enxergar as coisas, uma maneira de ver e compartilhar o significado das imagens em um certo nível de universalidade. Segundo sua proposta, seria preciso ampliar as capacidades inatas da visão, valorizando mais a intuição e ultrapassando as preferências e gostos pessoais, em favor de uma base relativamente comum.

O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem. As linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar,

armazenar e decodificar informações. Sua estrutura, portanto, tem uma lógica que o alfabetismo visual é incapaz de alcançar (DONDIS, 2003, p. 19-20).

A autora compreende, portanto, que a linguagem verbal não é realmente análoga à visualidade, mas seria possível analisar os métodos usados para a aprendizagem de ler e escrever, aplicando-os na resolução de problemas visuais. Sobretudo com base na psicologia da Gestalt, ela sugere que, para se criar ou interpretar uma ideia dentro de imagens, é preciso aprender a manipular os elementos de um complexo mecanismo visual. Para Dondis (2003, p. 231), “o alfabetismo visual impede que se instaure a síndrome das ‘roupas do imperador’, e eleva nossa capacidade de avaliar acima da aceitação (ou recusa) meramente intuitiva de uma manifestação visual qualquer. Alfabetismo visual significa uma inteligência visual”. Outros pesquisadores corroboram essa ideia.

Diria que, se olhar para uma pintura é equivalente a ler, então é uma forma muito criativa de leitura, uma leitura em que devemos não só transformar as palavras em sons e sentido, mas as imagens em sentido e histórias. Claro, grande parte deve se furtrar a nossas narrativas por causa do caráter camaleônico de um quadro e por causa da natureza proteica de um símbolo (MANGUEL, 2001, p. 172).

A proposta de um alfabetismo visual (DONDIS, 2003) pode ser pertinente para o *designer*, principal área de atuação de Dondis, mas nem tanto para a visualidade em espetáculos. Ainda assim, essa proposta traz algumas implicações úteis para o contexto deste estudo.

1.5 A organicidade

Pode-se considerar que criar um espetáculo é equivalente à noção de se organizar elementos cênicos sem que eles se tornem excludentes entre si, de modo que cada elemento tenha seu significado e se relacione com os demais, formando novos significados, ampliando os seus ou até servindo para destacar outros sentidos pela sua oposição controlada, mas, como no organismo humano, se exige para isso a organicidade. Estruturas cenográficas, vozes, iluminação, objetos de cena, músicas, atores e atrizes com suas maquiagens, roupas de cena e movimentos expressivos são camadas de um espetáculo, que podem ser decompostas em elementos muito mais básicos: linhas, pontos, cores, tons, texturas, ritmos, timbres etc. Dentre esses componentes, os meios visuais estão em maior quantidade, sendo necessário organizá-los habilmente no processo de criação do espetáculo. De acordo com toda a discussão desenvolvida até agora e compreendendo-se a relevância que os elementos visuais inserem na criação de espetáculos, a organicidade visual é de extrema importância na construção de espetáculos.

Dondis (2003) oferece condições para se refletir acerca da organização dos elementos visuais em cena, tratando da composição de imagens de modo análogo à composição linguística, em que se reúnem “núcleos semânticos” diferentes para a formação de algo novo, com significados novos. “Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e tem fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador” (DONDIS, 2003, p. 29). Mas, segundo a autora, não haveria regras absolutas para se fazer isso e sim uma possibilidade de compreensão do que pode ou não acontecer em termos de significado, caso os elementos visuais sejam ordenados conscientemente.

Para a percepção visual, existem componentes físicos e psicológicos, que não são absolutos e dependem de diversos fatores. Dondis (2003, p. 31) explica que “todo padrão visual tem uma qualidade dinâmica que não pode ser definida intelectual, emocional ou mecanicamente, através de tamanho, direção, forma ou distância.” Entende-se que essa “qualidade dinâmica” é algo que atenua, potencializa ou modifica os estímulos visuais. Seriam elementos capazes de estabilizar ou desestabilizar uma imagem, por meio de forças psicofísicas.

Por mais abstratos que possam ser os elementos psicofisiológicos da sintaxe visual, pode-se definir seu caráter geral. Na expressão abstrata, o significado inerente é intenso; ele coloca o intelecto em curto-circuito, estabelecendo o contato diretamente com as emoções e os sentimentos, encapsulando o significado essencial e atravessando o consciente para chegar ao inconsciente (DONDIS, 2003, p. 31-32).

Um exemplo disso é apresentado por Villegas (2000), quando este discorre sobre espetáculos em que atores e atrizes tomam a atenção do público devido a seu prestígio pessoal que, na América Latina em especial, é frequentemente alcançado por meio da participação em cinema e televisão. “Essa forte presença do ator ‘divo’ frequentemente tem como consequência que a teatralidade da performance é mediada pelo ator que se torna mais importante do que o personagem” (VILLEGAS, 2000, p. 151, tradução nossa)³¹. Visualmente, trata-se de um elemento que chama a atenção para si independentemente da aparência física e, se incluído inadvertidamente, se torna algo de difícil entrelaçamento com os elementos comuns do espetáculo.

A noção visual pode se apresentar por meio do que Dondis (2003) chama de “significados incorporados”, que podem ser analogias ou convenções culturalmente

³¹ “Esta fuerte presencia del actor ‘divo’ con frecuencia, tiene como consecuencia que la teatralidad de la puesta se mediatiza por el actor que llega a ser más importante que el personaje” (VILLEGAS, 2000, p. 151).

estabelecidas. Segundo a autora, sempre se é capaz de apreender significados a partir do que se vê, mesmo que isso ocorra inconscientemente, mas também por intermédio de experiências naturais do ser humano. Todos compartilham alguns conhecimentos que influenciam e causam percepções similares. Alguns exemplos clássicos são: o céu está acima, o chão está abaixo, o mar é horizontal, as árvores são verticais, as rochas são ásperas, o veludo é macio, o fogo é quente, o gelo é frio etc.

A percepção intuitiva mais comum do ser humano é a de equilíbrio. Isso exerce uma ampla influência na percepção visual, que se estabelece fundamentalmente na procura por meios de equilibrar as coisas que são apreendidas pelos olhos. Todos têm uma necessidade básica de sentir o equilíbrio em todas as instâncias. Isso vem primeiramente do desejo de se permanecer ereto, sendo uma tendência natural e orgânica, relacionada à eliminação de riscos para a própria segurança. “Na expressão ou interpretação visual, esse processo de estabilização impõe a todas as coisas vistas e planejadas um ‘eixo’ vertical, com um referente horizontal secundário, os quais determinam, em conjunto, os fatores estruturais que medem o equilíbrio” (DONDIS, 2003, p. 33). São constantes que se supõem presentes na mente do observador e, portanto, invisíveis. Nesse sentido, também podem ser chamados de eixos dos sentidos. Embora sejam esquemas inconscientes, são fundamentais na análise da visualidade.

As imagens do meio ambiente por exemplo, nem sempre são equilibradas por si. Quando há um desequilíbrio, instintivamente, o observador tende a buscar uma estabilidade, desviando o olhar para o ponto em que a imagem lhe pareça mais confortável. Desconhecer ou desconsiderar isso leva o artista à construção de imagens com significados muito diferentes da sua intenção, mesmo que os elementos visuais tenham sido empregados com a maior capacidade técnica. Encontrar esse enquadramento com uma imagem pouco irregular é algo relativamente fácil, feito espontaneamente pelo espectador. Entretanto, em muitos casos, a determinação do ponto de equilíbrio se torna bastante complexa, principalmente, quando há muita informação divergente no mesmo espaço visual. Em geral, a arte exige parcimônia.

Quando um artista compõe seu trabalho, ele pode escolher entre elementos regulares, simples, previsíveis, mas nada impede que selecione meios variáveis e complexos, que tragam a intenção de surpreender os membros da plateia. Optando entre as diversas alternativas, ele pode determinar se o espectador terá uma percepção relaxada e confortável ou tensa e desconfortável. Como Dondis (2003) observa, não há alternativa certa ou errada nisso, desde que haja razões que justifiquem as escolhas. “Na teoria da percepção, seu valor está no modo

como é usado na comunicação visual, isto é, de que maneira reforça o significado, o propósito e a intenção, e, além disso, como pode ser usado como base para a interpretação e a compreensão” (DONDIS, 2003, p. 36). O equilíbrio seria, portanto, o fator compositivo primordial para que haja uma ordenação nos elementos visuais e torne possível apreender o sentido das imagens.

Dondis (2003) afirma que, por meio da “percepção automática”, pode-se estabelecer o equilíbrio ou sua ausência acentuada, mas, na composição visual, a ambiguidade poderia ser considerada inadequada. Nessa terceira via, o sistema visual precisa se esforçar para compreender o que é apresentado e jamais encontra uma resposta definitiva, porque não há nenhuma resposta possível. Isso torna a mensagem visual incompleta, pois não são estabelecidos sentidos para a imagem, o que faz com que a composição, como um todo, perca significação, deixando a interpretação aberta para qualquer suposição. Não se trata de conferir liberdade interpretativa ao espectador, mas de induzi-lo ao erro. Na composição visual de um trabalho artístico, não se espera indução alguma. Para Dondis (2003), a tensão da surpresa até pode ser expressivamente superior à previsibilidade da estabilidade, mas a ambiguidade jamais será expressiva.

De todos os nossos sentidos, a visão é o que consome menos energia. Ela experimenta e identifica o equilíbrio, óbvio ou sutil, e as relações que atuam entre diversos dados visuais. Seria contraproducente frustrar e confundir essa função única. Em termos ideais, as formas visuais não devem ser propositalmente obscuras; devem harmonizar ou contrastar, atrair ou repelir, estabelecer relação ou entrar em conflito (DONDIS, 2003, p. 39).

Em termos compositivos, bastaria criar simetrias para se chegar a um equilíbrio dos elementos de uma obra visual. Entretanto, através de imagens extremamente regulares, não se consegue muita expressividade artística, pois se ameniza a dinâmica do olhar. Provavelmente, é por isso que vemos muita imagem simétrica criada para a decoração de ambientes ou para fins utilitários e raramente em objetos artísticos e singulares, que pressupõem significados que devam gerar alguma reflexão em torno da sensibilidade.

Muito da percepção dos elementos visuais – que promove a interação entre o artista e o espectador e permite o equilíbrio visual – depende do ponto de atenção que se compartilha pela imagem. Aumont (2012, p. 57) apresenta uma distinção entre atenção central, “concebida como uma espécie de focalização sobre os aspectos importantes do campo visual”, e atenção periférica que, “mais vaga, refere-se em especial à atenção aos fenômenos novos na periferia

do campo”. As duas noções formariam um “campo visual útil”, ou seja, uma área em torno de um ponto fixo, em que o observador pode notar informações em instantes determinados. Segundo o autor, o observador pode explorar visualmente uma área de até 30 graus sem precisar mexer os olhos, sendo possível apenas direcionar sua atenção, a depender da complexidade da imagem. Para Aumont (2012, p.59), “a imagem – como toda cena visual olhada durante certo tempo – se vê, não apenas no tempo, mas à custa de uma exploração que raramente é inocente”. Com isso, pode-se entender que a imagem é percebida como a integração de fartas fixações visuais, que dependem de uma procura por informações conhecidas. Ele chama a esse processo de “busca visual”, o que seria uma atividade da percepção em busca de detalhes, fixando-se a atenção sobre múltiplos pontos em um mesmo quadro. Essa variação no foco da atenção pode ser influenciada basicamente por três fatores: pela atração de um objetivo específico, que chama a atenção possivelmente pela cor, pela forma etc.; pelo direcionamento que cada fixação do olhar pode apontar, geralmente por um gradiente de forma, cor etc.; ou pela variação do próprio campo visual, que incide em movimento perceptível. Por isso, espectadores diferentes podem ter olhares diferentes.

Notou-se há muito tempo (pelo menos desde os anos 1930) que olhamos as imagens não de modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas. Quase todas as experiências concordam: no caso de uma imagem olhada sem intenção particular, as fixações sucessivas duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação (o que se pode definir com bastante rigor como as partes que, memorizadas, permitem reconhecer a imagem no momento de uma segunda apresentação) (AUMONT, 2012, p. 58-59).

De acordo com o autor, a percepção natural ocorre em uma sequência completamente irregular. Se não houver uma ordenação proposital, a atenção não percorre um caminho da esquerda para a direita ou do alto para baixo. Por isso, uma exploração visual não costuma ser inocente, pois a composição de um espetáculo é influenciada diretamente pelas informações que o espectador detém e por quais ele escolhe usar.

1.6 A fruição

É preciso entender aquele que vê e frui a obra de arte e as ferramentas de que dispõe para isso. O órgão da visão não é um instrumento neutro, pois é um intermediário entre o pensamento e o mundo. Portanto, quando se pretende compreender a visualidade, é preciso depositar muita atenção no espectador, aquele para o qual é destinado o espetáculo.

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, 2012, p. 77).

Para Villegas (2000), o espectador de teatro é um construtor de sentidos e, de forma alguma, constitui uma “tábula rasa”. Não obstante, “a própria seleção do espetáculo é uma indicação de seu sistema de preferências, sua competência teatral e suas expectativas” (VILLEGAS, 2000, p. 144, tradução nossa)³². Entretanto, Arnheim argumenta que as percepções de cada espectador são coincidentes quando olham para a mesma imagem, caso contrário, a comunicação não seria possível (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001). O autor ainda afirma que as imagens devem ser compatíveis em momentos diferentes para a mesma pessoa, caso contrário, não haveria o reconhecimento das coisas. “Isso não significa, entretanto, que certo tipo de representação se baseie exclusivamente em convenções estabelecidas ou nas condições externas de uma tradição” (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*, tradução nossa)³³. O fato de diferentes espectadores verem coisas diferentes na mesma imagem, segundo o autor, acontece porque a percepção não é uma recepção mecânica de dados sensoriais e, apesar de manter condições para conhecimento e reconhecimento dos elementos, depende da experiência pessoal do observador.

Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. [...] Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção (ARNHEIM, 2005, p. XVII).

Embora pareçam afirmações contraditórias, o autor acredita nas duas coisas: cada espectador tem sua própria aceção do que vê, mas isso não impede que existam elementos visuais que possam ser percebidos com características e intensidades semelhantes.

Para Eduardo Tudella (2017), o espectador, mesmo quase imóvel na plateia, pode perceber o espetáculo como um conjunto de imagens no qual ele próprio toma parte ativamente. Sabendo disso, o artista empenhado em elaborar um espetáculo visualmente expressivo, “pode

³² “[...] la selección misma del espectáculo es indicio de su sistema de preferencias, su competencia teatral y sus expectativas” (VILLEGAS, 2000, p. 144).

³³ “This doesn’t mean, however, that a certain kind of representation is based exclusively on established conventions or the external conditions of a tradition” (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*).

aplicar estratégias capazes de provocar o espectador através da criação de um discurso poético-visual particular para cada obra, questionando o modelo que define a relação visual público/cena como uma atitude meramente contemplativa ou passiva” (TUDELLA, 2017, p. 519).

Para Aumont (2012), a ideia de espectador depende essencialmente da abordagem que é pretendida nessa conceituação. Com base nisso, caso se deseje destacar o sujeito que percebe imagens expressivas com significados compartilhados para uma fruição independente, é melhor uma abordagem com modelos antropológicos ou psicológicos, por exemplo. Por outro lado, se o enfoque for nas concepções históricas e sociais, essa conceituação passa por caminhos que destacam o sentido cultural do observador. Villegas (2000), que segue este segundo caminho, afirma que em cada sistema cultural existem imagens condicionadas por uma série de fatores sociais. Ele cita como exemplos as figuras do indígena e do médico em cena. Para ele, o que a encenação mostra é sempre a imagem que define ou legitima um ou outro no sistema cultural. “A legitimação vem do exercício do poder cultural pelos grupos hegemônicos no momento histórico” (VILLEGAS, 2000, p. 167, tradução nossa)³⁴. Ou seja, o personagem que aparece no teatro não é a representação do modelo real, mas aquele que é reconhecido pela imagem construída pela cultura que fundamenta o espetáculo. “No caso do indígena latino-americano representado no início do século XIX no teatro, corresponde a uma utopia rousseauiana do ‘bom selvagem’ e da vida natural” (VILLEGAS, 2000, p. 167, tradução nossa)³⁵. No caso do médico, basta um avental branco e um estetoscópio e se tem uma imagem facilmente compreendida pelo espectador.

Mas será que o que o espectador precisa, ou mesmo deseja, somente compreender quem é quem no enredo? Muitas vezes, é essa a sua intenção. Porém, essas abordagens não deveriam ser pensadas de forma excludente e muito menos em oposição. Para Aumont (2012) a imagem é ligada ao exercício de uma linguagem e, portanto, faz parte de culturas específicas e de sociedades, mas ela também é uma representação expressiva do mundo e, nesse contexto, igualmente tem seu lugar em todas as sociedades humanas. “A imagem é universal, mas sempre particularizada” (AUMONT, 2012, p. 134). Este assunto será mais aprofundado em capítulo posterior, quando se discutirá especificamente a percepção da imagem visual pelo espectador

³⁴ “La legitimación viene del ejercicio del poder cultural por parte los grupos hegemónicos en el momento histórico” (VILLEGAS, 2000, p. 167).

³⁵ “En el caso del indígena latinoamericano representado a comienzos del siglo XIX en el teatro corresponde a una utopía rousseauiana del ‘buen salvaje’ y la vida natural” (VILLEGAS, 2000, p. 167).

no contexto da prática teatral, prioritariamente a partir dos pressupostos teóricos da Gestalt, mas sem desconsiderar o contexto cultural em que o espetáculo se insere.

1.7 O espaço visível

No conjunto de intenções e percepções da visualidade teatral, pode-se afirmar que a recepção do espectador é sobretudo subjetiva e que a organicidade do espetáculo, até certo ponto, também é percebida de modo diferente por cada sujeito, mas é preciso considerar os aspectos que são indiscutivelmente objetivos na imagem cênica e, nesse sentido, o “espaço” é a base dessa objetividade. Cada qualidade do corpo visível somente se sustenta se houver um espaço como suporte e contraposição.

Para Villegas (2000), o primeiro elemento determinante da encenação é o espaço cênico que, desde o nascimento do teatro, tem sido objeto de preocupação, sendo responsável por inúmeros processos de transformação. “Do ponto de vista do espetáculo, o espaço cênico deve ser pensado em sua funcionalidade no que diz respeito à construção do mundo e seu significado em relação à sua mensagem” (VILLEGAS, 2000, p. 151, tradução nossa)³⁶.

O espaço, discutido em termos teatrais, tem muitos meandros e muitas implicações práticas, não constituindo estritamente uma percepção visual. Todavia, segundo Jacques Aumont (2012), apresenta uma função importante na visualidade, pois se junta ao tempo para formar possíveis eixos de organização do que é percebido pela visão.

Certamente, não podemos desconsiderar os aspectos táteis e cinestésicos, além das características visuais pelas quais o espaço é percebido. “A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação” (AUMONT, 2012, p. 33). Por exemplo, de acordo com autor, enquanto vê um objeto cair verticalmente, o ser humano sente a gravidade passar pelo próprio corpo e consegue fazer relações perceptivas. Da ideia de verticalidade, percebem-se outras duas dimensões dadas por sensações corporais – com maior ou menor intensidade – relacionadas à primeira. Compreendem-se intuitivamente, portanto, três

³⁶ “Desde el punto de vista del espectáculo, el espacio escénico tiene que ser pensado en su funcionalidad con respecto a la construcción del mundo y su significado en relación con el mensaje del mismo” (VILLEGAS, 2000, p. 151).

dimensões ao todo, tais como a proposição de Euclides³⁷: vertical, horizontal, e de profundidade. “De fato, o problema do espaço visual é em essência o da percepção em profundidade, ao passo que as duas outras dimensões são percebidas de modo mais direto, menos ambíguo” (AUMONT, 2012, p. 36).

A percepção de profundidade se dá, em primeira instância, pela perspectiva linear. Segundo Aumont (2012), pela lógica da “óptica geométrica” de Euclides, os raios luminosos passam pelo olho e produzem uma projeção centralizada, que é uma imagem da realidade a partir de um ponto específico, como se desse ponto saíssem inumeráveis raios de luz, que fossem se abrindo em direção ao observador. Desses, alguns seriam barrados no próprio corpo e outros seguiriam para trás do observador. A isso se dá o nome de “perspectiva linear” ou central. Nesse arranjo, é possível imaginar linhas paralelas ao eixo da visão, convergindo para um ponto afastado e a distância entre essas linhas decresce conforme se afastam do observador. Assim, aquilo que está mais distante do olho aparece, na imagem projetada na retina, como se estivesse mais próximo do eixo de visão e, portanto, menor em relação ao que está menos distante do observador.

A perspectiva linear nada mais é do que um cômodo modelo geométrico, que apresenta com precisão suficiente, mas não absoluta, fenômenos ópticos reais. [...] não se deve confundir essa perspectiva, modelo do que se passa no olho (e por isso chamada antigamente de perspectiva *naturalis*), com a perspectiva geométrica aplicada na pintura e, em seguida, na fotografia, a qual resulta de uma convenção representativa em parte arbitrária, a ser produzida artificialmente (donde o nome de perspectiva *artificialis*) -, embora uma e outra sigam o mesmo modelo geométrico, não são de mesma natureza (AUMONT, 2012, p. 38).

Muitas vezes, a percepção de profundidade é ambígua porque a figura projetada pode não corresponder ao objeto que realmente está sendo observado, ou seja, a mesma projeção serve a inúmeros objetos. Portanto, a interpretação da imagem depende, na maioria dos casos, de outras informações perceptivas que o sistema ótico é capaz de obter para corroborar ou anular a informação primária. Em especial, o sentido de volume, relacionado com o gradiente de iluminação, colabora na percepção do espaço.

Do ponto de vista estritamente teatral, Villegas (2000), cujo olhar é voltado à legitimidade que a cultura confere à visualidade do espetáculo, demonstra que, desde a tradição

³⁷ Euclides de Alexandria (300 a.C.) foi um matemático grego, conhecido como o pai da Geometria. Ele elaborou uma forma de análise visual, baseada em um modelo geométrico, no qual o espaço seria imutável e simétrico, compreendido em um campo visual entre linhas divergentes que se originam no olhar do observador.

pós-renascentista, o formato conhecido como palco italiano³⁸ se tornou a forma dominante entre os espaços para encenações teatrais. “É de notar que este tipo de cenário corresponde a uma forma cultural e é, ao mesmo tempo, produto de transformações tecnológicas. Ou seja, sua existência está ligada a fatores ideológicos e tecnológicos” (VILLEGAS, 2000, p. 152, tradução nossa)³⁹. Desde a importância dada ao “lugar do príncipe”⁴⁰ até os admiráveis incrementos obtidos com a iluminação elétrica, houve inúmeros motivos para a manutenção desse tipo de espaço para a cena. Entretanto, é preciso considerar que esta é apenas uma entre inúmeras formas de espaço teatral da atualidade e de toda história das artes cênicas⁴¹. O formato do palco italiano é interessante para uma possível comparação com as artes pictóricas, o que será de grande proveito neste estudo, mas pode-se observar que, mesmo se mantendo sua estrutura básica, é comum que ocorram modificações que determinam diferentes percepções do espetáculo.

Villegas (2000) considera de fundamental importância a percepção do espaço teatral em qualquer forma de análise do espetáculo, pois, em muitos casos, os espetáculos são produzidos de acordo com as condições de um espaço específico e a eventual transposição para outro lugar acarreta mudanças muitas vezes irremediáveis nas significações originais.

1.8 Os materiais

Outro aspecto que colabora para a percepção do espaço e para a distinção dos objetos são as noções de constância e de estabilidade perceptiva. Segundo Aumont (2012), é preciso aceitar que há propriedades concretas do mundo que não se modificam de acordo com nosso olhar sobre elas. Portanto, no universo das coisas, há elementos que são invariáveis em tamanho, forma, localização, textura etc. A análise disso é o que o Arnheim chama de “percepção produtiva - no sentido de uma atividade que permite compreender, identificar, lembrar e reconhecer as coisas - é uma apreensão de características estruturais básicas, que

³⁸ O palco italiano é caracterizado pela disposição frontal com a plateia e pela caixa cênica, composta de espaço para encenação e coxias, o espaço para se ocultar atores e objetos quando fora de cena.

³⁹ “Hay que observar que este tipo de escenario corresponde a una forma cultural y es, a la vez, producto de transformaciones tecnológicas. Es decir, su existencia se vincula a factores tanto ideológicos como tecnológicos” (VILLEGAS, 2000, p. 152).

⁴⁰ O lugar do príncipe se refere a um ponto central da plateia, de onde supostamente se teria a melhor visão do espetáculo e, portanto, seria reservado ao espectador de maior importância.

⁴¹ Tais aspectos serão mais exemplificados e discutidos no capítulo seguinte, através da produção heterogênea do grupo Sobrevento.

caracterizam as coisas e as distinguem de outras” (ARNHEIM, 1943, p. 73, tradução nossa)⁴². Para Aumont (2012), essas características permitem que a percepção humana fixe imagens muito breves na alternância dos movimentos dos olhos, compare e as interprete como cenas estáveis e contínuas.

Quanto à relação com a percepção do espaço, na maior parte das vezes, as superfícies dos objetos se apresentam inclinadas em relação ao eixo de visão, o que é responsável por formar um gradiente de textura. Ou seja, a imagem que chega aos olhos é de uma variação progressiva do aspecto material do objeto, no que diz respeito ao tamanho, forma e arranjo das partículas visíveis da sua superfície. Quanto mais “grossa” a textura, mais próximo está dos olhos e vice-versa, fornecendo indícios para a percepção da profundidade espacial em que se encontra o objeto. Isso acontece intuitivamente do ponto de vista do espectador, mas nem sempre pelo artista que cria a visualidade no teatro. O material empregado na confecção de elementos cenográficos ou a textura que se simula nele auxiliam intensamente para que o espaço seja visto de acordo com a idealização prévia da cena.

1.9 Os elementos visuais

Na criação de um espetáculo, o artista tem à disposição os constituintes básicos que compõem a visualidade dos quadros. Dondis (2003) menciona uma “caixa de ferramentas”, que seria imprescindível para criação de imagens, enfatizando que isso inclui qualquer experiência visual. Esse conjunto é formado pelos seguintes elementos: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, movimento e escala.

Sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. [...]. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre (DONDIS, 2003, p. 52).

Cada elemento pode ser usado com mais proficiência em certas expressões artísticas que em outras e são mais adotados por certos artistas que por outros, mas, uma vez que é

⁴² “[...] productive perception - in the sense of an activity which allows to understand, identify, remember, and recognize things - is a grasping of basic structural features, which characterize things and distinguish them from others” (ARNHEIM, 1943, p. 73).

conveniente conhecer todos os elementos básicos relacionados à imagem, discorreremos brevemente sobre cada um deles.

O ponto gráfico não parece ser de grande importância para a visualidade em espetáculos, no entanto, uma visão mais ampla desse elemento visual pode trazer informações interessantes também nesse contexto. Dondis (2003) lembra que o ponto é naturalmente a formulação mais comum. Uma gota é um ponto, uma marcação de lugar é um ponto. Um ponto pode ser o foco de uma cena. Dois pontos servem para medir o espaço em qualquer tipo de projeto visual. Quando são vistos em grande número, em um punhado de areia, por exemplo, criam formas, texturas, modificam cores e tons. Em sequência ou em movimento, os pontos criam linhas.

A linha pode ser considerada decorrência ativa de pontos, mas visualmente tem sua própria natureza e muita energia dinâmica. Apesar de ser pensada prioritariamente enquanto esboço nas artes visuais, ela contribui para percepção visual em qualquer expressão, dando sustentação e envolvendo as formas, eliminando ambiguidades visuais e determinando ou indicando direções. A linha não é tão natural quanto o ponto, principalmente se for reta. Em cena, normalmente representa a participação humana no meio ambiente. É a linha que articula a complexidade das formas.

A forma representa visualmente o objeto. Segundo Dondis (2003), existem três formas básicas – quadrado, círculo e triângulo equilátero – que, combinadas, seriam suficientes para representar uma infinidade de objetos manifestos, sejam naturais, manufaturados, imaginados etc. Cada forma básica tem características distintas e bem demarcadas, para as quais muitas vezes se atribui significados análogos às emoções humanas. É com referência também a essas formas básicas, que se expressam as “direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva” (DONDIS, 2003, p. 59).

As direções horizontal e vertical provocam significações com referência ao equilíbrio entre o organismo humano e o meio ambiente. A direção diagonal vai no sentido oposto, relacionando-se à instabilidade e criando significações provocadoras ou até “perturbadoras”, segundo Dondis (2003). As curvas trazem significados associados à completude e à repetição das coisas.

O elemento básico que Dondis (2003) conceitua como “tom” está relacionado à iluminação, à intensidade da escuridão ou da claridade de tudo que é visível. De acordo com a

autora, a luz não se irradia uniformemente no meio ambiente e, se assim fosse, a situação de visibilidade seria semelhante à da ausência completa de luz. “As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos óticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Em outras palavras, vemos o que é escuro porque está próximo ou se superpõe ao claro, e vice-versa” (DONDIS, 2003, p. 61). Uma esfera, por exemplo, sem a informação tonal, não pareceria ter as três dimensões e seria semelhante a um círculo. A autora lembra que as qualidades tonais são percebidas com tal naturalidade, que se aceita qualquer representação visual monocromática. Ela supõe que isso acontece porque a sensibilidade tonal foi desenvolvida para a sobrevivência da espécie humana, na relação com o meio ambiente, que exige constantemente a percepção de movimentos súbitos, profundidade, distância etc. Não há como comprovar essa conjectura, mas, de fato, as tonalidades colaboram nessas ações perceptivas. De acordo com a iluminação do espaço, obtêm-se tons diferentes na imagem e variações em diversos aspectos perceptivos. As sombras encontram-se nesse contexto e podem ser projetadas, criando outras imagens pela interrupção do fecho de luz que incide no objeto e se estende pelo espaço. Podem ser ainda sombras próprias, nas quais se observam as tonalidades, também chamadas de gradientes de iluminação, que são aspectos primordiais para percepção do espaço. A tonalidade é uma variação gradual da iluminação no objeto, de acordo com a posição que ele se ocupa em relação à fonte de luz. Essa variação é percebida com diferenças progressivas em função da curvatura das superfícies.

A cor também está diretamente relacionada à iluminação, influenciando na percepção de profundidade. Quanto mais elevada for a intensidade luminosa aplicada na cor, ou ainda, quanto mais próxima a fonte de luz estiver do objeto, mais sua cor parecerá luminosa e próxima do branco, criando gradientes que se assemelham ao que foi mencionado sobre as sombras próprias.

De acordo com Dondis (2003), entende-se que, enquanto o tom está associado a questões objetivas para a sobrevivência humana, a cor tem implicações mais subjetivas, provocando percepções qualitativas. A autora afirma que a cor é “o mais emocional dos elementos” (2003, p.2003) e compõe o processo visual com grande força expressiva, sendo comumente usada com muita proficuidade para intensificar a visualidade. Manguel (2001, p. 50) parece concordar com Dondis, ao observar que “as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale dizer, na nossa percepção), mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio dos quais intuimos o insondável”. Entretanto, observando-se as árvores, o céu, a terra, o mar e outros elementos ambientais, percebe-se que há nas cores

muitos sentidos objetivos para o reconhecimento das coisas. Objetivas também são as três dimensões mensuráveis da cor: matiz, saturação e brilho.

Há uma distinção entre cor-luz e cor-pigmento. A cor-luz é toda cor formada pela emissão direta de luz, portanto, é aquela encontrada nos projetores de luz dos teatros. A cor-pigmento é aquela que o olho humano percebe refletida por um objeto e, por enquanto, deve ser considerada para o entendimento da percepção.

O matiz da cor é o que comumente se entende pela cor em si. São muitos os matizes, mas partem sempre de uma mistura de amarelo, vermelho e azul, consideradas as cores primárias (cor-pigmento), cada uma com suas características próprias. “O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se” (DONDIS, 2003, p. 65). Da associação dessas cores, surgem as secundárias e por aí adiante. Quando são misturadas, seus significados não se somam, são modificados. O vermelho, que é um matiz vivo e atraente, é atenuado na mistura com o azul e energizado na mistura com o amarelo. A associação entre azul e amarelo provoca alterações semelhantes.

A saturação da cor é o grau de pureza do matiz, em confronto com o cinza. “A cor saturada é simples, quase primitiva, e foi sempre a preferida pelos artistas populares e pelas crianças. Não apresenta complicações, e é explícita e inequívoca” (DONDIS, 2003, p. 66). A autora afirma que, quanto maior a imensidade da saturação, mais a visualidade de um objeto ou de um acontecimento será colorida e, portanto, haverá mais expressão de emoção. O brilho da cor (sua dimensão cromática) é relativo às gradações de valor entre claro ao escuro. Trata-se da luminosidade constante, inversa ao fator tonal, pois, quanto mais brilho, menos contraste.

A textura é um elemento que se apresenta através de variações, em geral muito pequenas, na superfície dos materiais, tornando reconhecível a substância material empregada na imagem visual. Pode-se reconhecer a textura por meio do tato, mas nem por isso ela deixa de ser um elemento visual. Inclusive, é possível que uma textura apresente apenas qualidades óticas. É o caso visto frequentemente na natureza e apropriado pelos militares para se criar uma camuflagem, misturando-se a determinado ambiente, de modo a evitar o próprio reconhecimento.

Segundo Dondis (2003), uma textura real pode ser reconhecida pelas mãos e pelos olhos de formas diferentes e específicas, mas com o mesmo significado. “O aspecto da lixa e a

sensação por ela provocada têm o mesmo significado intelectual, mas não o mesmo valor. São experiências singulares, que podem ou não se sugerir mutuamente em determinadas circunstâncias” (DONDIS, 2003, p. 70). O tato é mais objetivo e, geralmente, serve para confirmar a sensação da visão, que pode ser muito enganadora. Na cenografia, por exemplo, muitas vezes se faz uso de uma textura ilusória, já que, na maioria dos casos, o espectador não pode utilizar o tato para confirmar o que vê. Para a autora, a textura poderia ser uma experiência enriquecedoramente sensível, ao se conjugar as duas sensações possíveis. No entanto, o comportamento social “aceitável” condiciona o ser humano a evitar o toque, muitas vezes por ser relacionado a uma atitude libidínica.

A maior parte de nossa experiência com a textura é ótica, não tátil. A textura não só é falseada de modo bastante convincente nos plásticos, nos materiais impressos e nas peles falsas, mas, também, grande parte das coisas pintadas, fotografadas ou filmadas que vemos nos apresentam a aparência convincente de uma textura que ali não se encontra (DONDIS, 2003, p. 71).

De acordo com Arnold Aronson⁴³ (2016, p. 159), “o mundo retratado no palco possui seu poder – sua realidade – somente enquanto não posso tocá-lo, enquanto não se possa nele entrar”. O autor esclarece que o espetáculo é uma realidade elaborada para o olhar, onde o tocar é proibido. Ele não ignora que existem formas teatrais em que os artistas envolvem a plateia e que o limite é propositalmente rompido, contudo, trata-se de uma transgressão consciente, algumas vezes com objetivos cômicos, mas, em muitos casos, visando uma tentativa de se criar novos paradigmas, dissolvendo-se as estruturas formais do teatro, em alusão à própria sociedade. Nesse caso, o tatear é bastante pertinente, sendo uma experiência enriquecedoramente sensível, como afirma Dondis (2003).

A dimensão é um elemento visual relacionado à extensão mensurável das coisas. É ela que determina a porção de espaço ocupada por um objeto. Por partir de sua experiência como designer, Dondis (2003) descreve vários modos de simular as dimensões através de meios técnicos, sem se esquecer de que ela existe no mundo real. “Apesar de nossa experiência humana total estabelecer-se em um mundo dimensional, tendemos a conceber a visualização em termos de uma criação de marcas, ignorando os problemas espaciais da questão visual que nos são colocados pela dimensão” (DONDIS, 2003, p. 80). O fato é que se pode sentir as

⁴³ Arnold Aronson é professor da Universidade de Columbia desde 1991. Historiador de teatro, com especialização em cenografia e teatro de vanguarda, também é coeditor do *Theatre and Performance Design Journal* e editor de *The Routledge Companion to Scenography*.

dimensões dos objetos, ao mesmo tempo em que também se pode vê-las. A dimensão real é o elemento dominante no teatro. Segundo Arnold Aronson (2016, p. 154), “o teatro é a única arte da representação que usa o próprio objeto a ser representado como significante.” Disso, entende-se que, no espaço cênico, uma mesa e uma pessoa, comumente são representadas por uma mesa e por uma pessoa, respectivamente, e não por tinta em uma tela ou por traços em um papel. O espaço de uma sala é representado pelo espaço de um palco.

Para Dondis (2003), esse seria um problema de enorme complexidade na criação de visualidades, pois requer muito planejamento. A diferença entre o problema da representação do volume em duas dimensões e a construção de um objeto real, em três dimensões, está na quantidade de vistas que a imagem pode apresentar. Em cada posição que o espectador pode assumir, é possível observar uma silhueta diferente. Portanto, isso demanda uma grande capacidade de apreensão do conjunto por parte do artista criador. A autora sugere que haja um planejamento em etapas sucessivas, para que se possa refletir e encontrar soluções, o que geralmente é feito pelo profissional da cenografia no processo de criação teatral.

Primeiro vem o esboço, geralmente em perspectiva. Pode haver um número infinito de esboços, flexíveis, inquiridores e descompromissados. Depois vem os desenhos de produção, rígidos e mecânicos. Os requisitos técnicos e de engenharia necessários à construção ou manufatura exigem que tudo seja feito com riqueza de pormenores. Por último, apesar dos altos custos que acarreta, a elaboração de uma maquete talvez seja a única forma de fazer com que as pessoas de pouca sensibilidade para a visualização possam ver como uma determinada coisa vai ficar em sua forma definitiva (DONDIS, 2003, p. 79-80).

A alusão de Dondis às “pessoas de pouca sensibilidade” causa algum incômodo porque, no caso teatral, essas pessoas são os atores, diretores etc., que, de modo geral, não são pessoas de pouca sensibilidade, apenas podem não estar preparadas para lidar com a visualidade. A autora descreve a dimensão visual como algo estritamente objetivo, o que não deve ser desconsiderado, mas é preciso ponderar também questões subjetivas, como as que Arnold Aronson (2016) apresenta, ao afirmar que, quando se vai ao teatro, é preciso reconhecer a demarcação do espaço e que o espaço da cena é metaforicamente diferente do ocupado pelo espectador ou do espaço cotidiano. Portanto, as dimensões nem sempre são equivalentes. Existe ali um mundo que pode ser uma réplica de espaços reais, criada em detalhes, porém pode ser não mais que um conjunto de sugestões visuais. “Mas mesmo sendo aparentemente um espaço abstrato, devemos ser capazes de compreendê-lo como um espaço no qual os personagens e os atores possam ganhar existência” (ARONSON, 2016, p. 161).

A dimensão do espaço facilita ou atrapalha outro importante elemento visual para o teatro: o movimento. Para Dondis (2003, p. 80), trata-se de outro elemento visual implícito na visualidade, pois considera prioritariamente a imagem plana, embora admita a possibilidade de o movimento ser “uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana.” O movimento real, seja representação de outro movimento ou não, influencia na percepção das imagens por parte do artista ou do espectador. O primeiro se expressa por meio de movimentos visíveis, enquanto o segundo reage à imagem com movimentos que colaboram fisicamente na própria percepção.

Aumont (2012, p. 39) demonstra que, “no tocante à profundidade e ao espaço, pode-se afirmar em regra geral que os índices estáticos têm equivalentes dinâmicos.” Ou seja, a perspectiva geométrica, a iluminação e a textura são índices de profundidade que produzem informações perceptivas ainda melhores quando expostos ao movimento tanto do objeto quanto do espectador. O autor observa que o movimento produz a percepção de um gradiente de transformação contínua no campo visual.

O movimento do observador nem precisa ser um deslocamento, pois o simples movimento pendular da cabeça ou o giro do pescoço já apresentam novas informações. No teatro, poucas vezes o espectador é instruído a se movimentar pelo espaço, mesmo assim reconhece facilmente um cenário com profundidade artificial, pintado em um telão com a técnica da perspectiva, em detrimento de um espaço com profundidade real. É verdade que, quanto maior a distância entre espectador e cena, menos funcional é o efeito de movimentos pequenos para a percepção de profundidade, principalmente se o foco do observador estiver muito próximo do fundo. Se um ator estiver no centro do proscênio e atrás dele, distante alguns metros, houver uma cerca com 20 hastes verticais de madeira, o espectador situado no centro da primeira fileira, conforme movesse a cabeça para a direita, veria aumentar a quantidade de hastes à esquerda do ator e vice-versa, mas, estando na última fileira, talvez não conseguisse perceber conscientemente nenhuma variação na quantidade de hastes de um lado ou de outro. Mesmo assim, ainda haveria indícios de profundidade e qualquer deslocamento no quadro seria capaz de ativar a percepção.

O movimento dos objetos no palco produz percepções evidentes, atraindo a atenção e mexendo com o equilíbrio da cena. No entanto, isso só é perceptível até certos limites de velocidade, como acontece com todo fenômeno luminoso, pois existem “limiares de percepção do movimento” (AUMONT, 2012, p. 45). Há movimentos tão lentos que é impossível percebê-

los, mesmo que, em seguida, se note a mudança ocorrida. Um movimento muito rápido também dificulta a percepção, deixando uma imagem pouco nítida, quando visível.

Todo artista cênico precisa compreender também as possibilidades expressivas do movimento, seja um gesto ou um deslocamento. Arnheim (1943) sustenta que os movimentos de personagens ou de objetos expressam emoções que se assemelham às atitudes mentais.

A ideia subjacente é que as características dinâmicas de, digamos, a timidez é idêntica quer traçamos, por exemplo, quanto ao tempo e à direção, a curva de caminhada do homem tímido que se aproxima do escritório privado de seu chefe ou se traduzimos em um gráfico a sucessão de seus impulsos psicológicos, inibidores e propulsores, com respeito ao seu objetivo. (ARNHEIM, 1943, p. 74-75, tradução nossa)⁴⁴.

As conjecturas do autor são quase sempre relacionadas a imagens estáticas, de modo que os movimentos citados se referem à constituição dinâmica das formas. Mesmo assim, essa visão é ainda mais válida para o movimento real em artes cênicas. No âmago de seus argumentos está o entendimento de que a expressão na arte não precisa partir de analogias com as ações do corpo humano para explicar a expressividade das imagens, mas sim das próprias qualidades expressivas das imagens, de suas formas, de suas cores e dos seus movimentos. Qualquer movimento, seja rápido ou lento, forte ou fraco, determinado ou hesitante, já tem sua própria expressividade.

O espaço, a iluminação e o tamanho dos objetos interferem na percepção do movimento. No meio ambiente, o movimento é percebido em relação a outros objetos imóveis ou com velocidade diferente. No escuro total, não se percebe o movimento. Além disso, é mais fácil perceber o movimento dos objetos pequenos do que daqueles de dimensões muito grandes.

De acordo com Dondis (2003), em todos os elementos visuais existe uma possível variação de suas qualidades, influenciada pelos outros elementos da composição, como se observa no movimento. A isso é atribuído o conceito de “escala”, outro importante elemento visual da “caixa de ferramentas” de Dondis. De modo simplista, pode-se afirmar que algo é grande somente em relação ao que é pequeno. O brilho de um objeto, por exemplo, é grande se comparado a um objeto apagado. Percebe-se mais o movimento, quanto o que está ao seu redor apresenta menor mobilidade. Do mesmo modo, a escala pode ser estabelecida através das

⁴⁴ “The underlying idea is that the dynamical characteristics of, say, timidity are identical whether we trace, e.g., as to time and direction, the walking curve of the timid man who approaches the private office of his boss or whether we translate into a graph the succession of his psychological impulses, inhibitive and propulsive, with respect to his aim” (ARNHEIM, 1943, p. 74-75).

relações com o espaço. Qualquer tipo de medição pode ser considerado parte elementar da escala, mas, segundo a autora, sua importância não é crucial. Os resultados visuais obtidos por meio da escala não são reais, são verdadeiros somente no contexto da própria escala e falsos em termos objetivos de medida. Mais importante que as medidas, portanto, é a aproximação com os demais objetos visuais e o cenário em que se está inserido.

A medida da figura humana, ainda de acordo com Dondis (2003), é um fator importante no estabelecimento da escala. No caso do teatro, isso se torna fundamental, já que toda a visualidade precisa estar relacionada aos personagens que, na maioria das vezes, são representados por pessoas.

Aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial na estruturação da mensagem visual. O controle da escala pode fazer uma sala grande parecer pequena e aconchegante, e uma sala pequena, aberta e arejada. Esse efeito se estende a toda manipulação do espaço, por mais ilusório que possa ser (DONDIS, 2003, p. 75).

Os dez elementos citados, seguindo o inventário de Dondis (2003), são componentes essenciais para qualquer expressão visual e constituem subsídios indispensáveis para se transmitir e para apreender as informações visuais de forma fácil e objetiva. “A linguagem separa, racionaliza; o visual unifica. A linguagem é complexa e difícil; o visual tem a velocidade da luz, e pode expressar instantaneamente um grande número de ideias” (DONDIS, 2003, p. 82).

1.10 Ilusão e representação

Seja em espetáculos com base realista ou mesmo em apresentações performativas, o espectador não consegue ver toda a realidade da cena, de modo que muito do que ele vê se torna uma ilusão. O ser humano não é o único produtor de imagens ilusórias. Vários insetos enganam suas presas ou seus predadores através de uma visualidade dúbia. Casos como esses demonstram que a ilusão visual naturalmente já tem seus propósitos, mas funciona ainda melhor conforme as condições culturais e sociais lhes sejam favoráveis. Por isso, as expressões artísticas comumente fazem uso de imagens dúbias para criar ilusões, o que é aceito socialmente e chega a ser desejável, ampliando a eficácia da ilusão.

Pouco importa, aliás, o objetivo exato da ilusão: em muitos casos, trata-se de tornar a imagem mais crível como reflexo da realidade (é o caso da imagem cinematográfica, cuja força de convicção documental provém, em grande parte, da perfeita ilusão que

é o movimento aparente: para os contemporâneos da invenção do Cinematógrafo, essa ilusão foi recebida, antes de tudo, como garantia do naturalismo da imagem de filme); em outros casos, a ilusão será buscada para induzir um estado imaginário particular, para provocar mais a admiração do que a crença etc. (AUMONT, 2012, p. 99).

No caso específico do teatro, a ilusão é quase sempre uma convenção, uma imagem simplificada de algo que não caberia na cena (seja no tempo ou no espaço), mas é um recurso acolhido pelo espectador, caracterizando-se como um atrativo em certa medida, uma vez que o espectador pode sentir prazer nisso. Esse recurso é preferencialmente usado em alguns tipos de exibição, enquanto em outros é quase inexistente. Mesmo assim, a dúvida e até descrença acerca da realidade provocam sensações muitas vezes aflitivas, mas que geram um certo prazer mórbido. Como exemplo, pode-se citar as performances em que as pessoas são içadas por ganchos de aço enfiados na própria carne, enquanto os espectadores comumente ficam a procurar algum artifício usado para o que consideram um embuste. A ilusão estaria na inexistência de ilusão, quando é de se esperar que houvesse.

Então, relacionadas às condições culturais, existem condições perceptivas e psicológicas para que a ilusão aconteça. Em alguns casos, o espectador admite a ilusão quando o sistema visual é incapaz de distinguir entre duas ou mais possibilidades de interpretação, geralmente por haver algo que impeça a aptidão natural de se pressupor, confirmar ou recusar hipóteses.

A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível do que outras) da cena vista. Os próprios termos que emprego aqui - “verossímil”, “plausível” - sublinham que se trata bem de um julgamento e, por conseguinte, que a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas expectativas (AUMONT, 2012, p. 98).

A necessidade de verossimilhança e plausibilidade, portanto, não significa que a ilusão seja sempre uma réplica exata do objeto ou do fato. Aumont (2012) explica que a finalidade da ilusão na arte não é apresentar um elemento igual a outro, mas a duplicação da aparência, como uma paisagem pintada em um telão ou o sangue artificial escorrendo da cabeça de um ator interpretando o Cristo crucificado. Porém, esse autor aponta uma distinção entre a imagem ilusionista de um simulacro. “O simulacro não provoca, em princípio, ilusão total, mas ilusão parcial, forte o suficiente para ser funcional; o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso - sem que, por isso, lhe seja semelhante” (AUMONT, 2012, p. 103).

Uma vez que se escolheu exemplificar as questões da visualidade por meio de um grupo especializado em Teatro de Animação, a questão do simulacro se torna importante neste estudo. Reiteradas vezes, o Sobrevento faz uso desse expediente, mas cada simulacro é criado de forma diferente, o que deixa uma série de exemplos. O grupo se utiliza de bonecos quase realistas, com riqueza de detalhes, outros com características somente insinuadas, formas bidimensionais, galhos de árvore e várias outras formas de representação da figura humana. Aumont (2012) também lança luz à noção de “representação”.

De fato, a noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos estratos de significação acumulados pela história, que é difícil atribuir-lhes um único sentido, universal e eterno. Entre uma representação teatral, os representantes do povo na câmara, a representação fotográfica e pictórica, há enormes diferenças de status e de intenção. Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa (AUMONT, 2012, p. 103-104).

No espetáculo *Mozart Moments*, do Grupo Sobrevento, um boneco construído de forma realista para manipulação direta representa o papel de Mozart: isso não significa evidentemente que ele seja Mozart, mas que, durante alguns minutos passados em um espaço cênico, esse boneco faz ver e compreender ações e estados de alma relativos ao personagem histórico. Essa representação particular pode ser confrontada com outras do mesmo personagem em outros espetáculos, filmes cinematográficos, pinturas de retratos, imagens mentais criadas quando lemos sobre ele e inclusive no mesmo espetáculo, uma vez que mais dois bonecos o representam. Aumont (2012) adverte que é fundamental discernir as noções de ilusão e de representação no universo imagético.

A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver ‘por delegação’ uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação (AUMONT, 2012, p. 106).

Portanto, a representação não visa ser confundida com o que representa, ela se baseia na existência de “convenções socializadas”, ou seja, a diferença que se estabelece entre essas diversas representações não está na semelhança com o personagem real, mas na contingência cultural.

1.11 A temporalidade

Segundo Manguel (2001, p. 27), o tempo representado em uma imagem pode ser inesgotável, transbordando os limites do espetáculo: “Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. Com isso, o autor entende que o tempo na imagem pressupõe o antes e o depois e, portanto, representa uma vida infinita.

Para Jacques Aumont (2012), isso é um fato, mas a ideia pode ser um pouco mais complexa. Na imagem espetacular do teatro, os acontecimentos podem ser dilatados ou contraídos, de acordo com as necessidades da cena. Ainda assim, trata-se da percepção de tempo em uma obra de arte, que mais se aproxima da experiência que conhecemos habitualmente. Contudo, o que é representado imagetivamente não é um tempo objetivo e sim uma experiência temporal que pode envolver a conjectura expressa por Manguel (2001).

Em geral, a representação imagética do tempo é feita por meio de quatro camadas de sentido, ainda segundo Aumont (2012). A primeira delas é o “presente”, que não existe em um ponto na linha do tempo, mas como uma pequena duração constituída pela memória imediata. A segunda camada é a “duração” que, ao contrário, é sentida por meio da memória a longo prazo, em uma acomodação entre a duração objetiva e as mudanças sequenciais que afetam o espectador no decorrer do espetáculo. A terceira é o “futuro”, ligada às expectativas criadas no imaginário do espectador, com base na projeção que resulta de fatores subjetivos, mas também por indução social e intelectual. Por fim, a última categoria é o “sentido da sincronia ou da assincronia”, que se refere especificamente aos acontecimentos simultâneos ou sequenciais ou que alude ao sentido de ordenação na percepção do que vem antes ou durante alguma ação.

Portanto, o tempo sentido pelo espectador diante de um espetáculo não decorre da duração objetiva, da quantificação marcada pelo relógio, mas provém da sensação de estar presente, da mudança de sensações durante o espetáculo, das expectativas que se tinha por ter lido um texto correlato ou ter ouvido falar e das sensações que foram provocadas pela ordenação das imagens em cena. Dessa forma, entende-se que o tempo visível representado em cena é uma complexa combinação entre essas diferentes sensações.

Pode-se então dizer que, se a duração é a experiência do tempo, o próprio tempo é sempre concebido como um tipo de representação mais ou menos abstrato de conteúdos de sensações. Ou seja, o tempo não contém os acontecimentos, é feito dos próprios acontecimentos, na medida em que estes são apreendidos por nós. Assim, o

tempo, pelo menos o tempo psicológico, o único que consideramos aqui, não é um fluxo contínuo, regular, exterior a nós (AUMONT, 2012, p. 108).

Esse entendimento é necessário neste estudo, pois espera-se analisar visualmente os espetáculos e, para isso, será preciso dividi-los em partes examináveis. Como a visualidade do espetáculo teatral acontece no tempo, o próprio tempo precisa ser subdividido para análise. No entanto, se ele for considerado algo delimitado cronologicamente, a distribuição não seria coerente. Sabendo-se que a temporalidade do espetáculo é formada por ocorrências palpáveis, não sendo um mero recipiente abstrato que contém os acontecimentos, justifica-se uma divisão dos quadros baseada na representação imagética dos fatos ordenados, sem desprezar o presente, a duração e o futuro, como sentidos legítimos do acontecimento cênico.

1.12 A artisticidade visível

A visualidade artística está relacionada a todas as qualidades visuais que foram apresentadas neste capítulo, mas, segundo Eduardo Tudella (2017), ainda não é somente isso. O que falta é reflexão acerca dos aspectos estéticos e poéticos. O autor afirma que “a avaliação de cada um dos aspectos técnicos, estéticos e poéticos de tal ação, identifica a visualidade de um espetáculo, ou a qualidade das imagens (cênicas) que suscitam a articulação do seu discurso poético-visual” (TUDELLA, 2017, p. 42). Portanto, a visualidade da cena teatral é um conjunto que envolve os corpos sob condições específicas do ambiente e as variações estéticas e poéticas. Ainda segundo o autor, essas variáveis podem estar de acordo com períodos históricos, estilos e, certamente, conforme o ideário e a capacidade de cada grupo artístico e de seus artistas individualmente.

Tudella (2017) sustenta que qualquer forma de concepção artística traz em essência os aspectos de visibilidade e de visualidade. Desse modo, quando há intenção de se criar um espetáculo, seja escrevendo um texto, improvisando com um roteiro, discutindo um tema ou imaginando uma cena, já se pode prever sua qualidade visual, desde que se tenha a atenção direcionada ao que se pretende deixar ver. Ele chama isso de um “estado pré-cênico” que faz sentido em qualquer situação, desde montagens tradicionais, com textos dramaturgicos clássicos, até na “sutil elaboração mental engendrada na imaginação de um performer da nossa atualidade” (TUDELLA, 2017, p. 43), pois, quando se decide responder a um estímulo criativo, qualquer que seja, já são criadas as imagens mentais que originarão a visualidade concreta e significativa da cena.

No entanto, a visibilidade se torna realmente tangível somente na concretização do espetáculo e é nesse processo que é permitido ao artista da cena escolher seus materiais, métodos e instrumentos de trabalho que influenciarão e serão influenciados pelos elementos visuais, como cor, textura, dimensão, forma, movimento etc. A partir disso, surge a visualidade propriamente dita, posta em confronto com a visualidade prenunciada no projeto ou na idealização do espetáculo. Tudella (2017) observa que todo espetáculo apresenta uma visualidade coerente com o que foi idealizado, mas que isso não estabelece obrigatoriamente o “bom resultado”.

O efeito qualitativo da proposição artística depende dos meios e do modo pelo qual o artista constrói efetivamente a visualidade das cenas. Efeitos visuais arranjados para impressionar o espectador, por exemplo, não garantem uma boa visualidade, pois é preciso evitar o tratamento superficial e espetaculoso, quando em detrimento de um ponto de vista artístico-poético consistente. “Mesmo os resultados mais brilhantes, coloridos e repletos de movimentação podem permanecer nos limites da visibilidade estéril no que se refere à natureza estético-poética da *práxis* cênica, permanecendo aquém de uma proposição artística” (TUDELLA, 2017, p. 64). Segundo o autor, é comum o espectador se deixar impressionar por efeitos coloridos, brilhantes e repletos de fumaça, mas o artista que julga ter encontrado nisso uma fórmula de trabalho pode estar caindo em uma armadilha e é sobretudo por isso que se entende a necessidade premente do estudo da cena teatral nos seus aspectos visuais.

Em seu estudo sobre a imagem, Jacques Aumont (2012) reitera constantemente que existem contextos estabelecidos que permitem que a imagem seja vista, consumida, apreciada e apropriada por um espectador, que só o faz se houver prazer. O artístico é o principal contexto em que o prazer de ver algo se evidencia e ainda influencia a percepção em outras situações.

A imagem em geral costuma ser vista como uma espécie de extensão da imagem artística. O prazer que ela proporciona é, pois, da mesma ordem, embora seja em outro registro (paródico, irônico, lúdico como na imagem publicitária por exemplo) [...]. Por qualquer ângulo que seja considerado, o prazer da imagem é sempre, em última instância, o prazer de ter acrescentado um objeto aos objetos do mundo (AUMONT, 2012, p. 327).

Aumont (2012) enfatiza, em vários momentos, que o prazer que se tem na fruição de uma imagem é inseparável do prazer do expresso pelo artista criador da imagem. Entretanto, nem sempre uma imagem apresentada como uma obra de arte consegue oferecer prazer. Rudolf Arnheim (2005) supõe que todos conhecem obras de arte que parecem ser construídas

perfeitamente, com requintes técnicos, mas que não agradam porque não são expressivas. Isso é resultado de trabalhos artísticos meramente formais, que não consideram a expressão das forças existentes na natureza, principalmente na vida. Arnheim (2005) sustenta que a expressividade é a essência de uma imagem visual capaz de oferecer prazer aos dois sujeitos da atividade perceptiva.

A expressão deve predominar porque é a chave para o significado. O uso de um meio artístico é justificado apenas na medida em que algo é assim expresso. Consideradas meramente como padrões formais, as percepções sensoriais não carregam nenhum significado estético. Mesmo que se espere que eles não façam nada além de despertar o prazer [...], formas, cores ou sons podem fazê-lo apenas por transmitir algum significado inerente; por exemplo, harmonia (ARNHEIM, 1949, p. 108-109, tradução nossa)⁴⁵.

Em seus textos, Arnheim trata também dos padrões formais, mas procura deixar repetidamente claro que as reflexões que faz acerca de instrumentos para a apreensão de imagens não podem eliminar o conhecimento natural que é oferecido pelos sentidos, pois devem servir somente para melhorar da experiência perceptiva e jamais pode tomar seu lugar. “Tornando explícitas as categorias visuais, extraíndo princípios subjacentes e mostrando relações estruturais em ação, esta inspeção no mecanismo formal visa não substituir a intuição espontânea, mas aguçá-la, sustentá-la, e tornar seus elementos comunicáveis” (ARNHEIM, 2005, p. XIX).

Alberto Manguel (2001) faz uma observação muito pertinente a este estudo, quando procura mostrar a imagem como algo acessível até a um público não especializado. O autor afirma que todas as inferências que é capaz de fazer sobre as imagens artísticas “não oferecem explicações nem pistas sobre o que se constela em nossa mente quando vemos uma obra de arte que, implacavelmente, parece exigir uma reação, uma tradução, um aprendizado de algum tipo – e talvez, se tivermos sorte, uma pequena epifania” (MANGUEL, 2001, p. 316). Possivelmente, isso ocorre porque a arte não deve ter uma finalidade em si, mas deve ser um meio, como argumenta Arnheim (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*, tradução nossa): “Considero a arte um meio de percepção, um meio de cognição. A percepção permite estruturar

⁴⁵ “Expression must predominate because it is a key to meaning. The use of an artistic medium is justified only as far as something is thereby expressed. Considered as merely formal patterns, sensory percepts carry no aesthetic meaning whatsoever. Even though one may expect them to do nothing else but arouse pleasure [...] shapes or colors or sounds can do so only by conveying some inherent meaning; for instance, harmony” (ARNHEIM, 1949, p. 108-109).

a realidade e, assim, obter conhecimento. A arte nos revela a essência das coisas, a essência da nossa existência”⁴⁶.

Villegas (2009) propõe que se entenda a teatralidade como um sistema de códigos no qual se privilegiam a construção e percepção visual do mundo – aproximadamente o que também se propõe aqui –, mas enfatiza os signos visuais que promovem a comunicação através da “intervisualidade com outras práticas culturais” (2009, p. 23), concentrando-se na análise de um fenômeno em relação a outro. Já o que se enfatiza neste estudo é algo anterior a isso: um meio para facilitar o entendimento da percepção visual e possivelmente criar mecanismos para que propostas como as de Villegas sejam mais bem absorvidas.

A partir da teoria da Gestalt, Arnheim (1943) argumenta que o trabalho artístico deveria ser derivado de uma atitude básica, que respeitasse as reações simples, fortes e espontâneas. Esse comportamento é comum nas crianças e pode ser preservado em qualquer nível de desenvolvimento mental ou cultural do espectador. Trata-se de uma atitude de respeito aos processos sensoriais, como a visão, a audição, o tato etc. Assim, para Arnheim (1943), o desejável seria que, por meio dos sentidos, o artista fosse capaz de captar os significados das criações da natureza e organizar os fatos sensoriais de acordo com as leis de pregnância, unidade, segregação e equilíbrio, revelando harmonia e ordem. É interessante observar que, na maioria das vezes, os artistas reconhecidos fazem isso de forma instintiva, sem saber exatamente como conseguem elaborar esteticamente os seus trabalhos. Em um capítulo posterior, serão tratadas exclusivamente as possibilidades dos postulados da teoria da Gestalt em relação à visualidade do espetáculo teatral.

⁴⁶ “I consider art to be a means of perception, a means of cognition. Perception makes it possible to structure reality and thus to attain knowledge. Art reveals to us the essence of things, the essence of our existence” (GRUDMANN; ARNHEIM, 2001, *on-line*).

CAPÍTULO 2 - O SOBREVENTO SOB UM OLHAR

No teatro, cada artista produz individualmente sua própria obra, ou seja, o conjunto de elementos que todos os outros artistas produzem juntos se torna um componente a ser considerado no processo particular de cada artista. O cenógrafo produz uma cenografia composta para além de espaço e objetos materiais de dramaturgia, atuação, música, iluminação, figurinos, maquiagem e toda complexidade de um espetáculo. Do mesmo modo, a atriz desenvolve uma atuação composta por suas experiências, suas intenções, seu próprio corpo e particularidades, mas também pelas outras atuações e por todas subjetividades e materialidades da cena e assim por diante. São múltiplos focos de criação que culminam em um só espetáculo. Aqui, consideramos que o quanto cada artista individualmente é capaz de respeitar a criação dos outros determina a qualidade do espetáculo. Essa informação é relevante porque trataremos de um grupo teatral que faz do respeito mútuo a sua principal metodologia, sendo essa a chave para a visualidade da maioria de seus trabalhos.

Neste capítulo, minha intenção é apresentar o Grupo Sobrevento e suas características poéticas e estéticas, já que as exemplificações práticas, utilizadas nas análises realizadas nesta tese, virão basicamente de seu repertório. O grupo demonstra competência na elaboração visual de seus espetáculos, próxima do que considero desejável para qualquer espetáculo teatral, independentemente de tamanho, custo ou alcance e isso tem se ampliado conforme juntam conhecimentos e experiências ao longo de aproximadamente 35 anos de formação. Por isso, não me disponho a simplesmente relatar a trajetória do grupo, mas visio refletir acerca de seus processos de criação, que passam por questões análogas aos procedimentos de artistas dedicados às artes plásticas autônomas ou a qualquer outro trabalho artístico independente. Nesse caso, acompanho Cecília A. Salles⁴⁷, que afirma que, para se analisar processos de criação em grupo, é imprescindível considerar que grupos são formados por sujeitos.

É preciso entender que o conjunto que forma o Grupo Sobrevento é heterogêneo, pois abrange ao menos três tipos de integrantes: aqueles que se dedicam exclusivamente ao grupo; os que vivem também de outros trabalhos, mas participam permanentemente dos espetáculos e de algumas atividades extraordinárias; e aqueles que participam de certos espetáculos e funções específicas. É importante salientar que mesmo os membros do terceiro subgrupo não são

⁴⁷ Cecília A. Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, doutora em linguística aplicada e estudos de línguas pela PUC/SP. É coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação e autora de diversos livros acerca deste tema.

tratados como se fossem artistas externos, contratados para um trabalho encomendado. Para contribuir nos espetáculos, precisam se sentir donos, sócios, coautores e participarem efetivamente como integrantes, mesmo que tenham atuado em poucos trabalhos do grupo.

2.1 Criatividade

Há um consenso na literatura consultada (entre autores como George F. Kneller⁴⁸, Cecilia A. Salles, Solange M. Wechsler⁴⁹, Fayga Ostrower⁵⁰ e Rudolf Arnheim), segundo o qual a capacidade criadora não é privilégio de poucas pessoas, que conseguem criar sem esforço. Entende-se, majoritariamente, que a criatividade é uma aptidão natural da condição humana, mas precisa de estímulos para ser desenvolvida e para que possa oferecer um bom aproveitamento, seja em arte ou em qualquer outro tipo de experiência. Wechsler (1993, p. 27) também destaca que “é bastante enfatizada, por todos os estudiosos do assunto, a grande necessidade de um esforço mental concentrado sobre o tema ou problema em questão, a fim de que se possa encontrar uma solução criativa para este.” Portanto, o pensamento criativo pode e deve ser desenvolvido. Para isso, os especialistas concordam também que a percepção é um fator fundamental. A atenção reflexiva contínua e a busca por significados no que se vê pode ser prioritário no desenvolvimento dessa percepção, de modo que qualquer instante pode ser suficiente para se notar o valor de uma imagem a ser reaproveitada em um processo de criação.

A percepção, como atividade criadora da mente humana, já é uma ação transformadora. A percepção vai processando o mundo em nome da criação. Em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. Essa sensação é intensa, mas fugaz e, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas. A construção de mundos ficcionais é, portanto, decorrente de estimulação interna e externa recebidas através de lentes originais. Nas renitências dos olhares, são revelados os modos singulares de se apropriar do mundo (SALLES, 2017, p. 42).

No próximo capítulo, discutiremos que a percepção interage com as experiências passadas, sendo penetrada pelo sentido da memória. Segundo Salles (2017, p. 42), “memória é

⁴⁸ George F. Kneller (1908 - 1999) foi professor de Filosofia e Educação da Universidade da Califórnia (UCLA) e é autor de diversos livros, como *Arte e ciência da criatividade*, escrito em 1965.

⁴⁹ Solange M. Wechsler é professora da PUC/Campinas, doutora em Psicologia pela University of Georgia (EUA), com pós-doutorado pelo Torrance Center of Creative Studies. Foi a fundadora e presidente da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação (CRIABRASILIS), editora chefe da revista Estudos de Psicologia (Campinas) e coeditora da Revista Ibero-Americana de Criatividade e Inovação (RECRIBAI).

⁵⁰ Fayga Ostrower (1920 - 2001), polonesa, radicada no Rio de Janeiro desde 1934, foi pintora, desenhista, ilustradora, gravadora, teórica da arte, professora e autora de diversos livros sobre questões de arte e criação artística. Foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas (1963 - 1966) e presidiu a comissão brasileira da International Society of Education through Art, INSEA, da Unesco (1978 - 1982).

ação, ou seja, essencialmente plástica, não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. As redes de associações, responsáveis por tais recordações, sofrem modificações ao longo da vida.” Ou seja, com o passar do tempo, as lembranças vão sendo modificadas pela percepção que se tem em momentos diferentes. Citando um exemplo pessoal, recordo-me de um gato no quintal da minha tia Genoefa que, segundo minha memória infantil, tinha o tamanho de um leão. No entanto, percebo agora que o tamanho do gato era relativo à minha própria altura diminuta na época. Salles (2017, p. 43) afirma que “não há lembrança sem imaginação e a lembrança, a serviço da criação, pode ser explicada como uma espécie de memória especializada.”

Outros pesquisadores concordam que a criatividade passa sempre pela adaptação perceptível daquilo que se tem na memória. “Se por algum motivo tivéssemos que estabelecer uma única qualificação condicional para o que é criativo, essa qualificação seria a da adequação, não seria a inovação nem a originalidade” (OSTROWER, 1987, p. 163). A criatividade está condicionada ao modo pelo qual se reelaboram os conteúdos expressivos memorados e como lidamos com as limitações materiais desses elementos.

Sandra Vargas, fundadora do Sobrevento, afirma que os processos de criação do grupo são como o entrelaçamento de fios para produção de um tecido (ANZOLIN, 2021)⁵¹. Nessa analogia, cada fio é uma ideia recuperada das mais diversas fontes e, somente quando conseguem reunir muito material expressivo, começam a fazer um entrelaçamento. Nunca antes disso. Muitos fios não combinam com o restante e são dispensados quando se percebem incompatibilidades. Outros precisam ser emendados para alcançar a medida dos demais. Por fim, para se fazer o acabamento, é preciso cortar as pontas que sobram dos fios e guardá-las para alguma necessidade futura, provavelmente podendo ser readaptadas para outros processos criativos.

É comum o entendimento de que o processo de criação de um espetáculo exige inventividade, mas isso não pode significar um apego à ideia de algo completamente desconhecido ou que ainda não foi visto em outros espetáculos. A inovação se dá justamente pelo aproveitamento criativo do que já se conhece. Quanto mais conhecimento, mais se tem matéria-prima para a criação. Isso é uma lição que parece ter sido aprendida desde cedo pelos

⁵¹ Muitas das informações sobre o grupo foram obtidas em entrevistas com Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, membros fundadores do Grupo Sobrevento, em dois momentos: em 05 de novembro de 2019, no Espaço Sobrevento, e em 23 de agosto de 2020, via Google Meet. Essas entrevistas estão disponíveis em meu canal do YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=vpexDVZC0H8>).

fundadores do Sobrevento, que se esforçam continuamente para ampliar as noções acerca de técnicas, estilos e temáticas que podem contribuir em trabalhos futuros. Eles transformam esses materiais para que sejam realmente adequados ao que querem e precisam expressar.

Como em outros contextos, a criatividade na prática teatral implica basicamente na solução de problemas, na busca por meios para se alcançar um objetivo, que, nesse caso, é fundamentalmente estético. A esse respeito, Kneller (1973, p.18) afirma que “o ato criador é resposta a uma situação particular, ele deve resolver, ou ao menos clarear, a situação que o fez surgir.” Os autores já citados no início deste capítulo, que teorizam acerca do processo criativo, em sua maioria, tratam de procedimentos individuais, em que o pintor, o fotógrafo, o escultor etc. desenvolvem uma “personalidade criativa”, com métodos e pensamentos criativos particulares, mas nosso objeto tem maior abrangência. Uma vez que já foi exaustivamente discutido e confirmado que o teatro é uma arte coletiva, precisamos refletir sobre como o processo criativo ocorre em situação de grupo, entendendo que o princípio não muda, pois, um trabalho criativo é aquele que consegue solucionar esteticamente um problema expressivo.

Para Cecília A. Salles (2018, p. 29), o fato de o teatro constituir um trabalho coletivo pode até contribuir na compreensão do processo, pois “no caso dos processos em grupo, a presença de alguém ao longo do percurso é sempre facilitada e menos artificial do que no caso dos processos ditos individuais.” Ela faz essa afirmação do ponto de vista de uma pesquisadora, uma observadora externa, que pretende examinar o trabalho sem interferir. O caso é que, existindo um grupo, já existem olhares diferentes a serem interpelados. Em um grupo teatral não há observadores neutros, pois a simples presença de um observador já é uma interferência subjetiva e pode modificar o modo pelo qual os artistas se expressam. Assim, mesmo o observador que deseja ser neutro, acaba se tornando um elemento do processo de criação. Muitos grupos teatrais, o Sobrevento inclusive, contam com isso e convidam deliberadamente pessoas de fora do grupo para ajudar a lapidar as cenas, contribuindo tecnicamente, com opiniões ou até mesmo pela simples presença. Aproveitam a sensação de estarem sendo vistos, o que pode modificar a “postura” de cada artista em cena. Os comentários nem sempre são pertinentes, mas servem ao menos para a aferição da comunicabilidade. Tudo que entra na sala de ensaio se torna parte do processo.

Salles (2006) propõe o conceito de criação como rede, de modo que cada integrante, ao mesmo tempo que observa individualmente a composição, se torna também um “fio” que se junta aos objetos, aos textos lidos – às vezes despretensiosamente –, às diferentes ideias, aos

rascunhos e esboços engavetados e às demais lembranças dinâmicas, em um recurso têxtil, como o destacado na analogia de Sandra Vargas.

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos (SALLES, 1998, p. 88).

Podemos notar que tudo isso serve à reflexão sobre as artes individuais, mas especialmente às artes coletivas, porque a pessoa que trabalha em grupo na criação de uma obra de arte não pode ser considerada um agente independente. Salles (2017) afirma que seu trabalho até pode ser distinguível do todo, mas acaba por ser identificado pelas relações que são estabelecidas. Portanto, mesmo que cada artista precise de autonomia, que toda a criação dos demais membros do grupo sejam matéria-prima para o próprio trabalho, o resultado é coletivo. Não é um paradoxo, pois são dois pontos de vistas a serem considerados. Pela ótica de cada artista, trata-se da sua obra, mas o que chega ao espectador é um só espetáculo.

Por isso, o trabalho em grupo pode favorecer a criatividade. Solange Wechsler (1993, p. 1-2), ao discutir as possibilidades de desenvolvimento do potencial criativo nos diversos contextos de interação humana, afirma que “a importância de um ambiente estimulador para o aparecimento e desenvolvimento do potencial criativo tem sido um dos fatores mais comumente investigados nos estudos que focalizam esse aspecto específico”.

Para João Pimenta⁵², membro do Sobrevento, as atividades com o grupo promovem uma liberdade criativa jamais alcançada nos trabalhos individuais. Outros artistas que participam dos trabalhos do grupo também fazem observações nesse sentido (Anexo 1)⁵³. A esse respeito, Monika Papescu⁵⁴ afirma: “trabalhar com o Grupo Sobrevento foi como uma escola, onde aprendi, não somente a produzir o espetáculo, mas, principalmente, a construir o processo de criação e conclusão para obter um resultado certo para o sucesso do espetáculo” (Monika Papescu, Anexo 1). Embora esse “processo certo” seja uma realidade em sua percepção, não chega a ser um fato estabelecido pelo grupo e nem poderia ser. Assim como

⁵² João Pimenta é um reconhecido estilista da moda e também o figurinista de diversos espetáculos do Sobrevento.

⁵³ Para esta pesquisa, foram colhidos depoimentos de diversos artistas que participam ou participaram do Grupo Sobrevento. Suas falas estão disponíveis no Anexo 1, no final desta tese.

⁵⁴ Monika Papescu é artista visual, especializada em ilustração de livros, que considera a cenografia “uma ilustração em grande escala e interativa”.

Salles (2018, p. 37) observa que “o processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual, de construção de objetos artísticos”, ela afirma que também precisa ser entendido como um “movimento falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, engloba a intervenção do acaso e abre espaço para a introdução de ideias novas”. As afirmações de Kneller (1973) corroboram essa argumentação: “O pensamento criador é inovador, exploratório, aventureiro impaciente ante a convenção, é atraído pelo desconhecido e indeterminado. O risco e a incerteza estimulam-no. O pensamento não criador (o termo não é desairoso) é cauteloso, metódico, conservador.” Assim, a afirmação de Papescu justifica-se porque a artista certamente teve uma experiência positiva com o processo do Sobrevento, mas nem sempre eles seguem os mesmos caminhos, pois se alimentam dessas incertezas mencionadas por Salles e Kneller. A tese de doutorado de Kely de Castro (2018) é intitulada *Trinta anos à beira do abismo*, justamente em alusão a essa condição do Grupo Sobrevento, que pouco tem de cauteloso ou conservador.

Kneller (1973) propõe uma divisão do ciclo do processo de criação em cinco fases separadas logicamente, ainda que raramente possam se mostrar tão distintas na experiência prática.

Primeiro há um impulso para criar. Segue-se a este um período, frequentemente demorado, em que o criador recolhe material e investiga diferentes métodos de trabalhá-lo. Vem a seguir um tempo de incubação no qual a obra criadora procede inconscientemente. Então surge o momento da iluminação, e o inconsciente anuncia de súbito os resultados de sua faina. Há, por fim, um processo de revisão em que as *données* de inspiração são conscientemente elaboradas, alteradas e corrigidas (KNELLER, 1973, p. 73).

As cinco fases descritas por Kneller (1973) podem ser observadas na produção do Sobrevento, ainda que nem sempre tão nitidamente. Para uma ordenação mais didática, apontarei que as fases de apreensão, preparação, incubação, inspiração e verificação participam do processo de criação dos espetáculos deste grupo.

Na fase de apreensão, deparamo-nos com algo a ser resolvido. No caso do Sobrevento, essa fase ocorre quando o grupo percebe, escolhe, determina um assunto, um mote que o levará ao processo de criação propriamente dito. Para seus integrantes, parece não haver regras ou predisposições quanto a isso. Eles podem ser provocados por textos dramáticos ou literários que os sensibilizem, por imagens que disparem o interesse pelo tema, pelo desejo do domínio de uma técnica difícil e incomum, pela percepção casual de elementos culturais que se

relacionam, etc. Diante desses elementos podem ser estimulados e discutem sobre o caso, muitas vezes sentindo a necessidade de levar o assunto a uma resolução estética.

Na fase de preparação, segundo Kneller (1973), investiga-se o problema das mais diferentes formas. Nessa etapa, os artistas do Sobrevento costumam ler tudo que podem sobre o assunto. Em entrevista concedida em 2020 (ANZOLIN, 2021), Luiz André Cherubini, também fundador do grupo, afirma que, devido à compreensão da importância da coleta de informações, o grupo dispõe de um acervo de centenas de livros em sua sede, sendo a maioria publicações acerca de teatro, e aproximadamente 400 títulos específicos sobre o Teatro de Animação. Essa enorme quantidade de livros é incomum até mesmo em grandes bibliotecas públicas. Por exemplo, se considerarmos somente as instituições mais representativas de São Paulo voltadas às artes cênicas, temos que no catálogo da biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, existem 13 títulos sobre Teatro de Animação, enquanto o catálogo da ECA/USP conta com 24 títulos.

Contudo, nessa fase de preparação, eles não costumam se restringir às pesquisas bibliográficas. Exploram o assunto de todas as maneiras possíveis, colecionando exemplos, anotando ideias e, em especial, contatando pessoas que notoriamente conhecem o assunto, com as quais se integram e procuram absorver o conhecimento necessário para passar à fase seguinte.

Solange M. Wechsler (1993) ressalta a importância da fase de preparação para se ir adiante no processo de criação. Para ela, é primordial o conhecimento das criações de outras pessoas que tiveram o mesmo intuito, a familiarização “com o que já foi feito ou investigado sobre o problema em questão. Dessa maneira, garantiremos que o nosso produto, quando vier a ser concebido, será original, ou seja, será uma forma não-pensada, até o momento, sobre aquele assunto” (WECHSLER, 1993, p. 27).

A incubação, terceira fase descrita por Kneller (1973), é consequência da apreensão e da preparação, mas não acontece necessariamente como uma continuação dessas fases. Comumente, desde que o tema se torna um enigma a ser resolvido esteticamente, o pensamento das pessoas envolvidas é tomado por um impulso criativo e refletir sobre isso se torna uma necessidade muitas vezes inconsciente. O mote fica latente, incubado, e há uma predisposição para se captar qualquer coisa que possa ter alguma afinidade com o contexto. Enquanto lê uma revista de variedades, alimenta-se ou observa a paisagem, cada um dos indivíduos está

imaginando inconscientemente inúmeras possibilidades que podem servir ao projeto, mesmo sem que nenhuma atenção consciente seja dada ao problema. Trata-se de algo aparentemente espontâneo, mas que foi induzido pelo interesse e estudo sobre o assunto.

Vargas e Cherubini citam alguns aspectos relacionados aos seus processos de incubação, como incidentes que são prezados por eles e até cultivados, que se apresentam como se fossem uma intuição, não só de um ou outro integrante do grupo, mas de todos, do coletivo (ANZOLIN, 2021). Os fundadores do Sobrevento falam sobre uma escuta cuidadosa para com cada sugestão ou meros comentários que surjam nos encontros, mesmo que, em princípio, não pareçam ter relação com assunto. O designer de performance Dalmir Rogério⁵⁵, que desenvolveu alguns trabalhos com o grupo, menciona esse “lugar de escuta” do Sobrevento como uma das suas grandes qualidades e afirma que, de fato, com o grupo se efetiva um processo colaborativo, pois, a partir do momento em que estabelecem um tema, vai-se construindo uma dramaturgia que se deixa contaminar e estruturar pelas proposições de cada sujeito envolvido. Ele ainda relata que, nos processos que acompanhou, viu os artistas criarem a partir de memórias e da apropriação de elementos observados na própria comunidade, o que foi gerando material para organizar o espaço e a materialidade em cena (Dalmir Rogério, Anexo 1).

Em cada processo que se inicia, a atmosfera que toma conta ali, passa a ser a atmosfera do processo, então tudo que se conversa, tudo que se levanta, tudo que se encontra, acaba vindo para o jogo, mesmo que não fique. Isso é rico, pois a cada processo se tem um material imenso, a aí você trabalha com a edição desse material (Dalmir Rogério, Anexo 1).

A fase de inspiração, que Kneller (1973) prefere chamar de “iluminação”, também se mistura à incubação e surge espontaneamente de forma até intuitiva. É uma ideia ou momento esclarecedor, que permite identificar a melhor opção entre todas que foram pensadas até o momento. “O momento da iluminação leva o processo de criação a um clímax. De repente o criador percebe a solução de seu problema — o conceito que enfoca todos os fatos, o pensamento que completa a cadeia de idéias em que êle trabalha (sic)” (KNELLER, 1973, p. 68).

⁵⁵ Dalmir Rogério Pereira é designer da performance, doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP, professor efetivo na área de visualidades da cena na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e trabalhou com o Sobrevento em alguns projetos.

Wechsler (1993) acredita que as descobertas não surgem por acaso, são frutos de mentes preparadas ao se encontrar com algo que, por analogia, desperta uma solução que ainda estava latente. Ela dá como exemplo o mito em que Archimedes, o pensador grego que, preocupado com a necessidade de medir o volume da coroa do rei, se deita na banheira e percebe que a quantidade de água jogada para fora é igual ao volume do seu corpo. A partir dessa descoberta, Archimedes sai correndo pelas ruas, desnudo, proferindo o seu célebre grito: *heureka!*

Resta a fase em que acontece o trabalho prático: o fazer, desfazer e refazer. Kneller (1973) descreve essa fase como a verificação. É nela que as soluções encontram a definição de forma e as pontas são amarradas e aparadas. “O intelecto e o julgamento têm de terminar a obra que a imaginação iniciou. O matemático, por exemplo, pode de súbito intuir a solução de um problema, mas precisa depois verificar se a intuição é correta” (KNELLER, 1973, p. 71). O autor reafirma que as fases propostas por ele não são momentos delimitados, pois um exemplo prático disso está na constante retomada das fases anteriores, principalmente quando se chega ao momento de materializar as ideias.

Apreensão e verificação nem sempre são processos distintos, porém interpenetrantes. Tentativas de verificação podem levar a novas intuições, até mesmo de natureza inteiramente diversa. A última versão de um poema talvez contenha apenas uma ou duas frases da inspiração original. No curso da revisão o poeta encontrou intuições outras e até ultrapassou sua primeira concepção. Mais uma vez se observa que as distinções entre fases de criação representam antes conveniências de pesquisa do que divisões do próprio processo. (KNELLER, 1973, p. 72-73).

Desde o princípio do trabalho em grupo, o Sobrevento adotou a metodologia de produzir muito mais material expressivo do que o espetáculo realmente necessita. Assim, nessa fase final, é necessário realizar uma seleção criteriosa, o que, embora demande muita persistência e uma certa audácia, pode ser considerado um recurso esteticamente eficiente.

Em entrevista concedida em agosto de 2020 (ANZOLIN, 2021), Sandra Vargas menciona que não se pode tecer todas as linhas desde o início, o que gera certa ansiedade de esperar o momento certo. Assim, é preciso deixar que as linhas sigam as suas próprias direções, para que só depois o tecido possa ser organizado, inclusive com cortes difíceis e até dolorosos, mas imprescindíveis. Ela menciona que, nos processos do Sobrevento, se dá muito espaço ao acaso e à intuição, porque o grupo entende a necessidade de estar acessível a tudo isso, mas que o passar do tempo é indispensável, porque é preciso que todos estejam dispostos à

experimentação durante meses, suprimindo a ansiedade e o medo de não conseguir concluir o projeto, mesmo quando há um prazo determinado. Luiz André Cherubini cita ainda que é preciso ter coragem, porque tudo isso envolve risco. Muitas vezes, a espera pela “heureka” os faz ficar realmente “à beira do abismo”, o que pode ser desesperador, segundo ele (ANZOLIN, 2021).

A gente sempre passa por isso nas encenações da gente. Chega um momento que nós estamos desesperados, porque a gente acha que não vai conseguir amarrar. Dá medo que você não consiga reunir tudo aquilo. Aquelas coisas parecem não fazer sentido, mas em algum momento, alguma iluminação surge. Nós não somos místicos, nós somos céticos até, mas nós nos damos esse espaço do risco e a gente cultiva esse espaço do risco [...]. E a gente consegue fazer com que essas pontas soltas pertençam ao mesmo tecido (CHERUBINI apud ANZOLIN, 2021, 2:40:06).

Na prática teatral, a “verificação” ainda acontece no momento em que a obra é apresentada aos espectadores. É comum que os espetáculos sofram várias mudanças durante sua primeira temporada. O grupo passa a dialogar com o espectador e, muitas vezes, reconhece possibilidades para se expressar melhor. Luiz André Cherubini relata que os espetáculos sempre são aprimorados no decorrer das apresentações, o que ocorre com maior intensidade em alguns casos. Cherubini e Vargas mencionam que *Ubu!* (Figura 1), por exemplo, era um projeto muito pretencioso e sem nenhuma subvenção. Convidaram Hélio Eichbauer (1941 - 2018), um dos cenógrafos mais ilustres da época, para criar a cenografia. Mas os elementos visuais do espetáculo, apesar de ficarem extremamente expressivos, eram de equivalente dificuldade para a manipulação, até porque a restrição financeira para a produção não permitia um apuro tecnológico (ANZOLIN, 2021).

A estreia foi a coisa mais caótica que a gente já viveu na nossa história. Num certo momento, [as coisas não funcionam e a cena para] e eu disse assim: “Nesse momento, deveria ter subido aquele cenário, deveria ter baixado aquele negócio, a música deveria ter tocado e nada disso aconteceu. Mas isso não quer dizer que não vá acontecer. Toca a música!” Aí começa a subir [solfejo] e vai mudando tudo. O espetáculo mudou muito de apresentação para apresentação. Ele estreou caoticamente e foi amadurecendo ao longo da temporada. E isso aconteceu com quase todos os nossos espetáculos (CHERUBINI apud ANZOLIN, 2021, 3:17:20).

Figura 1 - Espetáculo *Ubu!* (1996) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Sandra Vargas relativiza essa afirmação: “*Isso aconteceu com ‘quase’ todos os nossos espetáculos, até que pudemos ter um espaço*” (VARGAS apud ANZOLIN, 2021, 3:19:00). Como os espetáculos do Sobrevento costumam ser tecnicamente complexos, Vargas entende que a possibilidade de ter um espaço próprio, onde se pode ensaiar com todo aparato material que os espetáculos exigiam, foi motivo de grande evolução nas estreias subsequentes à instituição de um espaço específico para uso do grupo. Os espetáculos passaram a exigir menos ajustes, ainda que a visão do espectador continuasse sendo importante para a lapidação das cenas.

Maurício Santana⁵⁶, integrante do Sobrevento, reitera a funcionalidade de se ter um espaço fixo com disponibilidade de refletores e outros equipamentos para os ensaios. “Do ponto de vista técnico, creio que o Espaço Sobrevento foi uma revolução para os processos de criação. Antes, ensaiávamos em um galpão muito apertado, não havia espaço para ver as cenas a uma distância razoável” (Maurício Santana, Anexo 1). Dalmir Rogério confirma esse entendimento e acredita que o Espaço Sobrevento, atualmente, é determinante no trabalho criativo do grupo.

Eu acho que, no caso do Sobrevento, uma vantagem é contar com um espaço já muito bem estruturado. [...] o espaço é preparado para os ensaios, e acabam sendo ensaios laboratoriais, onde a gente já vai experimentando ali, formas de iluminação, extensão de área, de circulação que se adequa melhor a proposta, isso tudo acaba dando uma

⁵⁶ Maurício Santana é atualmente um dos mais antigos componentes do Sobrevento. Depoimento disponível no anexo 01 desta tese.

característica particular no processo criativo do Sobrevento (Dalmir Rogério, Anexo 1).

A sede do grupo, o Espaço Sobrevento, foi fundada em junho de 2009, ampliando suas possibilidades. Dalmir Rogério chama a atenção para o fato que não se trata apenas de um espaço onde é possível ensaiar as cenas, mas também se encontra ali muita matéria-prima para se experimentar a expressividade. Além disso, o grupo consegue se relacionar com a comunidade circundante. “No cotidiano, as pessoas entram, conversam, saem, essa dinâmica da ‘porta aberta’ é importantíssima. Esse lugar da teatralidade testemunhal, no Sobrevento em particular, não se restringe em termos de disciplina e linguagem do teatro de animação” (Dalmir Rogério, Anexo 1). Ele entende que se trata verdadeiramente de um espaço laboratorial, em que há uma preocupação efetiva com a linguagem teatral. “Me chama a atenção o espaço e como ele atua cotidianamente, as estruturas que são montadas e desmontadas em questão de horas, seja para receber oficinairos, seja para abrir para apresentações de processo, seja para ensaios” (Dalmir Rogério, Anexo 1). O fato desse espaço atrair desde o andarilho que passa pela porta e entra para pedir uma ajuda, ou um vizinho que só quer dizer “bom dia”, até os mais experientes artistas, nacionais e internacionais, que chegam para dividir seus conhecimentos, só faz ampliar o material sensível que se encontra disponível aos processos de criação.

Em seus textos, Salles sugere que somos induzidos a separar a realidade em partes distintas, como se faz desde a educação básica, separando-se de forma didática todo o conhecimento em disciplinas escolares. Porém, isso não é tão simples, pois a realidade é formada por interações complexas. Nada existe que não sofra influência do meio e é também nesse sentido que a autora fala da autoria em rede, porque nunca se pode entender a criação como fruto de um sujeito apartado do mundo.

No contexto da complexidade, compreendemos os modos como o ambiente, no qual os processos de criações são desenvolvidos, é processado pelos artistas e alimentam suas obras. A criação, sob esta perspectiva, pode ser vista como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve (SALLES, 2017, p. 41).

Essa é uma realidade perfeitamente observável desde a formação do Sobrevento. As características adquiridas no contato com outros grupos e artistas são perceptíveis, mas encontram-se decompostas em uma poética própria que continua a se transformar.

2.2 Formação do grupo e primeiras influências visuais

O Grupo Sobrevento se reuniu no interior da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Se podemos falar de uma “pedra fundamental” na estética desse agrupamento, ela se encontra na pessoa de Luiz André Cherubini. Não me refiro a questões de valores, talento ou mesmo potencial de liderança; falo das experiências pessoais e artísticas que ele trouxe consigo. Tais vivências foram obtidas desde muito jovem e influenciaram esteticamente os espetáculos que passou a produzir no conjunto, principalmente no início dos trabalhos criativos do Sobrevento.

Em entrevista concedida em novembro de 2019 (ANZOLIN, 2021), Cherubini relata uma formação cultural apreciável e, infelizmente, pouco comum em nosso país. Segundo ele, seus pais participavam de uma espécie de “clube de teatro”, em que costumavam assistir a espetáculos e debater sobre eles. Essas apreciações estéticas chegavam à mesa do jantar, onde Cherubini, ainda criança, interessava-se fortemente pelos comentários de seus progenitores. Ainda aos 12 ou 13 anos, ele assistia frequentemente espetáculos de ópera, graças aos convites para a temporada lírica do Rio de Janeiro, recebidos de um tio que, por conta do trabalho, tinha acesso gratuito aos ingressos, mas não costumava usufruir dos espetáculos para si. Além disso, no colégio, se tornou amigo de Maurício Del Giudice, filho de Victor Marino Del Giudice, crítico de música erudita do Jornal do Brasil, especialista em ópera, que levava os meninos aos espetáculos e proporcionava muitos momentos com diálogos reflexivos.

Desde cedo, Cherubini era ávido leitor. Gostava muito de literatura fantástica e antes de decidir fazer um curso de teatro, já havia lido peças de diversos autores modernos, entre eles Eugène Ionesco (1909 - 1994) e Samuel Beckett (1906 - 1989). Esses dramaturgos escreveram peças que, imagetivamente, costumam ter um impacto subjetivo no espectador, algo muito mais complexo que as peças comumente calcadas em lógicas narrativas. Em parte, Cherubini decidiu estudar teatro por causa desses autores, mas encontrou no curso de O Tablado, uma tradicional escola de teatro do Rio de Janeiro, jogos elementares e trabalhos com dramaturgias simples, coerentes para estudantes “comuns”, que não eram capazes de estimular um jovem com experiências já tão diversificadas. Foi quando ele assistiu aos espetáculos *Ionesco: a Cantora Careca* (Figura 2), *Ionesco: a Lição* e *O Suicídio* todos com atuação e direção de Luís de Lima (1925 - 2002), um artista português que, entre várias outras competências, era mímico (ANZOLIN, 2021).

Ao ver esses espetáculos e participando a seguir de um curso oferecido por Luís de Lima, Cherubini encontrou algo que se aproximava mais daquilo que ele entendia e esperava do teatro, tanto que procurou outros cursos e experiências que envolviam a mímica. Na entrevista, ele relata que se encantou por um tipo de trabalho de ator muito corporal, mas entendendo que foi surpreendido verdadeiramente por um teatro que privilegiava o gesto, a visualidade expressa em cena por movimentos estudados e exercitados para afetar o espectador com algo mais direto que palavras.

Após o ensino médio, Cherubini começou a estudar Jornalismo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o que lhe possibilitou conhecimentos de Filosofia, Antropologia, Sociologia, Psicologia etc. Sem abandonar esse curso, dois anos depois, ingressou também no curso de Teatro da UNIRIO, fazendo uma dupla jornada de aprendizado (ANZOLIN, 2021).

Figura 2 - Cena do espetáculo Ionesco: *a Cantora Careca* (1982), com Luís de Lima



Fonte: Acervo da Fundação Nacional de Artes (Funarte).⁵⁷

Nesse período, o recém falecido Humberto Braga⁵⁸ estava à frente do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e, conhecedor da área, preocupava-se com a falta de oportunidades de formação de artistas para o Teatro de Animação.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/colecoes-cedoc/espetaculo-ionesco-a-licao-e-a-cantora-careca-rj-rio-de-janeiro-1982-cenas-do-espetaculo/>. Acesso em: 16/03/2021.

⁵⁸ Humberto Braga (1946 - 2021) foi ator, bonequeiro, ensaísta e produtor cultural. Entrou para o Ministério da Educação e Cultura em 1968, vindo a ocupar diversos cargos até presidir a Funarte em 2016.

No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro, de nível superior e não conheciam o termo ‘Mamulengo’. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o teatro de animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área da cultura remunerasse o professor. Foi quando convidamos um profissional - José Carlos Meirelles – para uma experiência com resultado de tal nível que, dentre outros desdobramentos, alicerça a criação do Grupo Sobrevento (BRAGA, 2007, p. 258-259).

Foi nas aulas do professor José Carlos Meirelles que Luiz André Cherubini deparou-se com o Teatro de Animação. Em tempo de desenvolver seu trabalho final na faculdade de Jornalismo, ele resolveu aproveitar a experimentação dessa “matéria eletiva” do curso de Teatro. Sua proposta para o curso de Jornalismo era a documentação audiovisual de uma encenação da peça *Ato sem Palavras*, de Samuel Beckett, usando um boneco com manipulação direta para realizar a cena.

Chegamos então ao elemento que se torna o embrião do Grupo Sobrevento, a base de uma estética calcada na visualidade gestual, no entendimento da possível expressividade do objeto, no acolhimento de pressupostos contemporâneos – em oposição aos métodos enrijecidos, muitas vezes chamados de tradicionais – e na dramaturgia que escolho chamar de visual, pois não enfatiza a racionalidade da palavra e exige a concretude do olhar, mesmo que em absoluta subjetividade.

Até aqui, não discorri objetivamente sobre a formação do grupo, mencionando apenas a formação de Luiz André Cherubini, um de seus fundadores, para exemplificar o artista dotado das características mais importantes de uma personalidade criativa, segundo Wechsler (1993): receptividade a novas experiências, tolerância às ambiguidades e sensibilidade às novas informações. De acordo com a autora, essas características são pessoais, mas de suma importância para a expressão criativa. A partir disso, podemos compreender como se dá o processo coletivo que examinaremos.

Como afirma Salles (2018, p. 37), “são princípios relativos às singularidades dos artistas ou grupos; são planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seus modos de ação.” O Grupo Sobrevento não se sustentaria se não houvesse afinidades nesses termos, portanto, o anseio por novas experiências, a tolerância às incertezas e a percepção aguçada passam a ser características de todo o grupo e, por mais que alguns participantes tenham se afastado e outros tenham chegado nesses tantos anos, isso ainda se dá

por processos de respeito às afinidades construídas. Nesse sentido, Ostrower (1987, p. 148) tece a seguinte consideração:

Refletindo-se inclusive no modo como certas potencialidades presentes correspondem a certas vias de mobilização, essa ordem revela a extensão em que as influências afetam o indivíduo. Na verdade, cada um de nós absorve aquilo que de uma maneira ou outra, por uma razão ou outra, se torne relevante para o nosso ser. Ou em outras palavras, cada um de nós absorve, normalmente, das influências apenas aquilo com que já tem afinidade.

Enquanto o experimento com a peça de Samuel Beckett acontecia, outra manifestação teatral tinha lugar entre as paredes da UNIRIO. Vários estudantes, incluindo Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, fizeram uma montagem com a peça *Ah, Deus!* de Woody Allen, com a direção de Marco Antônio Brás, que atualmente é um reconhecido diretor teatral, mas na época era apenas um estudante do mesmo curso. Segundo Vargas, o espetáculo foi bem-sucedido, mas não houve entendimento quanto a mantê-lo com apresentações constantes, pois faltaram certas afinidades nos objetivos e o trabalho de meses acabou se perdendo pelo desinteresse de alguns em mantê-lo vivo (ANZOLIN, 2021). Indignados com isso, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho⁵⁹ decidiram formar um grupo, sem uma predefinição ideológica ou estética, mas que pudesse manter espetáculos em repertório (Figura 3).

Figura 3 - Fundadores do Grupo Sobrevento no espetáculo *Ato sem Palavras* (1986)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

⁵⁹ Miguel Vellinho é doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, e professor na mesma universidade. É um dos fundadores do Grupo Sobrevento, com o qual realizou diversos espetáculos. Em 1999, criou a Cia. PeQuod de Teatro de Animação.

Surge, então, o Grupo Sobrevento em um momento em que o movimento de teatro de grupo estava ganhando novas motivações no Brasil. Antes disso, o conceito de “grupo teatral” estava mais relacionado ao teatro amador ou ao teatro de resistência política, como era o caso dos icônicos Teatro de Arena⁶⁰ e Teatro Oficina⁶¹, modelares para inúmeros grupos, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970. Entretanto, com o processo de redemocratização nacional, o entusiasmo ativista parece ter deixado de ser o principal estímulo para a formação de grupos teatrais.

Aparentemente, este movimento – que surgiu no processo de democratização do final do século XX –, estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes, e relacionados com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de *grupalidade* e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção (CARREIRA, 2008, p. 11, grifo do autor).

De acordo com os relatos de Vargas e Cherubini (ANZOLIN, 2021), a ideia de um modo de produção em que se pudesse sobreviver da própria arte foi realmente o estímulo para a criação do grupo. O exercício iniciado individualmente por Cherubini poderia servir para concretizar um primeiro item em seu repertório, mas ainda não havia um interesse estético pelo Teatro de Animação, seria apenas um aproveitamento de algo concreto com o qual pudessem dar início ao projeto coletivo.

Entretanto, Cherubini havia idealizado esse exercício cênico de modo um tanto inovador, tanto para o teatro mais tradicional, quanto para o Teatro de Animação atuante naquela época. Mesmo aproveitando-se de ideias relativamente conhecidas no teatro moderno, o caráter criativo de seu trabalho foi ressaltado por espectadores, que eram, em princípio,

⁶⁰ O Grupo Teatro de Arena (1953-1972) foi fundado na cidade de São Paulo como alternativa ao teatro profissional da época, que produzia basicamente espetáculos de origem internacional e dispendiosos. José Renato, seu primeiro diretor, chegou a ser professor dos fundadores do Sobrevento, na UNIRIO. Ele havia se formado na primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) e, na formação do Teatro de Arena, tinha como intuito apenas a produção de espetáculos alternativos, com baixo custo. Entretanto, principalmente com a participação posterior de Augusto Boal, o grupo tomou um posicionamento político reconhecidamente à esquerda e, com a ditadura que se impôs em 1964, tornou-se uma referência de engajamento político-cultural.

⁶¹ O Teatro Oficina (1958-) foi criado por Zé Celso Martinez Corrêa e outros estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Em 1961, profissionalizou-se com uma sede na qual organizaram uma arquitetura para apresentações, com duas plateias frente a frente e um palco central. O grupo tornou-se reconhecido, principalmente por montagens de obras de Bertolt Brecht, que expunha o pensamento contrário ao regime político-militar vigente. Com isso, Zé Celso foi preso e exilado pela ditadura militar brasileira. O grupo sofreu mudanças, perdeu muito de sua influência, mas ainda é reconhecido e atuante, mantendo-se com Zé Celso Martinez Corrêa à frente de seus trabalhos.

professores e estudantes de teatro da própria universidade. A manipulação direta em si, que foi a técnica utilizada na criação do espetáculo, não constituiu novidade, pois já havia sido utilizada em diversos outros espetáculos pelo Brasil, por grupos já reconhecidos na área, como o Grupo Giramundo, de Minas Gerais, e a Cia. A Cidade Muda, de São Paulo, entre outros. Mas, como escreveu George F. Kneller (1973), uma ideia somente é avaliada como algo criativo, quando consegue se adequar a uma dada situação. E o conceito empregado por Cherubini realmente se adequava ao trabalho proposto. A ideia de um espetáculo de Teatro de Animação com base na dramaturgia de Beckett era inovadora e certa do ponto de vista do teatro acadêmico, por ampliar a impessoalidade sugerida no texto.

A pesquisadora Kely de Castro (2019), ressalta que a comicidade ácida do autor se apresentava com mais clareza por meio do boneco, provocando risos e gerando arrependimentos diante da situação angustiante da personagem. Pela perspectiva da arte da animação, era um espetáculo criativo pela utilização de um texto moderno, com uma narrativa incomum de ser vista entre essa comunidade. Por isso, os demais fundadores do grupo perceberam que a ideia poderia ser útil para seus objetivos e encamparam o projeto, transformando aquele exercício em um espetáculo que, posteriormente, foi ampliado e denominado *Ato sem Beckett*. O reconhecimento desse espetáculo no âmbito restrito da universidade, rendeu um convite para participarem do Festival de Teatro de Animação de Nova Friburgo em 1987, ocasião em que Valmor Nini Beltrame⁶² comentou o ocorrido.

Havia naquela época uma organização profissional em que muitos grupos sobreviviam do próprio trabalho, uma solidariedade imensa, um compartilhamento de informações [...]. No entanto eles [o Sobrevento] nos surpreenderam profundamente porque vinham com um capital cultural [...]. Uma quantidade de informações que a universidade fornece: Aprender a ler um texto dramático, conhecer a dramaturgia, saber ler um texto teórico. Eles chegaram com um vocabulário completamente distinto (BELTRAME apud SOBREVENTO, 2016, 11:29:00).

Beltrame sustenta que a apresentação de *Ato sem Beckett* foi profundamente impactante para toda “velha guarda do teatro de bonecos” do Brasil. Por outro lado, o Sobrevento também se surpreendeu com a diversidade expressiva do Teatro de Bonecos. O festival reunia três eventos concomitantemente: o XIV Festival; o XI Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), afiliada da União Internacional da Marionete

⁶² Valmor Nini Beltrame, hoje professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), era membro da diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), uma das entidades que promoviam o festival citado, e estava presente na ocasião da participação do Sobrevento.

(UNIMA); e o I Festival Rio de Teatro de Animação, da Associação Rio de Teatro de Bonecos (ARTB). Esse encontro suscitava a participação de muito do que havia de mais significativo em se tratando de espetáculos de Teatro de Animação.

O conhecimento e compartilhamento de experiências com tantos artistas provocou nos fundadores do Sobrevento o entendimento de que fazer teatro com bonecos não seria uma limitação, mas uma ampliação das possibilidades estéticas. Encontramos, então, não somente a base poética do Sobrevento, mas alguns caminhos que o levou ao processo criativo que o acompanha. No período de criação do grupo, seus integrantes tiveram contato com trabalhos que os inspiraram, o que nos faz refletir sobre as palavras de Fayga Ostrower (1987, p. 73): “O ser sensível é como um espelho d’água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes.”

Esses jovens artistas estavam dispostos a abalar o modo habitual de fazer teatro, reconhecido na academia e reiterado frequentemente pelos seus professores. Suas dificuldades e potencialidades nem sempre eram explícitas, mas já existiam de modo latente. Sob o ponto de vista dos aspectos gerais do processo de criação, uma provável dificuldade estaria na relação com a “matéria-prima” escolhida, na tensão entre potencialidade e propriedades físicas visíveis. Felizmente, o grupo considerou desde o início o poder do empenho, sem esperar soluções fáceis. O fazer artístico é um trabalho e precisa ser entendido assim inclusive para ser criativo. Fayga Ostrower (1987, p. 31) organiza esse pensamento:

O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Retirando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite talvez porém prescindível à existência humana.

Desconsiderando a cronologia dos trabalhos do grupo, cabe mencionar que eles deram continuidade ao estudo que envolve esse primeiro elemento de sua história coletiva e acabaram por produzir um espetáculo mais aprofundado, sob os mesmos pressupostos. Esse espetáculo foi chamado simplesmente de *Beckett*. Empenharam-se no treinamento rigoroso para o desenvolvimento de uma técnica que não fosse superficial. Cherubini trouxe a base de conhecimentos adquiridos nas aulas do professor Meireles, mas, como a manipulação direta é uma técnica baseada no Bunraku, uma forma de teatro tradicional do Japão, o grupo se debruçou

sobre livros e vídeos raros, obtidos com muito esforço na embaixada japonesa. Assim, os membros do Sobrevento conseguiram aprimorar consideravelmente suas habilidades na manipulação de bonecos.

A imagem do boneco no modelo japonês, via de regra, é bastante realista, com riqueza de detalhes, principalmente nas cabeças, para aproximá-las realisticamente das feições humanas (Figura 4). Mas, quando Sandra Vargas e Miguel Vellinho assistiram pela primeira vez ao experimento de Cherubini, o boneco não estava acabado, pois faltavam alguns detalhes do rosto, incluindo os olhos (Figura 5). Isso provocou a percepção da possibilidade de um novo modelo com expressividade própria.

Figura 4 – *O duplo Suicídio em Sonezaki* da Companhia Bunraku-za (Osaka)



Fonte: Kusano (2008, p. 69). Foto de Seisuke Miyak.

Figura 5 – Detalhe do boneco utilizado em *Ato sem Palavras* (1986)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Sandra Vargas comenta: “*Eu fiquei, me lembro, muito impressionada, primeiro com a escultura do boneco, que era um boneco sem rosto, sem uma coisa figurativa. Só uns buraquinhos [no lugar dos olhos] e à medida que a gente iluminava, ele adquiria muitas expressões*” (VARGAS apud ANZOLIN, 2021, 1:40:00). Segundo contam, perceberam que muitas propriedades observadas no texto de Beckett estariam melhor representadas com aquela configuração do boneco, já que a impessoalidade é uma característica comum de suas personagens. Samuel Beckett constantemente criava personagens que pareciam incompletas do ponto de vista ficcional e a incompletude do boneco fazia uma analogia perfeita com a ideia contida no texto.

No espetáculo *Beckett*, valeram-se de três textos diferentes do autor, que foram unidos e apresentados como atos de um mesmo espetáculo. Para isso, utilizaram a mesma cenografia para as três partes, simulando um quarto, e adotaram os figurinos sugeridos na obra escrita para os personagens de um dos textos, mantidos para a condição de manipuladores, nas peças adjacentes. Essas escolhas estéticas contribuíram para a manutenção de uma unidade do trabalho. A interação de diferentes textos de um mesmo autor, com a mesma raiz, não é simplesmente uma sucessão de partes. Cada texto mantém sua individualidade, todavia atua dialeticamente sobre os outros. As partes interferem entre si, com acréscimos, restrições e transformações e a busca pelo equilíbrio dessas ocorrências conduz a uma composição mais complexa. A seleção dessas partes foi fundamental no processo e a peça *Ato sem Palavras II* pareceu-lhes uma escolha óbvia, já que a remontagem de *Ato sem Palavras I* havia sido decidida de antemão. Por fim, complementaram o trabalho com o texto *Improviso de Ohio*, peça que jamais havia sido montada no Brasil.

Em *Ato sem Palavras II*, o autor propõe dois personagens e o Sobrevento apresenta os dois bonecos com panos cobrindo seus rostos. Segundo Cherubini (apud ANZOLIN, 2021), esses panos foram empregados por influência dos estudos sobre mímica que haviam realizado, a partir das ideias de Ettiënne Decroux (1898 – 1991), considerado o pai da mímica moderna.

Suponhamos que você tenha feito a máscara perfeita em argila. Você poderia reduzir as curvas daquele rosto a facetas, a superfícies prismáticas, de forma que o mínimo movimento de cabeça refletiria luz em uma das facetas. Utilizar uma máscara como essa é como acender a luz. Você coloca uma máscara assim para ver a qualidade do movimento corporal. Ela não dá uma qualidade, ela revela uma qualidade. Isto é importante, porque é assim que sabemos se uma forma de arte é decadente ou não. A iluminação não é decadente quando não acrescenta charme, mas quando simplesmente nos permite ver o charme que você tem. Mas é decadente usar a luz artística que acrescenta a poesia que o ator é incapaz de realizar de outra forma. A máscara impede

a distração da expressão facial, torna o corpo mais importante, mas não confere charme ao corpo (DECROUX, 2009, p. 17).

Cherubini explica que o tecido sobre o rosto do boneco buscava algo parecido com o que era alcançado com os atores, anulando o que se via da expressividade individual e tornando a cena mais focada no movimento do boneco do que propriamente na expressão humana (Figura 6).

Para o grupo, não bastou apenas bonecos sem traços expressivos humanos, sendo necessário cobrir-lhes a face com um pano, “*porque mesmo sem olhos, eles tinham um rosto expressivo demais*” (CHERUBINI apud ANZOLIN, 2021, 29:35:00). Cherubini ainda relata que, após esse espetáculo, o expediente de panos amarrados ao rosto também passou a ser utilizado em outro espetáculo do grupo, o *Submundo* (Figura 8). Futuramente, encontraram referências, como a obra *Os amantes*, de Rene Magritte (1898 – 1967) (Figura 7). Apesar de terem a certeza de que já haviam visto a pintura, só perceberam semelhanças e significados análogos depois do trabalho realizado.

Figura 6-Beckett (1992)



Figura 7-Os Amantes de Magritte (1928)



Figura 8-Submundo (2002)



Fonte das figuras 6 e 8: Acervo do Grupo Sobrevento.
Fonte da figura 7: Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA.

Não podemos desconsiderar a semelhança das cenas criadas pelo Sobrevento e outras obras artísticas pré-existentes. Absolutamente, não se trata de plágio ou repetição. Boa parte do que é dado pela criatividade está relacionado ao que se percebeu visualmente ao longo da vida, o que se transforma em uma intuição criativa.

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é, um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir (OSTROWER, 1987, p. 66).

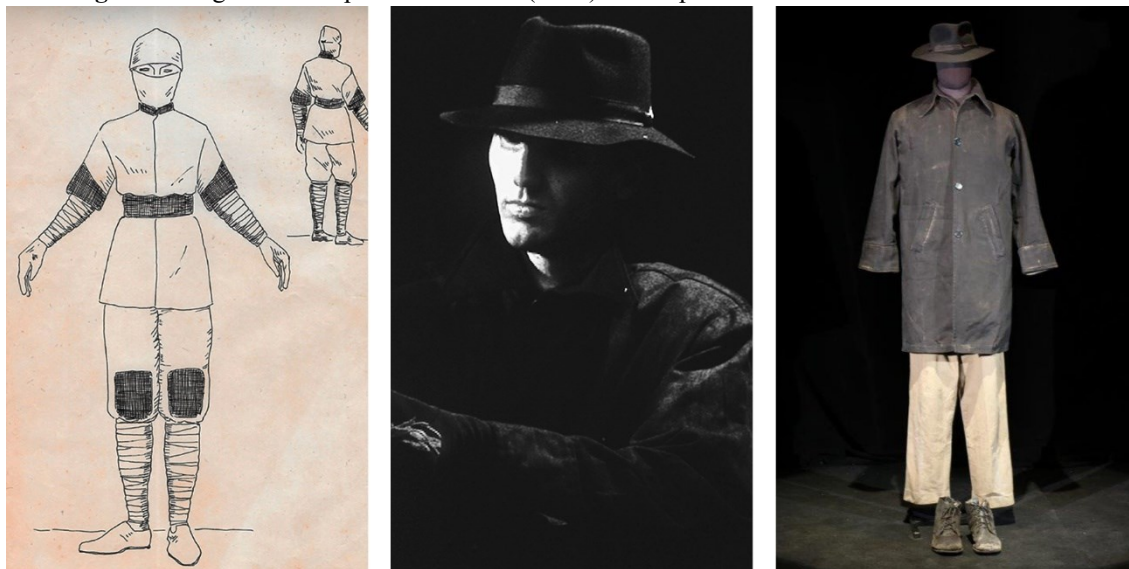
Segundo Ostrower (1987), os conteúdos significativos estão em toda parte e lhes atribuímos valor mesmo sem estarmos atentos a eles. “Por mais fugidivo que seja o instante, no fundo é suficiente ele ter sido percebido. Já o interpretamos, pois não existe a percepção, em si, isenta de projeções valorativas” (OSTROWER, 1987, p. 101). Outra questão importante refere-se ao tipo de atenção que damos às imagens. Podemos observar a reprodução de uma pintura, como *Os amantes*, de Magritte, quando folheamos uma revista na sala de espera de um consultório ou em uma exposição, entre várias obras interessantes. Porém, sempre é diferente se o fizemos em meio a um processo criativo. A autora explica que, em casos como esse, há dados obtidos por diferentes instrumentos perceptivos, relacionados aos sentidos físicos, como visão, audição e tato, além de certas percepções com base psicológica. “Os diversos dados se concentram em nossa atenção e formam um campo ambiental, que está sendo percebido através de correspondências ‘topológicas’” (OSTROWER, 1987, p. 87). Ou seja, em tudo que percebemos, por menor que seja a compreensão, buscamos intuitivamente aproximações ou oposições possíveis com o que já conhecemos. Desse modo, é significativa a circunscrição cultural que vai envolvendo os participantes do Sobrevento, abrangência que foi se ampliando na medida em que seu trabalho foi sendo reconhecido e a diversidade de relações foi se acentuando.

Ao integrar o grupo, Sandra Vargas trazia um cabedal diferente. Nascida no Chile, veio inicialmente ao Brasil acompanhando os pais, que fugiam da ditadura do general Augusto Pinochet. Vargas trazia, portanto, outros elementos culturais. Sua concepção de teatro mudou quando iniciaram o trabalho com bonecos, porque, segundo ela, “quando a gente opta pelos

bonecos, aí sim a gente opta por uma coisa que é totalmente conceitual e totalmente estética” (VARGAS apud ANZOLIN, 2021, 01:42:20). Ela revelou que nunca aceitaram a rotulação de meros manipuladores de bonecos, pois sentiam a necessidade de um significado ou de uma função dramática para se estar em cena. Por isso, já em *Beckett*, pesquisaram e fizeram experimentos para determinar visualmente o caráter daqueles personagens por trás do boneco.

Inicialmente, como os figurinos de *Beckett* (Figura 9) foram pensados a partir das intensas pesquisas acerca do Bunraku, os manipuladores deveriam se vestir com quimonos, roupas tipicamente orientais.

Figura 9 - Figurino do espetáculo *Beckett* (1992) do Grupo Sobrevento. Ideia inicial e resultado

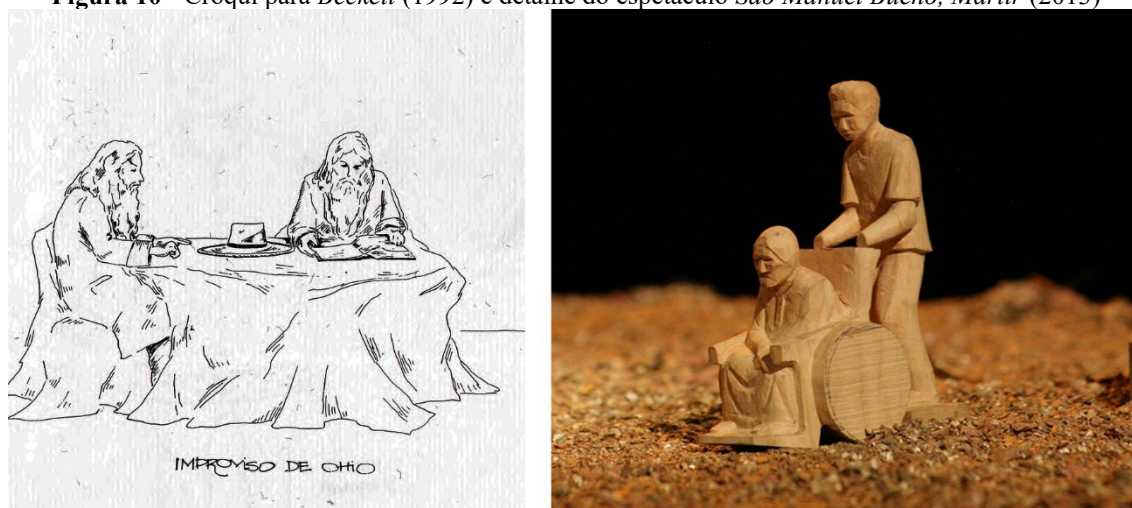


Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Desenho de Gilson Motta.

Porém, esse tipo de vestimenta tradicionalmente tem mangas largas e soltas, o que atrapalhava na manipulação. Portanto, resolveram enrolar faixas sobre a roupa, nos braços e pernas, criando uma imagem parecida com a de um “ninja”, visualidade que também fazia alusão aos soldados em situação de guerra, que enrolavam faixas em seus membros feridos em batalha. Todavia, a analogia não era muito clara e sentiram a necessidade de justificar inequivocamente as escolhas. Na peça *Improviso de Ohio*, segundo a descrição do autor, os personagens deveriam se vestir de preto, com casacos longos e chapéus de abas largas. Usaram isso. No ato que decorre desse texto, o Sobrevento se furta do trabalho com bonecos e indica que são os personagens, representados por atores, que manipulam os outros personagens, representados pelos bonecos. Assim, no mesmo espetáculo em que apresentam bonecos “vivos”, mostram pessoas inertes, quase sem reações físicas, em um contraste deliberado que critica a condição humana.

Como vemos, os conceitos vão se complementando até chegar um fechamento de ideias, mas segundo contam os integrantes do Sobrevento, isso é sempre fruto de muita experimentação. A ideia inicial era fazer *Improviso de Ohio* com bonecos estáticos, como se fossem estatuetas rígidas, que iriam se movendo somente com a mudança da luz, mas, na prática, não acharam conveniente. É interessante notar que, quase 30 anos depois, criaram um espetáculo, *São Manuel Bueno, Mártir* (Figura 10) com pequenas esculturas que lembram muito essa ideia. Isso confirma o quanto as imagens ficam gravadas no subconsciente e retornam em forma de novidade para outros trabalhos artísticos, em contextos completamente diferentes. São as pontas de fios aparadas e guardadas inconscientemente para o um tecido futuro.

Figura 10 - Croqui para *Beckett* (1992) e detalhe do espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir* (2013)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Desenho de Gilson Motta. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Voltando à formação estética do Sobrevento, outra influência que tiveram ainda nessa primeira fase de seus trabalhos, como inúmeros grupos que surgiram na mesma época, foi a chamada “antropologia teatral”, enunciada por Eugenio Barba⁶³. Em 1987, os integrantes do Sobrevento haviam acompanhado a vinda do *Odin Teatret* ao Brasil, para algumas apresentações (Figura 11). Segundo André Carreira (2008), a propagação das ideias de Barba provocou a disposição para uma maior ênfase no treinamento do ator, em estudos interculturais

⁶³ Eugenio Barba (1936) é pesquisador, encenador, diretor do *Odin Teatret* e criador do conceito da Antropologia Teatral. O *Odin Teatret* foi criado em Oslo, Noruega, em 1964, e mudou-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966, alterando seu nome para *Nordisk Teaterlaboratorium - Odin Teatret*. Funciona como um laboratório caracterizado por esforços interdisciplinares e colaboração internacional.

e na implementação de projetos pedagógicos, características que notadamente fazem parte da ideologia de grupo do Sobrevento. Para Barba (1994, p. 27), “a antropologia teatral é um estudo sobre o ator e para o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando por meio dela o estudioso chega a ‘apalpar’ o processo criativo e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator”. Essas ideias se tornaram até corriqueiras na prática teatral, contudo, há mais de 30 anos, não era um entendimento mais comum.

Figura 11 - Espetáculo *The Chronic Live* de Odin Teatret



Fonte: Odin Teatre (s. d). Foto de Rina Skeel.

Havia certo conservadorismo na universidade e, assim como com o Teatro de Animação, esse tipo de teatro mais “moderno” não era bem compreendido em suas dimensões estéticas. Entretanto, não havia restrição absoluta que obstruísse experimentos nessa vertente. Então, com outros estudantes, fizeram um espetáculo com objetivos acadêmicos, que reunia atores, bonecos e formas animadas, mostrando imagens em que gestos e movimentos corporais se evidenciavam, juntamente com uma estética que remetia a culturas exóticas, basicamente orientais. Chamaram-no de *Sagruchiam Badrek* (Figura 12), termos inventados para nomear um espetáculo em que as palavras ditas também não precisavam ter significados (SOBREVENTO, 2016).

Figura 12 - Espetáculo *Sagruchiam Badrek* (1987) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Entretanto, pode-se observar que a influência mais significativa deixada pelos preceitos da antropologia teatral não foi de ordem estética. Para Eugenio Barba (1994, p. 63):

A Antropologia Teatral individualiza os princípios que o ator deve pôr em ação para permitir essa dança dos sentidos e da mente do espectador. É dever do ator conhecer tais princípios e explorar incessantemente todas as possibilidades práticas. Nisso consiste seu ofício. Cabe a ele decidir depois, como e com que fins utilizar a dança. Nisso consiste sua ética. A Antropologia Teatral não dá conselhos sobre ética, é a sua premissa.

Evidentemente, a ética também condiciona a estética. Influenciados ou não pelos preceitos de Barba, o Sobrevento se manifesta sempre preocupado com os caminhos para uma sociedade melhor e como sua arte pode colaborar nisso. A esse respeito, Cherubini menciona:

O que eu persigo não é dar muita coisa aos meus filhos. O dinheiro que a gente ganha a gente gasta no teatro, a gente compra praticável, a gente compra *box truss*, mas eles não vão herdar *box truss*, nem praticável. A gente não quer deixar tanta coisa para o filho da gente, a gente quer que ele tenha uma vida digna, e eu acho que tudo o que a gente faz com nosso teatro, é ensinar um jeito de viver digno, honrado, um jeito de viver simples e também um jeito de viver preenchido por um sonho (CHERUBINI apud SOBREVENTO, 2016, 02:03:30).

A fala de Cherubini deixa clara suas intenções artísticas, nunca desvencilhadas de uma postura ética e de um trabalho preocupado com o ser humano, seja espectador ou companheiro

de trabalho, que notadamente influencia seu modo de criar e a estética do Sobrevento. Isso porque seus integrantes não veem nos outros pessoas a serem roubadas em suas ideias ou iludidas por subterfúgios emocionais.

Além de Eugenio Barba, na mesma baliza teatral, o Sobrevento teve contato com outros grupos, como o Teatro Tascabile e o Teatro Potlach, ambos da Itália, que já se dedicavam ao trabalho baseado na ação física, misturando circo, máscaras, dança, música e elementos descobertos no contato com outras culturas. Os artistas desses grupos impressionaram o então iniciante Sobrevento, que encontrou, nessas experiências, um teatro mais próximo de suas inclinações, criando teatro a partir de potencialidades e interesses pessoais. Entretanto, Cherubini (2013) faz questão de afirmar que, embora tudo que criem possa ter elementos de outras culturas, tais elementos são sempre digeridos e reciclados.

Os elementos de outras culturas têm, em nossos espetáculos, que se fundir aos elementos de nossa cultura, como se sempre tivessem feito parte dela – e têm que se modificar. Não acreditamos no conceito de transculturalidade do Teatro Antropológico [...]. Estamos mais para antropofágicos que para antropológicos. Assim, ao fazer nosso teatro, não somos italianos apresentando a dança indiana Orissi, mas somos nós, fazendo o nosso teatro, depois de devorar nosso amigo chinês – teatro tupiniquim (CHERUBINI, 2013, p. 226-227).

Outra influência recebida pelo Sobrevento recebeu e, perceptivelmente, com maior intensidade, foi da Companhia de Philippe Genty. Em sua tese, D'Ávila (2018) descreve Philippe Genty como um artista que evoluiu de um trabalho individual com marionetes para uma prática coletiva, voltada para um teatro imagético, que se apropria de outras linguagens artísticas e cria poesias cênicas com a materialidade dos bonecos, de objetos figurativos e abstratos, de atores e atrizes, entre outros elementos. Notadamente, o Sobrevento segue esse exemplo.

Ainda durante o processo de formação do Sobrevento, o desejo de seus jovens integrantes de fazerem mais do que manipular bonecos, de serem efetivamente atores e atrizes, de poderem fazer um teatro que pudesse ser reconhecido pelos pares da academia, sem abandonar a expressividade que encontraram no Teatro de Animação, obteve respaldo. Em 1988, a Companhia de Philippe Genty veio ao Brasil com o espetáculo *Désirs Parade* (Figura 13) e os integrantes do Sobrevento puderam assistir à apresentação no Rio de Janeiro. Era um espetáculo impressionante, que explorava habilmente as relações do humano com o inanimado.

Figura 13 - *Désirs Parade* da Companhia Philippe Genty



Fonte: D'Ávila (2018). Acervo da Companhia Philippe Genty.

No primeiro dos três quadros principais, por exemplo, uma atriz nua desaparecia em um pacote de papel e, em seu lugar, aparecia uma boneca, um simulacro que, por meio da manipulação direta, ganhava vida, passava por outras transformações e situações, terminando a cena como se fosse uma borboleta, com grandes asas transparentes, em uma coreografia exuberante. Para D'Ávila (2018, p. 249):

Difícilmente alguém sai ileso depois de entrar no universo visual que Philippe Genty desenvolveu em parceria com Mary Underwood e com tantos outros colaboradores presentes em sua trajetória artística, pois ele é um mergulho em experiências singulares, desconhecidas e transcendentais. O teatro gentyiano é um teatro da memória, do sonho, das metáforas, das metamorfoses, do humano e do inumano, da estranheza, da ilusão, da surpresa, do mistério, do impossível, da transitoriedade. Esse teatro tem o poder de nos deixar perplexos ao revelar a fragilidade da vida em face do inerte e do tempo que a tudo consome. O teatro de Genty desrealiza o mundo, o tempo, os lugares, as coisas e as pessoas para revelar a poesia do mundo, do tempo, dos lugares, das coisas e das pessoas.

Depois de assistirem ao espetáculo, imediatamente alguns integrantes do Sobrevento inscreveram-se para um curso intensivo, que aconteceria na cidade de Trujillo, no Peru, e que ficaria marcado na história do grupo. Em entrevista concedida em 2019 (ANZOLIN, 2021), Sandra Vargas avalia que o curso foi intenso e, embora tenha durado apenas um mês, possivelmente foi mais relevante em suas formações do que um ano inteiro de aulas na universidade. Segundo ela, Genty foi extremamente questionador, colocando sempre em debate

os princípios da manipulação, do manipulador e de tudo que é posto em cena. Trazia muitos exercícios de preenchimento do espaço cênico, sempre questionando as escolhas. Propunha exercícios de percepção, em que todos entravam em cena e cada integrante buscava perceber qual seria o foco, de acordo com a composição que o grupo formava aleatoriamente. Genty ensinou que cada material tem suas características e especificidades, assim como cada técnica, portanto há sempre necessidade e possibilidade de escolhas.

Vargas recorda que era um “mergulho”, em que se acordava cedo e dormia tarde, trabalhando incessantemente as noções de ritmo, de presença, de expressividade, em uma condução sistemática de aprendizado sobre a criação de espetáculos. As contribuições de Genty são reconhecíveis no trabalho do grupo, sendo parte inseparável daquilo que reconhecemos como o Sobrevento, pois algumas possibilidades expressivas que conheceram há mais de 30 anos nesse curso com Philippe Genty ainda hoje servem como recurso na criação de espetáculos profundamente inovadores.

Entretanto, por tudo que examinamos até aqui, posso afirmar que não foram somente os ensinamentos e exemplos de Genty que caracterizam o Sobrevento. Salles (2006, p. 64) afirma que “não se pode desvincular o tempo das criações de obras com o tempo de autocriação.” É isso que pude observar: a poética do grupo se firmando, enquanto experimentavam. A formação do grupo coincidia também com o momento de formação básica dessas pessoas no plano artístico, imersos na cultura e na tradição, atrelando suas necessidades, paixões e desejos ao desenvolvimento de aspectos técnicos, éticos e estéticos. Ao compreender aos poucos o projeto artístico, certamente conheciam melhor a si próprios. Como Salles (2006) afirma, são processos de autoconhecimento e autocriação. Foi uma autocriação coletiva que permitiu, desde o início, um melhor entendimento do espetáculo teatral como algo que depende do espectador para “ver” o resultado do processo.

Aprofundaram-se nas propostas mais visuais que verbais de Beckett, nos gestos precisos da mímica, no ideal de uma Antropologia Teatral de Barba e de outros artistas internacionais que trabalham com uma visualidade significativa, culminando com o conhecimento sobre a expressividade proporcionado por Philippe Genty. Plenos desses conteúdos, sem saber claramente o que estavam fazendo, construíram a base de um grupo que se aprofunda em pesquisas, sem desconsiderar qualquer elemento teatral, mas que, seguramente, realiza um trabalho visual elaborado, que chega ao espectador como algo simples e despretenso.

O grupo não tem a mesma formação desde seu início, mas os novos integrantes vão sendo trazidos para esse “lugar” construído pelos criadores do Sobrevento. De toda essa primeira fase, participaram principalmente Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, que mantêm o Sobrevento até o presente, no papel de líderes fundadores. Mas, em nenhum momento, trabalharam sozinhos e fazem questão de dar créditos aos companheiros. Mesmo assim, é preciso que sejam reconhecidos com devido destaque.

Se o resultado estético de seus espetáculos não é produto somente de seus conhecimentos e habilidades, tendo acompanhado um pouco seus trabalhos, não posso negar que a dedicação obstinada aos objetivos, a cada espetáculo que se comprometem em realizar, cria um ambiente psicossocial que realmente estimula o grupo. Lideram, mas carregam o caminhão, limpam o chão, pintam as paredes e, com tanto empenho, são capazes de transformar até conflitos em estímulos à criação.

Cherubini cita um caso cômico ocorrido no palco de um teatro: os integrantes de um outro grupo haviam se desentendido poucos minutos antes de uma estreia e, depois de se acalmarem, desculparam-se com os técnicos do teatro pela discussão acirrada e pela briga em sua presença. Foi então que um dos técnicos respondeu que aquilo nem mesmo poderia ser considerado briga, pois, para saber o que é briga de verdade, que eles precisariam conhecer o Sobrevento! Cherubini explica que o Sobrevento é um grupo familiar, artesanal e existem tensões criativas, porque não se pode achar que tudo é plano e sereno, se nem mesmo o amor é plano e sereno. Ele diz que brigam muito porque são apaixonados pelo que fazem, levam tudo muito a sério e têm o Teatro como algo realmente sagrado. Em alusão ao próprio nome do grupo, termo marítimo significando uma “rajada de vento súbita e forte”, Cherubini relata: “*A gente conta com o momento que a tempestade vai passar, que a calmaria vai chegar, a gente conta com o vento favorável em algum momento*” (CHERUBINI apud ANZOLIN, 2021, 2:49:30).

São artistas criativos e estão sempre preparados para propor soluções, mas estão ainda mais prontos para escutar novas propostas. O Anexo 1, presente no final deste trabalho, traz declarações de várias pessoas, artistas que participaram e participam do processo de criação do grupo, que são unânimes em afirmar as qualidades do casal, enquanto líderes, artistas e seres humanos. É fácil constatar que existe, nas ações do Sobrevento, uma interação afetiva e de

reciprocidade, em que todos aderem ao objetivo comum, acreditando profundamente nos líderes, nos colegas e no próprio processo. Entendo que a capacidade de entusiasmar o grupo, por parte de Vargas e Cherubini, supera qualquer habilidade técnica ou artística, porque faz com que o trabalho não seja tão racional nem tão emocional, libertando os participantes para se expressarem de acordo com as próprias possibilidades, em um contexto efetivamente colaborativo.

2.3 Motivações

Os estímulos para os primeiros processos criativos do Sobrevento vieram da procura pelo conhecimento, não que os processos seguintes não tenham sido assim, mas as apreensões foram se tornando mais sofisticadas, conforme o mundo que alcançavam se tornava maior.

Nos espetáculos *Ato sem Beckett*, *Sagruchiam Badrek*, *Um Conto de Hoffmann*, *Mozart Moments* e *Beckett*, o grupo ainda não tinha muitas certezas acerca de seus caminhos. Eram estudantes descobrindo um mundo de possibilidades. Mesmo assim, já tinham algumas direções definidas, embasadas em tudo o que estavam apreendendo no curso e paralelamente a ele, tanto que conseguiriam se profissionalizar logo em sua segunda experimentação.

Contratados pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, fizeram suas primeiras apresentações pagas com *Sagruchiam Badrek*. Isso se ampliou com *Mozart Moments*, que foi encomendado pelo Centro Cultural do Banco do Brasil. Ainda naquela fase, fizeram apresentações remuneradas em muitas escolas do Rio de Janeiro. Com *Um conto de Hoffmann*, fizeram temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e foram indicados para os prêmios “Mambembe” e “Coca-Cola”. Cherubini (apud ANZOLIN, 2021, 00:41:00) comenta que as pessoas diziam “*a fulana de tal, professora aqui da universidade já foi indicada para prêmios*” e aquilo parecia importante naquela época, mas eles eram somente alunos e já estavam atingindo o mesmo nível de reconhecimento. Entretanto, nesses primeiros espetáculos, ainda não havia uma poética bem definida, eram compilações de materiais estéticos que chegavam até eles e a apreensão se dava mais pela vontade de constituir uma forma digna de subsistência com o trabalho artístico.

2.3.1 Técnicas avançadas

Desde o estudo que empreenderam acerca das técnicas japonesas para o Bunraku, da manipulação direta para bonecos com o ator-animador aparente, em que a perícia alcançada foi

em grande parte a responsável pelo resultado positivo de *Ato sem Beckett* e de *Beckett*, o Sobrevento passou a se interessar profundamente pelo estudo das habilidades necessárias para produzir materialmente os diferentes estilos de Teatro de Animação. Por isso, alguns processos de criação do grupo foram motivados justamente por esse interesse técnico nos meios de expressão, o que determinou visualidades ímpares. A esse respeito, merecem destaque os espetáculos *Cadê o Meu Herói?*, *Orlando Furioso* e *A Cortina da Babá*.

As palavras “arte” e “técnica” sempre estiveram relacionadas, pois partem do mesmo conceito. Ambas se referem a conjuntos de regras para atividades humanas, opondo-se ao acaso, ao espontâneo e ao natural. A relação entre arte e técnica foi mudando de acordo com a evolução das sociedades. Durante a Idade Média, passou-se a entender que havia diferença entre o trabalho da razão e o trabalho do corpo. Como entendia-se a razão correlata da espiritualidade e o corpo relacionado ao mundano, logicamente, estabeleceu-se uma relação de superioridade entre uma e outra. O que entendemos por técnica passou a ser algo inferior, que serve somente como expediente auxiliar nas atividades intelectuais. Essa ideia não foi de todo superada e muitos ainda entendem que os cenógrafos, iluminadores e todos os profissionais do teatro são somente auxiliares que atuam para facilitar o trabalho dos atores, desconsiderando suas habilidades criativas.

Voltando ao conceito histórico, o fazer artístico que parte da experiência concreta e de conhecimentos especializados chegou a ser mais valorizado no período renascentista por causa do humanismo e porque o capitalismo os considera como possibilidade de enriquecimento. A separação entre arte e técnica se efetiva realmente, quando, a partir do século XVIII, se começa a distinguir as artes por suas finalidades. Algumas atividades são utilitárias e as outras, tendo o belo como finalidade, se tornam o que atualmente se entende por arte. Essa distinção cria a ideia de que o artista teria uma capacidade individual espontânea, vinda da sua sensibilidade e inspiração, como se este fosse um gênio criador, enquanto o “técnico” seria somente um aplicador de regras e receitas vindas da tradição ou da ciência. Contudo, ao menos desde o princípio do século XX, as artes passaram a ser concebidas mais como forma de expressão e a ideia de uma criação genial e misteriosa perdeu força. A técnica ganhou importância na medida em que se tornou tecnologia advinda da ciência. Em suma, hoje é possível entender a técnica como um conjunto de conhecimentos indispensáveis para qualquer atividade e, na maioria das práticas artísticas, torna-se um elemento de reconhecida importância, sem a qual muitas vezes

não haveria arte. Nesse sentido, o Sobrevento lida com a aproximação entre arte e técnica, partindo de conhecimentos tradicionais para criar seus trabalhos e nem por isso deixam de ser sensíveis e criativos.

Alguns dos teóricos já citados afirmam que a técnica artística apreendida se torna uma atividade criadora na mente humana. O filtro perceptivo vai processando a técnica em nome da criação e transforma a materialidade alcançada em uma nova obra de arte. Salles (1998, p. 90) menciona uma lógica criativa, que “consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais.” Portanto, trata-se de uma escolha específica de olhar, que trará consigo uma perspectiva que é diferente do objeto observado. Aprender uma técnica significa interpretar conhecimentos.

A ação que o Sobrevento empreende para adquirir uma técnica é responsável pela construção do que Salles (1998, p. 104) chama de “imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas.” Enquanto procuram entender o conjunto de regras para uma determinada forma de Teatro de Animação, os artistas do Sobrevento estabelecem conexões novas e originais, que são sempre relacionadas ao projeto poético do grupo. Pode-se observar a unicidade de seus trabalhos no modo como são concretizados, mas também no caráter das combinações técnicas que fazem.

Com uma carreira que aos poucos foi se tornando internacional, com muitas apresentações fora do Brasil e participações em diversos festivais europeus, o Sobrevento se deparou com técnicas praticamente desconhecidas pelo público brasileiro. Exemplo disso é o teatro de bonecos de luva na vertente tradicional chinesa.

O teatro de bonecos de luva, apesar de muito popular no Brasil, ainda não havia despertado interesse nos artistas do Sobrevento. Entretanto, a estética requintada dessa vertente chinesa os impressionou. Conheceram Yang Feng, um mestre da quinta geração do Budaixi (bonecos de saco de pano), uma técnica de bonecos de luva que se originou na província de Fujian, na China do século XVII (Figura 14). Tipicamente, o repertório para os bonecos dessa tradição inclui peças antigas, baseadas em contos budistas conhecidos há milênios e as encenações são repletas de cenas de combate, principalmente usando-se espadas e lanças, armas com que os bonecos são tecnicamente preparados para uma atuação extraordinária.

Figura 14 - Yang Feng e seu pai e mestre Yang Sheng



Fonte: Imagem cedida ao acervo do Grupo Sobrevento por Yeung Fai, irmão e sucessor de Yang Feng.

Esse tipo de espetáculo conta com bonecos mais completos que os que habitualmente se observa em outras tradições, como o Mamulengo brasileiro ou mesmo no *Punch* da Inglaterra, no *Guignol* da França, no *Pulcinella* da Itália ou no *Kasper* da Alemanha⁶⁴. Diferentes desses, o boneco chinês tem pernas e, muitas vezes, articulações de olhos e boca, o que torna sua manipulação muito mais complexa. Aprender essa técnica foi o desafio que o Sobrevento se impôs para criar o espetáculo *Cadê o Meu Herói?*

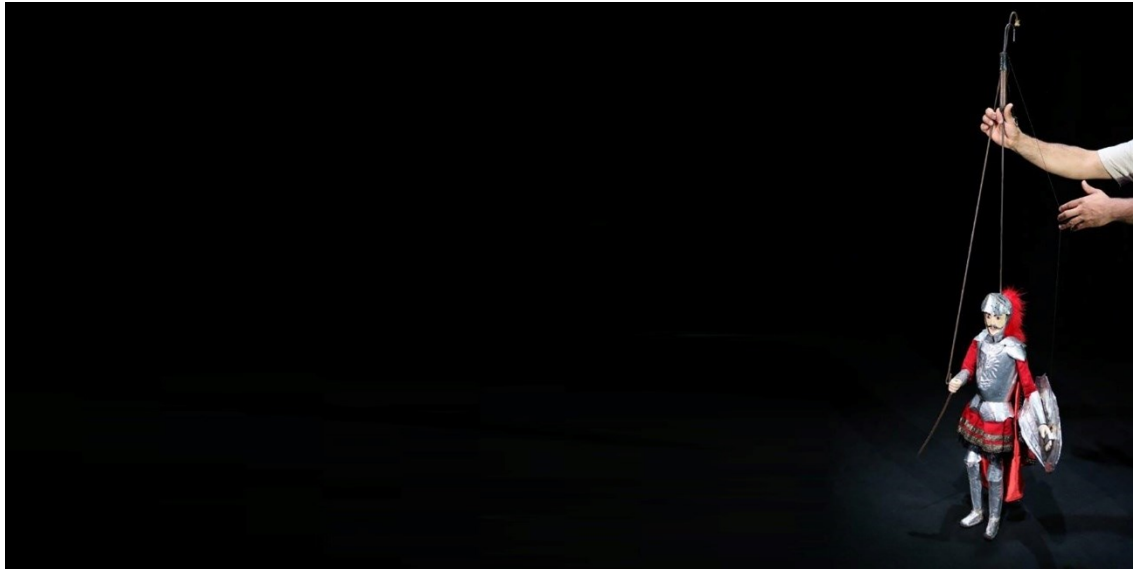
No caso de *Orlando Furioso*, a técnica de animação que chamou a atenção do grupo foi o trabalho com bonecos de varão. O Sobrevento já havia experimentado o trabalho com uma técnica de manipulação parecida, mas, em *Orlando Furioso*, a apreensão foi pela especificidade do “*pupo siciliano*”, uma vertente que, segundo seus conhecimentos, nunca havia sido utilizada em uma encenação brasileira (Figura 15). Trata-se de uma técnica popular na Itália do século XIX, usada primordialmente para espetáculos com temas cavaleirescos, em que os bonecos eram construídos com pesadas armaduras de metal, excelentes para a representação de combates de época.

Naquele período, o Grupo Sobrevento pretendia se contrapor à ideia de que o teatro com bonecos é sempre uma diversão leve, destinada exclusivamente ao público infantil.

⁶⁴ *Punch*, *Guignol*, *Pulcinella* e *Kasper* são alguns personagens que dão nomes, em seus países, a estilos tradicionais de teatro de bonecos que, assim como o Mamulengo, são predominantemente de luva.

Queriam mostrar um tipo de Teatro de Bonecos tradicional, reconhecido pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade, que, definitivamente, não era feito especificamente para crianças.

Figura 15 - Boneco ao estilo *pupo* siciliano, criado para o espetáculo *Orlando Furioso* (2008)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Segundo Ignazio Buttitta (2016), o *pupo* siciliano precisa ser esteticamente muito bem caracterizado, mas com uma estrutura sólida, para que possa resistir aos movimentos e embates das cenas. Sua feitura não é uma tarefa simples, exige conhecimentos técnicos específicos, somados a habilidades criativas para a caracterização dos personagens. As especificações são normativas. O corpo, geralmente é feito em madeira, com a cabeça, tronco e membros separados. Os braços têm articulações feitas de tiras de um tecido forte. A mão direita, geralmente, tem o punho fechado, com um furo no meio para segurar uma espada, enquanto a esquerda é aberta. As coxas são articuladas na parte inferior do tronco e ficam livres para se mover somente para frente, enquanto a articulação do joelho permite que ele se dobre 90° para trás. A escultura e a pintura das cabeças são trabalhos detalhados, pois os bonecos devem ter rostos expressivos e bem caracterizados.

A fabricação das armaduras é a parte mais complexa tecnicamente e são elas que definem a identidade do *pupo*. Tipicamente, são feitas de cobre e com muitos ornamentos em relevo, entalhados, arrebentados ou soldados. Cada armadura obedece a regras próprias e precisa apresentar um brasão de família, que é repetido no escudo. De acordo com Buttitta (2016), tradicionalmente, a águia aparece na armadura de Orlando, o leão na de Rinaldo, o sol na de Oliviero, a flor na o de Carlos Magno, entre outras. Cada parte, portanto, exigiria uma

competência artesanal diferente e, pela complexidade, a construção dos *pupi* não costumava ser feita pelos mesmos artistas que iriam manejá-los.

As especificidades não se limitam à confecção dos bonecos. Os *pupi* são pesados e, por isso, na sua versão mais comum, são manipulados por duas hastes de metal reforçadas. Uma delas atravessa a cabeça e se prende ao corpo, por onde se sustenta o boneco, possibilitando inclusive os movimentos das pernas. A outra serve para a manipulação da mão direita, enquanto a mão esquerda é movimentada por uma cordinha, que permite movimentos simples, como levantar a viseira do elmo.

Em *A Cortina da Babá*, a motivação foi por outra vertente do teatro de animação que ainda não haviam experimentado: o Teatro de Sombras, mais especificamente em sua variante típica chinesa. Por sua longa história e diversidade, essa arte também foi reconhecida pela UNESCO como patrimônio cultural intangível da humanidade. Há uma lenda, bastante conhecida, que conta o início dessa prática artística na China, ainda na Dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.). Segundo o mito, o imperador Han Wudi (156 a.C. - 87 a.C.) vivia inconformado com a morte de sua esposa, a imperatriz Li, e buscava um modo de reencontrar sua alma. Então, sob a pressão do imperador, um mago recortou um pedaço de seda com as formas da imperatriz e, movendo a silhueta sustentada por varas de bambu, por trás de uma cortina, projetou a sombra criando uma ilusão em que a imperatriz Li dançava alegremente. O imperador ficou emocionado e ordenou a continuidade diária dessa prática. Evidentemente, não há comprovação acerca dessa história, mas seu relato reiterado serve de indicativo da longevidade dessa arte naquele país.

2.3.2 *Estilos incomuns*

Em alguns casos, o que origina um novo processo de criação do Sobrevento é uma estética diferenciada pela qual o grupo se entusiasma. Foi o caso da forma conhecida como “Teatro de Brinquedo” ou “Teatro de Papel”, que levou à montagem de dois espetáculos: *Um Conto de Hoffmann* e *O Teatro de Brinquedo*. Mas o caso mais recente e significativo pelo prosseguimento na pesquisa foi o interesse pelo Teatro de Objetos, uma inquietação que resultou diretamente em cinco processos de criação – *São Manuel Bueno, Mártir*, *Sala de Estar*, *Só*, *Escombros* e *Noite* –, além de influenciar outros espetáculos, com os quais deram

continuidade à pesquisa desse formato, mas somada a outras apreensões, como o teatro para a primeira infância e o Teatro de Sombras.

De acordo com a pesquisadora Flávia D'Ávila (2013, p. 109), “o teatro de objetos é uma manifestação que traduz inquietações artísticas, existenciais e conceituais de seus fazedores” e muitos desses artistas buscam fazer uma “crítica poética” à trivialidade do modo de vida contemporâneo. Para eles, não se trataria de um novo gênero teatral e D'Ávila (2013, p. 109) sustenta que é “uma forma de pensar o espetáculo e interpretar a realidade, transgredindo-se o mero funcionalismo dos objetos, que se tornam capazes de singularizar o olhar e o cotidiano”. Notadamente, é uma faceta contemporânea da prática teatral, observada também por estudiosos que se dedicam a um espectro mais amplo da prática teatral.

Desse modo, chega ao teatro aquela corrente da arte moderna que converte a obra em um processo, tal como inaugurada por Marcel Duchamp com o ‘real’ do urinol. O objeto quase não mais possui substância própria, funcionando antes como um elemento que desencadeia, catalisa e contextualiza um processo no observador (LEHMANN, 2007, p. 173).

O Teatro de Objetos chegou até o Sobrevento em seus primórdios. Seu primeiro contato foi durante o curso com Philippe Genty, no Peru. Na época, não pareceu uma prioridade, entre tantas coisas interessantes que aprendiam, mas o conhecimento ficou guardado e provocou inquietações cerca de 20 anos depois.

Para Genty, o Teatro de Objetos é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita (VARGAS, 2010, p. 33).

Segundo Vargas (2018, p. 428), Genty afirmava que tentar fazer do objeto um boneco, “forçando a ilusão de um movimento humano a partir da junção de diferentes objetos, ou colocando dois olhos em um objeto, não constituiria um Teatro de Objetos, mas um Teatro de Bonecos feito de objetos”. Por isso, a caracterização dessa forma de teatro viria da atribuição de novos significados, mantendo-se a natureza dos objetos, considerando-se principalmente o que o espectador provavelmente sabe a seu respeito. Seria a procura de empregos poéticos para o objeto, tal qual se faz com as palavras na poesia escrita. Se deveria buscar “associações de ideias, que operam pela metáfora, que é quando se emprega um termo com significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado”

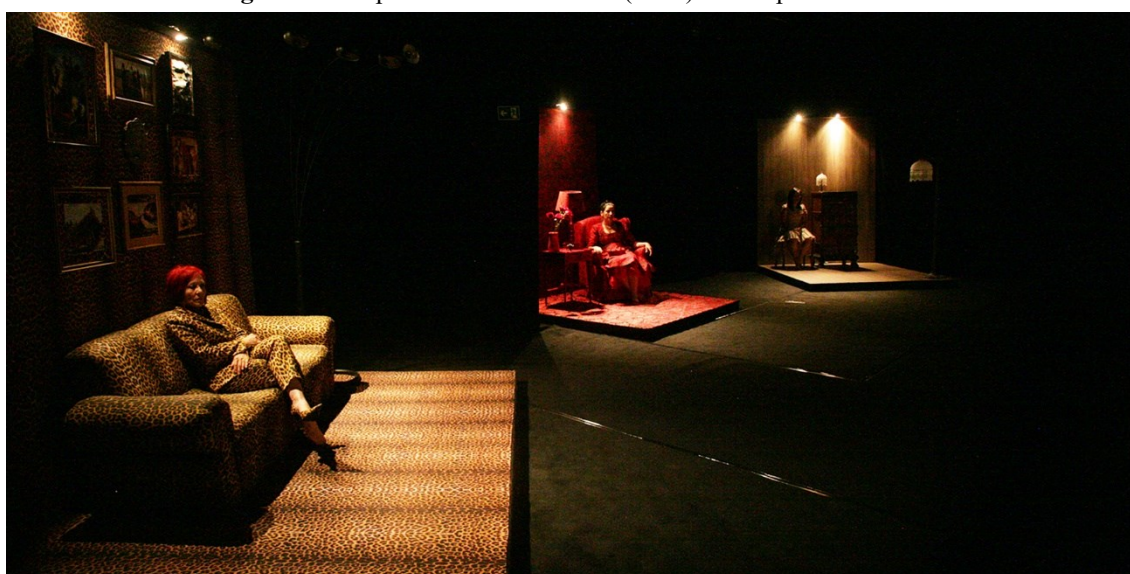
(2018, p. 428). Trata-se de um jogo em que o objeto poderia representar uma personagem ou uma ideia, desde que essa associação seja justificada. Vargas cita como exemplos o relógio, que representaria o tempo, enquanto uma ampulheta poderia ser a prisão do tempo.

O mais provocador do Teatro de Objetos, no entanto, para nós do Grupo Sobrevento, não está no conceito, mas em como, por meio dessa linguagem, revelamos o que há de mais profundo dentro de nós. Teatro de Objetos é autobiográfico: mesmo quando não queremos, os objetos impõem uma tomada de posições e nos fazem revelar o nosso olhar da realidade que nos cerca (VARGAS, 2018, p. 428-429).

Aos poucos, portanto, o Sobrevento foi compreendendo outros meandros da tarefa de conferir funções diferentes das convencionais aos objetos. Seus integrantes perceberam que o objeto pode remeter a outras formas de representação, quando se sabe que existiu uma vida por trás dele. “O objeto deixa de ser um objeto igual a cem outros quando a lembrança da história que ele carrega é revelada. É dessa forma que daremos uma outra função ao objeto, que já não será somente o objeto puro, mas, também, a lembrança que ele carrega” (VARGAS, 2018, p. 430).

Cada um desses cinco processos de criação enfatiza uma característica diferente para um Teatro de Objetos. Apesar de estrear depois de *São Manuel Bueno, Mártir*, o espetáculo *Sala de Estar* (Figura 16) é fruto dos primeiros estudos e processo de criação inicial do Sobrevento a partir do Teatro de Objetos.

Figura 16 - Espetáculo *Sala de Estar* (2013) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Nele, os objetos representam claramente a intimidade dos artistas. Os atores e atrizes em cena usam os objetos para expressar suas histórias e sentimentos íntimos. Em *Sala de Estar*, o objeto é uma metáfora.

São Manuel Bueno, Mártir (Figura 17) expõe uma história que já havia sido contada literariamente, mas usam objetos para acentuar a expressividade do texto. Concentram-se na objetificação das personagens, sem manipular os objetos, sem representar por meio de movimentos a vida contida neles. O objeto é um recipiente de emoções.

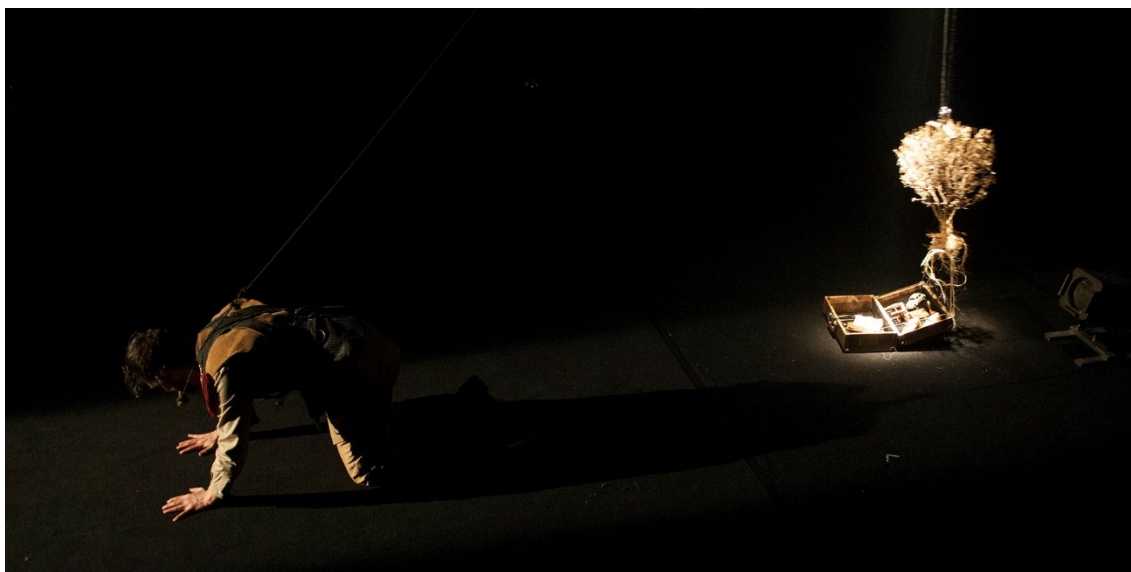


Figura 17 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir* (2013) do Grupo Sobrevento
Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

No espetáculo *Só* (Figura 18), todos os objetos são colocados em diálogo com os personagens. Nenhum dos objetos representa mais do que é no cotidiano, mas, na relação com o ser humano, traz os sentidos de um ambiente específico. Nesse espetáculo, não é o objeto em si que produz expressividade, mas seu confronto físico com a realidade das pessoas.

Em *Escombros* (Figura 19), o significado de cada objeto é direto e abrangente. As metáforas são contundentes e não deixam dúvidas quanto ao teor social. Não se trata mais de retratar ansiedades íntimas do indivíduo e sim do mundo que nos cerca e nos reúne em uma mesma forma de sacrifício. Os objetos de *Escombros* não são metáforas triviais, são a real materialidade de perdas brutais.

Figura 18 - Espetáculo *Só* (2015) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Figura 19 - Espetáculo *Escombros* (2017) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Em *Noite* (Figura 20), o Teatro de Objetos retoma as histórias íntimas, mas não mais dos atores e atrizes.

Figura 20 - Espetáculo *Noite* (2018) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Nesse espetáculo, eles falam do que ouviram, dos relatos de pessoas que têm no objeto o testemunho de fatos, alegres ou tristes, de épocas diferentes da atual, de momentos marcantes nas suas vidas. Em *Noite*, o objeto é recordação.

2.3.3 *Espectadores específicos*

Outra inquietação que o Sobrevento transforma em arte é o interesse por um público específico, espectadores que consideraram não estar sendo atendidos satisfatoriamente pelos fazedores de teatro e para os quais eles mesmos ainda não tinham dado a devida atenção.

Nesse sentido, a apreensão tem seu primeiro exemplo com a espetáculo *O Copo de Leite* (Figura 21), direcionado a espectadores adolescentes, um público de teatro pouco comum, pois é composto por aqueles que se consideram maduros demais para se divertir com espetáculos para o público infantil, mas o suficiente para se interessar por temáticas do repertório adulto.

Figura 21 - Espetáculo *O Copo de Leite* (2007) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, fundadores e principais integrantes do Sobrevento, naquela época tiveram filhos gêmeos. A experiência da maternidade e da paternidade e da relação com bebês motivou uma pesquisa acerca de espetáculos destinados às crianças de aproximadamente um ano de idade. Esse estudo revelou certas questões que se mostraram pertinentes também para o público adolescente.

O teatro para adolescentes é raro, provavelmente porque o teatro se dá na prática interpessoal e, nessa faixa etária, há maior dificuldade em se relacionar com pessoas de outras idades, pois é um tempo de transição e dúvidas. Além disso, entre os próprios adolescentes há muitas diferenças, que se devem à forte influência do círculo de amizades, aos aspectos de gênero, ao tipo de educação familiar etc. Assim, pela dificuldade de se alcançar esse público, quase ninguém se aventura na criação de espetáculos para eles.

Sobre a apreensão por atingir um público diferenciado pela faixa etária, Cherubini revela:

Este teatro influenciou muito o teatro que fazemos hoje, porque ele nos desarma. Ele tira todas as cartas, os truques que escondemos nas mangas, a necessidade de agradar. Ele nos faz repensar o que queremos. Foi ele que nos levou a criar o espetáculo *O Copo de Leite* (baseado em um texto do escritor Manuel Rojas), para adolescentes, que deveria ter sido um espetáculo para bebês e, no meio do processo, mudou de alvo (CHERUBINI apud CBTIJ, 2013, *on-line*).

Em suas divulgações, o Sobrevento repete constantemente que é de conhecimento comum que a arte não necessita de um entendimento racional, então não há por que pretender que as crianças compreendam intelectualmente as proposições de seus espetáculos. Com essa abertura, na descrição dos espetáculos para bebês, colocam em xeque as argumentações que invalidariam esse tipo de projeto.

O primeiro espetáculo que realmente destinaram às crianças da primeira infância foi *Bailarina* (Figura 22), sendo também o primeiro em que experimentaram alguns recursos do Teatro de Objetos. Os integrantes do Sobrevento buscaram conhecimentos mais direcionados ao mundo dessa estreita faixa etária – crianças de seis meses a três anos de idade –, visitando creches e observando o seu cotidiano, aproveitando para difundir a ideia de um Teatro para Bebês. Nos outros dois espetáculos que criaram com a mesma inquietação – *Meu Jardim* (Figura 23) e *Terra* (Figura 24) – seguiram o mesmo pensamento, reiterando sempre a crença nas capacidades emotiva, poética e de comunicação de todo ser humano, incluindo as crianças mais novas que, portanto, também têm direito à cultura, à integração social e ao convívio comunitário e, nessa perspectiva, a eventos que sejam específicos para elas.

Figura 22 - Espetáculo *Bailarina* (2010) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Figura 23 - Espetáculo *Meu Jardim* (2010) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Figura 24 - Espetáculo *Terra* (2016) do Grupo Sobrevento.



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Sandra Vargas (2018) deixa claro que o Sobrevento não acredita no Teatro para Bebês como um “teatro didático”, mas sim em arte que fala daquilo que é mais profundo dentro de nós. Para Vargas (2018), o bebê é capaz de nos lembrar da poesia que há em nosso entorno nas pequenas situações cotidianas e, ao se resgatar esse encanto, é possível criar uma dramaturgia distinta, que serve para nós e para eles. Sobre o espetáculo *Terra*, o mais recente, Vargas (2018, p. 433) explica que ele “tem por mote os objetos e a memória que todo ser humano [tem], até mesmo o bebê. Memórias guardadas, enterradas, desenterradas, escondidas, reveladas [...]”. Foi

um espetáculo inspirado na imagem de crianças enterrando e desenterrando objetos, um costume comum na infância, ao menos nas crianças interioranas, e tais objetos normalmente lhes são significativas.

2.3.4 *Empatia social*

Conhecemos o termo “empatia” como uma capacidade de sentir as emoções que as outras pessoas sentem. Para o filósofo alemão Theodor Lipps (1851 - 1914), trata-se também da projeção das emoções do indivíduo no objeto estético, desassociada de conceitos racionais. Independentemente de nos aprofundarmos em tal definição ou teoria, uma observação possível, em trabalhos do Sobrevento, é que certos espetáculos são provocados pela indignação que seus integrantes sentem pelas adversidades de outras pessoas, como se fossem problemas deles próprios, quando se referem a grupos dos quais nem fazem parte.

Em um exemplo atual, durante a pandemia causada pelo novo coronavírus, pela qual estamos todos passando, os membros do Sobrevento perceberam que alguns têm maiores dificuldades e se mostram muito preocupados com as pessoas com menor condição de sobrevivência, não se furtando em ajudar, reunindo doações em sua sede e colaborando efetivamente com a distribuição de alimentos. Essa empatia não resulta somente em auxílio às pessoas carentes. Apesar de fazerem questão de dissociar a prática artística dessa ação social, é possível perceber que isso impacta nas suas produções, por causa da inquietação que se torna insustentável e parece ser amenizada somente com o instrumento que eles, enquanto artistas, têm à disposição.

Os processos de criação do Sobrevento podem levar meses ou anos, pois normalmente, é quase impossível parar todas as atividades para mergulhar exclusivamente em um novo processo. Portanto, a criação vai ocorrendo aos poucos, entre as viagens, cursos oferecidos e apresentações. *Submundo* (Figura 25) talvez seja o melhor exemplo disso.

Figura 25 - Espetáculo *Submundo* (2002) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Entre 1998 e 2002, o grupo passou por diversas partes do Brasil e do mundo com seus espetáculos. Estiveram em Dublin (Irlanda), em Glasgow (Escócia), em Santiago (Chile) e em várias regiões da Espanha, da Argentina e da Colômbia. De todos esses lugares, trouxeram apreensões que resultaram em conteúdo para um espetáculo. Primeiramente, deixaram-se afetar pelos males sociais que puderam perceber pelos lugares que passaram no Brasil. Porém, encontraram equivalentes em todas as demais regiões que visitaram. Na Irlanda, descobriram que lá também houve um período de fome, que gerou uma grande emigração de seu povo. No Chile, encontraram um livro, com texto de São Pedro descrevendo a miséria em I d.C. na Galileia. Com isso, perceberam que a miséria das favelas das grandes cidades brasileiras, do sertão nordestino e de inúmeros lugares em todo mundo subdesenvolvido é a mesma que permeou, em épocas diferentes, outras partes do mundo.

Segundo o pesquisador Paulo César Balardim Borges⁶⁵ (2013, p. 43), o espetáculo espelhou essas descobertas:

⁶⁵ Paulo César Balardim Borges é professor na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutor e mestre em Artes Cênicas pela UDESC e pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), respectivamente, é diretor, ator e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (1991 - 2016). Também foi Presidente da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) em 2002 e 2003.

No espetáculo *Submundo* [...] estão presentes as percepções e sentimentos dos artistas acerca da estrutura social e da marginalização, produzindo um discurso sobre a sociedade contemporânea e sobre o indivíduo. Deste modo, manifesta uma leitura de mundo e propõe ao espectador a reflexão através da apreciação estética. *Submundo* elabora um retrato cruel da sociedade contemporânea, nos apresentando a visão de uma maioria ignorada, que vive na miséria, na marginalidade, nos porões do mundo, vivendo ‘do jeito que pode, do jeito que dá’, com pouco amparo e pouca perspectiva de ascender socialmente.

Uma imagem de uma igreja antiga, abandonada e parcialmente soterrada pela ação, vista em uma foto do escritor e fotógrafo mexicano Juan Rulfo (1917 - 1986) também os impactou, permeando seus pensamentos criativos durante todo o processo.

Em certo momento, os integrantes do Sobrevento perceberam que a civilização está perdendo a capacidade de se indignar com os problemas sociais e observaram justamente a falta de empatia. Isso foi o que provocou a montagem de *O Cabaré dos Quase-Vivos* (Figura 26) cedendo lugar às questões relativas aos indivíduos da comunidade. Ao notarem muitas contradições entre as pessoas, com a desumanização, a indiferença e até a crueldade na população, em especial em habitantes das grandes cidades, o Sobrevento procura gerar alguma reflexão sobre isso. No catálogo comemorativo de seus 30 anos (SOBREVENTO, 2017), o grupo relata que pretendiam lembrar aos espectadores que nos tornamos insensíveis, mas não somos assim em essência. Embora o cinismo possa nos fazer parecer modernos e espertos, precisamos rejeitá-lo, pois ele nos tira a capacidade de amor ao próximo e do altruísmo que nos faz humanos.

Figura 26 - Espetáculo *O Cabaré dos Quase-Vivos* (2006) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Tal apreensão pode sugerir que o grupo tenha aspirações religiosas, pois há certa equivalência de valores com algumas crenças espirituais, mas realmente não é o caso. Segundo Sandra Vargas (apud ANZOLIN, 2021, 02:12:50), o que o grupo almeja é simplesmente “*que o mundo seja um pouco melhor*”. A esse respeito, Cherubini (apud ANZOLIN, 2021, 02:33:15) acrescenta que “*o teatro é uma reserva de humanidade em nós*”.

Em *Escombros*, além do estudo do Teatro de Objetos, o Sobrevento também foi motivado por esse tipo de percepção. Os artistas sensibilizaram-se com os sentimentos das pessoas comuns que circundam a sede do grupo, pois perceberam que há muitas vidas marcadas pelo desmoronamento, pela ruína literal ou metafórica, pela perda de algo sólido e sensível. Juntaram as memórias impregnadas nos restos de demolição que veem pelo bairro, entulhos, tijolos quebrados, portas velhas, móveis destruídos, rostos entristecidos. Recolheram depoimentos e propuseram um espetáculo com base na visualidade concreta dos escombros pessoais de cada um.

A mistura de interesses pelo Teatro de Objetos e pela comunidade que circunda a sede do grupo continuou a sensibilizá-los. Foi também a empatia em relação a pessoas comuns, em situações corriqueiras, particulares e íntimas, que poderiam ser qualquer um de nós, que levou ao espetáculo *Noite*.

Quando se preparavam para criar outro espetáculo para o público infantil, depararam-se com um breve comentário do floricultor José Mujica⁶⁶ (apud GRUPO SOBREVENTO, s. d., *on-line*):

Pobres são os que precisam de muito, porque são insaciáveis. Eu sou sóbrio e não pobre. De bagagem leve, viver com pouco, com o imprescindível e não estar preso às questões materiais. Para ter mais tempo livre, para poder fazer as coisas que eu gosto. Liberdade é ter tempo pra viver. Vivo com o suficiente para que as coisas não tirem a minha liberdade.

Essas palavras fizeram com que as apreensões que os acompanhavam desde outros espetáculos fossem retomadas. O individualismo, a hipocrisia, o egoísmo e a falta de solidariedade da sociedade não desapareceram da nossa civilização. Aparentemente, existem

⁶⁶ José Mujica é ex-presidente do Uruguai.

cada vez mais embrenhadas na formação do indivíduo contemporâneo e, portanto, nada mais adequado que falar disso aos mais jovens, aqueles que ainda não sucumbiram a esses caracteres.

O teatro é uma arte social e, como tal, reage ao ambiente e não pode se despolitizar, sendo influenciado e, ao mesmo tempo, influenciando na percepção dos espectadores. A esse respeito, Lehmann (2007, p. 424, grifo do autor) considera que “a política do teatro é uma política da percepção. Sua definição começa com a advertência de que o modo da percepção não deve ser separado da existência do teatro em um mundo da vida dominado pelas mídias, que modelam maciçamente todas as percepções.”

Além da empatia social, *O Amigo Fiel* (Figura 27) foi motivado pela união de várias apreensões: a técnica do Teatro de Sombras, os expedientes do Teatro de Objetos, o interesse pelo público infantil. Além disso, como aconteceu em vários outros casos, recordaram-se daquilo que já conheciam e aproveitaram no projeto que os absorvia no momento. Dessa vez, trouxeram da memória o conto *The Devoted Friend*, de Oscar Wilde, que retrata justamente o que os inquietava.

Figura 27 - Espetáculo *O Amigo Fiel* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

Nesses espetáculos, a empatia provocou diversas apreensões de ordem política e social, de modo que o Sobrevento passou a realizar espetáculos inovadores e sensíveis, mais metafóricos que figurativos, aludindo também ao conhecimento resultante das técnicas e formas artísticas que já haviam experimentado.

2.4 Processos

O processo de criação é um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente, envolvendo relações entre o espaço e o tempo em que o artista ou grupo de artistas se insere. Segundo Cecília de Almeida Salles (2006, p. 26), envolve “as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo.”

Desde sua formação, o Sobrevento produz trabalhos artísticos, sensíveis, expressivos, bonitos, mas sempre com um profundo respeito aos aspectos que ligam seu trabalho ao conhecimento existente. Seus integrantes prezam muito pela pesquisa e colocam em prática o que Ostrower (1987, p. 39-40) sintetiza na citação a seguir:

O que, portanto, se coloca aqui é que, para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer. Mas sempre conta a visão global de um indivíduo, a perspectiva que ele tenha do amplo fenômeno que é o humano, o seu humanismo. São seus valores de vida que dão a medida para seu pensar e fazer. Einstein, o grande gênio da física, também tocava violino e fazia filosofia.

A visualidade obtida em cada espetáculo, portanto, não surge a partir de uma intuição desconectada do conhecimento, sendo produto de pesquisa, de intercâmbios com outros artistas e de trabalho colaborativo. Para apresentar *Um Conto de Hoffmann* e *O Teatro de Brinquedo*, pesquisaram muito sobre a plasticidade de um modo de se fazer teatro como um entretenimento familiar e caseiro. Já visualidade de *Ubu!* foi resultado de um aprofundamento nas proposições históricas de Edward Gordon Craig, ainda que Miguel Vellinho, fundador do grupo, considere atualmente que foi uma ideia “até ingênua do que é a supermarionete” (Miguel Vellinho, Anexo 1). Para *O Anjo e a Princesa*, buscaram refazer os caminhos estéticos de Alexander Calder; aprofundaram-se na estética do Mamulengo para criar *Brasil pra Brasileiro Ver* e assim por diante, quase nunca confiando apenas nas ideias espontâneas.

Agnaldo Souza, integrante do Sobrevento há mais de 15 anos, afirma que o resultado visual dos espetáculos é sempre surpreendente para ele, porque existe a predisposição para inovar.

Não há padrão de técnica, nem de material, nem de estilo, nem de público alvo, nem de estrutura de palco, nem de nada. O Grupo Sobrevento sempre foge do conforto nas suas montagens e, com isso sempre se obriga a pesquisar e buscar conhecimento, o que influencia diretamente na visualidade das suas obras (Agnaldo Souza, Anexo 1).

Souza menciona o esforço do grupo para trazer frequentemente artistas mundialmente reconhecidos em certas áreas do teatro, para ministrar oficinas específicas de técnicas de animação pouco comuns ou de alguma forma de expressão que interessa à pesquisa do Sobrevento naquele momento. Ele reitera que essa parte do processo sempre é aberta a outros artistas e grupos, o que tornaria o Sobrevento um “companheiro” e até colaborador de outros grupos, mas nunca um concorrente. Souza cita como exemplo que, durante a visita de Liang Ju (Figura 28), mestre sombrista chinês, aproximadamente 60 artistas, de dez diferentes estados estiveram presentes em sua oficina, promovida pelo Sobrevento. A extensa pesquisa bibliográfica, o aporte técnico especializado e o contato com tantos artistas fazem com que os próprios membros do Sobrevento se surpreendam com as implicações. “As montagens do Sobrevento nunca são concluídas conforme planejadas inicialmente, já que a pesquisa se aprofunda tanto durante o processo que se torna inevitável mudanças drásticas no resultado final” (Agnaldo Souza, Anexo 1).

Figura 28 - Oficina com o mestre sombrista Liang Ju para o processo de *A Cortina da Babá* (2011)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

2.4.1 Primeiros espetáculos

Miguel Vellinho manteve-se no núcleo central do Sobrevento até a transferência da sede do Rio de Janeiro para São Paulo, por volta de 1999. Para ele, os processos de criação

praticados pelo grupo foram diferentes entre si, mas, em um primeiro momento, eram equiparados pela atração por determinadas técnicas, que os levava à pesquisa aprofundada sobre o assunto.

A manipulação direta japonesa, era uma coisa que nos fascinava muito, nos encantava muito. Então, ela perpassa aí alguns espetáculos, como o Mozart, por momentos que eu já falei, e o outras técnicas que chegaram pra gente, que foram interessantes e que abriram um campo de investigação, que é o teatro de brinquedo, que tanto ele pode ser encontrado num espetáculo chamado Um Conto de Hoffmann, de uma forma superdimensionada, como pode ser encontrado, também, no próprio chamado O Teatro de Brinquedo. Uma técnica, vitoriana, que nos atraía, pela forma, pelo formato (Miguel Vellinho, Anexo 1).

Gilson Motta, que também participou ativamente nesse primeiro momento do Sobrevento, conta que não havia muito “método” no processo de criação: “*era um pouco as descobertas que a gente ia fazendo, das conversas eu fazia alguns desenhos, mostrava, a gente depois alterava, mas não tinha uma metodologia de trabalho mais rigorosa*” (Gilson Motta, Anexo 1). Segundo Mota, tratava-se de uma pesquisa intuitiva, mas, como ainda eram estudantes da UNIRIO, contavam com a assistência dos professores, que os orientavam sobre princípios estéticos. No processo do espetáculo *Beckett*, houve muitos problemas:

Lembro que foi período bem tenso, porque muita coisa não deu certo. A cenografia tinha um efeito bom, mas estava mal executada. Eu executei, e executei muito mal aquele cenário, então, ele gerou alguns problemas, inclusive de relacionamento entre a gente, porque não foi um trabalho bem feito (Gilson Motta, Anexo 1).

Entretanto, Mota considera que *O Teatro de Brinquedo* já foi caracterizado por um trabalho mais elaborado, pois as personagens eram baseadas em caricaturas e tinham que ter visibilidade dentro da caixa, que era um espaço pequeno. Foi preciso, portanto, um estudo específico para tornar os bonecos visíveis em um espaço extremamente limitado. Mota revela que, embora a feitura fosse caseira, os resultados obtidos que não davam essa impressão, pois nada parecia malfeito. “Olhando todo o conjunto, muito pelo contrário, dava a impressão de um bom acabamento, em todos aspectos” (Gilson Motta, Anexo 1).

Nesse momento inicial do Sobrevento, Gilson Motta era quem cuidava nominalmente da visualidade dos espetáculos, tendo produzido os desenhos que foram personagens e cenografia para *Um Conto de Hoffmann* e *O Teatro de Brinquedo*. Além disso, criou

cenografia e figurinos para *Mozart Moments* e *Beckett*. Mota acrescenta que, embora fizesse os objetos e desenhasse os personagens com suas características visuais e até psicológicas, os mecanismos, truques e os modos de colocá-los em cena eram atribuições do grupo.

Eu sempre gostei dos resultados em termos visuais, mas acho que uma coisa que distingue muito o Sobrevento, e eu admiro muito eles nesse sentido, é que eles têm uma inteligência da dramaturgia que eu acho extraordinária. Acho que todas as escolhas que fazem – alguns espetáculos eu não vi – eles leem muita coisa, eles têm muita informação, eles descobrem muitos textos diferentes. Então, eles têm uma inteligência pra dramaturgia que eu acho impressionante, tudo muito bem resolvido, muito bem escrito. Não tem tempo de sobra. Sempre achei muito bem resolvida a dramaturgia deles, do ponto de vista da palavra e também visual (Gilson Motta, Anexo 1).

Desde aquela época, Renato Machado é o iluminador responsável em todos os espetáculos do Sobrevento. Em seu depoimento, percebe-se que seu trabalho para com o grupo é bastante funcional. A visualidade, para ele, não tem que ser bela, mas precisa estar a serviço das reflexões que se deseja suscitar. “Eu acho que ela tem que atingir, ela tem que ser útil ao que ela se presta” (Renato Machado, Anexo 1).

A postura de Machado e os relatos de Mota demonstram que o Sobrevento sempre foi bastante atuante na criação da visualidade, determinando os caminhos estéticos que levariam aos resultados. Essa disposição dos membros fundadores do Sobrevento colaborou para o desenvolvimento da própria capacidade estética e, por conseguinte, de seu estilo e de sua poética. Entretanto, aos poucos, foram percebendo os seus próprios limites e passaram a buscar novos caminhos, que, apesar de determinarem o tema, assim como o fechamento do espetáculo, não teriam mais o processo de criação somente em suas próprias mãos.

2.4.2 *Desenvolvimento de habilidades*

Aos poucos, o Sobrevento foi dando mais autonomia a outros artistas para influírem nos seus espetáculos, mas a disposição de aprender mais com eles já ficou explicitada no processo de criação de *Cadê o Meu Herói?*, de 1998. Em uma entrevista concedida algum tempo depois da produção desse espetáculo, Sandra Vargas fez o seguinte comentário:

Em relação a como a gente trabalha ou investe na nossa formação, o que acontece é que chega um momento em que você precisa trocar com pessoas que estejam no mesmo nível que você ou que tenham outras experiências diferentes das suas. Acho que nossas idas a festivais internacionais fazem com que tudo pareça mais próximo, que não seja uma coisa de outro mundo trazer uma pessoa da China para cá. E também pela nossa capacidade de produção, e pelo fato de vivermos de teatro, para nós é muito

fácil, por exemplo, trazer um grupo, organizar uma turnê. Acho que o Sobrevento tem credibilidade. Quando decidimos fazer luva chinesa, pensamos: “Com quem vamos aprender luva chinesa?” Tinha que ser com o Yang Feng, que é o número um em luva chinesa (VARGAS, 2000, p. 78).

O Sobrevento trouxe Yang Feng ao Brasil para que pudessem aprender com ele um pouco das técnicas que tornavam sua arte tão excepcional (Figura 29). Para custear sua viagem, ofereceram apresentações de Yang Feng para diversas instituições culturais e festivais brasileiros e conseguiram levantar valores suficientes para pagar os custos da vinda do mestre chinês ao Brasil. Entretanto, para desfrutar dos conhecimentos do mestre, hospedaram-no em seus lares e o acompanharam por várias regiões do Brasil, enquanto este ministrava apresentações e oficinas. Assim, foi possível aproveitar com ele os momentos entre compromissos, em quartos de hotéis e outros espaços cedidos pelos parceiros.

Figura 29 - Yang Feng em demonstração para o Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Frame de vídeo de registro.

Segundo Cherubini, Yang Feng questionou o grupo sobre suas intenções com esse aprendizado, pois seus conhecimentos e técnicas foram adquiridos ao longo de muitos anos, iniciados ainda na infância com seu pai, de modo que não compreendia o que se poderia fazer em pouco tempo de estudos. A resposta era clara para o Sobrevento: eles não tinham a intenção de se tornar mestres dessa técnica e sim construir um espetáculo que dela se utilizasse. Tratava-se, portanto, de uma questão puramente estética (ANZOLIN, 2021).

Mas as colaborações em torno de *Cadê o Meu Herói?* não ficaram restritas ao mestre chinês. As esculturas dos bonecos ficaram a cargo de Antonio Elias da Silva, mais conhecido como o Mestre Saúba, um artista popular pernambucano que, apesar de muito conhecido por sua longa trajetória, havia se mudado para São Paulo, abandonando o trabalho como mamulengueiro (Figura 30).

Figura 30 - Bonecos esculpidos pelo Mestre Saúba para o espetáculo *Cadê o Meu Herói?* (1998)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Sob o convite do Sobrevento, Mestre Saúba teve que se reciclar enquanto escultor de bonecos, pois a técnica chinesa exige muitas especificidades, com as quais não estava habituado. Para um artista popular, que normalmente aprende sua arte observando outro mestre, a produção de bonecos para um espetáculo complexo como aquele não era fácil. Cherubini conta que, em determinado momento, foi preciso trazer o Mestre Saúba para mais perto, hospedando-o em sua residência, para dar-lhe o suporte necessário. No final do processo, já com pouco tempo para a estreia, Miguel Vellinho, que estava afastado desse processo até então, precisou vir a São Paulo e intervir, acelerando o acabamento dos bonecos.

A história a ser contada era de uma peça do argentino Horácio Tignanelli, mas as situações retratadas não se adequavam completamente à técnica chinesa. Portanto, pediram ao autor que reescrevesse o texto, o que ele aceitou fazer de imediato e o fez em conjunto com o trabalho do grupo. No original, a cenografia era uma empanada⁶⁷ bastante simples,

⁶⁷ No contexto do teatro de bonecos, as palavras “empanada”, “retábulo”, “torda”, “barraca” e “tenda” são sinônimos e são empregadas de acordo com a ocasião e origem de quem as usa. Por definição, trata-se de uma

caracterizada para representar um castelo e, na transposição para o espetáculo com a técnica chinesa, havia a necessidade de certa precisão nas medidas e maior detalhamento das partes. Segundo Cherubini (apud ANZOLIN, 2021, 01:00:00), era necessária uma “*cenografia arquitetônica*”, de modo que foi preciso buscar o aporte de J. C. Serroni, um dos mais experientes, qualificados e requisitados cenógrafos brasileiros. Serroni incluiu no trabalho uma parceira frequente, Telumi Helen, que assumiu definitivamente a criação da cenografia de *Cadê Meu Herói?*, com o apoio de Vânia Monteiro. Segundo Helen:

[O Sobrevento] com sua força vital e imaginário tão vivazes, nos cativou para o processo de gerar essa cenografia, juntos. Apresentaram um dos personagens como um filho que precisava de um lugar pra contar a história, já tinham o apontamento, porém foi uma riqueza grande de poder trocar e viajar nesse trabalho. Desde os bonecos de luva, até a presença deles na interatividade micro e macro do espaço. Construímos um castelo medieval que abraçava essas condições presentes de cena: um castelo, que os bonecos interagiam, com todas as traquitanas a favor das necessidades que dava a magia do espetáculo, desde torres, porta elevadiça que sustentava a passagem do ator, e os trâmites das narrativas que aconteciam. Todo cenário foi construído de forma técnica desmontável, com estética plástica com característica do realismo fantástico, com a plasticidade feita em madeira, papelão, cola, pintura de arte. Reconhecendo o valor e o afeto do grupo pelo trabalho, que após 23 anos ainda se mantém vivo (Telumi Helen, Anexo 1).

Criaram um castelo dourado, rico em detalhes, com duas torres, janelas e três planos com alturas diferentes que, incrementados com a iluminação de Renato Machado e efeitos de fumaça, preenchia um palco grande, do tamanho que normalmente é dado a espetáculos com atores e não para bonecos de poucos centímetros de altura (Figura 31).

Para Dalmir Rogério, os processos de criação do Grupo Sobrevento são sempre muito “maiores” que os espetáculos em si. O espetáculo nada mais é que a síntese do que foi uma experiência enriquecedora.

Esse lugar é riquíssimo em termos de problematizar a variação de formas em que se traz o boneco para a cena, e de que forma isso é trazido para o processo, porque não é simplesmente trazer. Existe ali um processo de antropofagia, porque cria-se a experiência com um mestre, com especialistas daquela área, o grupo absorve aquilo e aquilo serve e se organiza na finalização do processo (Dalmir Rogério, Anexo 1).

estrutura que serve para esconder o manipulador e evidenciar os bonecos em espetáculos de luva. Comumente, são construídas com uma armação cúbica de madeira e recobertas por tecido nos quatro lados perpendiculares ao chão.

Figura 31 - Castelo cenográfico criado para *Cadê Meu Herói?* (1998)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Maurício Santana teve seu primeiro trabalho com o grupo operando a sonoplastia de *Cadê o Meu Herói?*, quando ainda era estudante de teatro. Ele relata que imaginava que um grupo com dez anos de carreira teria ao menos uma sede, um espaço apropriado para ensaios, mas, em seu primeiro encontro com o Sobrevento, para seu espanto, deparou-se com uma sala de apartamento, com um varal esticado de parede a parede, com pessoas manipulando bonecos, outras esculpindo, escrevendo etc. Depois, percebeu e aprendeu a importância de não se dar “um passo maior que as pernas”. Santana comenta como foi surpreendente ver o espetáculo pronto e lembrar daquela cena pitoresca, presenciada no início de sua trajetória com o grupo. “Foi um período muito importante na minha vida, pois descobri que, além de aspectos técnicos e poéticos, o Teatro engloba questões éticas” (Maurício Santana, Anexo 1).

De 2004 a 2006, o Sobrevento realizou um projeto chamado “Fantoche nas Praças”, em que ofereceu um curso de criação e manipulação de bonecos de luva, destinado ao público da Zona Leste da cidade de São Paulo. Reuniram pessoas interessadas no Teatro de Animação e conseguiram aumentar a sua rede de colaboradores. Entre as pessoas que participaram do curso, vários estão presentes até hoje, contribuindo nos processos de criação, entre eles, José Elias Tico, Agnaldo Souza e Léia Izumi, que explica como se deu este projeto:

O projeto “Fantoche nas Praças”, que reuniu 30 jovens de baixa renda da zona leste, preparou profissionalmente seis grupos de teatro que se apresentaram gratuitamente em praças da zona leste de São Paulo. Na parte preparatória, tínhamos um encontro por semana, que aprendíamos sobre o teatro de bonecos, aprofundando na técnica de luva, fantoche ou mamulengo, recebíamos também uma ajuda de custo (passe de ônibus), na parte de confecção fomos assessorados e orientados para dar uma unidade

estética para cada espetáculo. Nas apresentações tivemos uma ajuda de custo, apoio logístico e orientação de um monitor que acompanhava a cada apresentação, a cada semana tínhamos uma reunião para apresentar um relatório e trocar experiências. O projeto “Fantoche nas Praças” teve muitos desdobramentos, e possibilitou a entrada profissional de muitos artistas, o encontro com muitos nomes importantes para cena teatral nacional, encontro com profissionais internacionais. Destacando o encontro com o próprio grupo Sobrevento, da sua metodologia, sua estética e sua incansável busca pelo aprimoramento a cada técnica empregada em cada espetáculo (Léia Izumi, Anexo 1).

As contribuições dessas pessoas para o Sobrevento aconteceram de diversos modos, mas Agnaldo Souza talvez seja o mais importante fruto do projeto “Fantoche nas Praças”. Ele é muito ativo no dia a dia do Sobrevento, construindo bonecos, cenários, objetos de cena. Além disso, ele se encarrega da manutenção do espaço e do acervo do grupo, ajuda na produção dos espetáculos, na recepção do público e ainda é ator-animador. Sua percepção sobre os processos de criação do Sobrevento é a seguinte:

[...] é muito interessante e rico porque é fruto de muita pesquisa e cruzamentos com outros assuntos ou obras que a princípio nem parece fazer sentido, mas que ao final ou em algum momento da pesquisa, se amarra como se fosse o cerne da montagem e dá a sustentação. Não há o velho processo de leitura dramática de textos prontos e nem clássicos, pura e simplesmente. Eles podem até ser usados como ponto de partida ou referência, mas nunca são fonte única do processo (Agnaldo Souza, Anexo 1).

Outro bom exemplo desse método de criação pode ser citado a partir do processo de *Orlando Furioso*. O texto é um épico de cavalaria, escrito por Ludovico Ariosto⁶⁸, mas o processo de criação se deu em torno de um grupo de pessoas pesquisando o assunto e a técnica do *pupi* siciliano (Figura 32), entre as quais estava, como convidado, o bonequeiro e pesquisador argentino Luciano Padilla López. Para transpor muitas questões de ordem prática, o Sobrevento precisou de uma intensa pesquisa, sendo necessário ir à Sicília, na Itália, para solucionar algumas questões.

O cenógrafo André Cortez, que criou a cenografia de *Orlando Furioso* (Figura 33), dentre várias outras para o Sobrevento, relata que as ideias para as cenografias que criou surgiam do diálogo com o grupo.

Quando eu chegava na minha mesa de trabalho eu jogava todos esses elementos ali e começava a montá-los, desmontá-los e remontá-los. Era uma viagem entre a

⁶⁸ Ludovico Ariosto é um autor de tal importância, que é considerado fonte de inspiração para outros textos marcantes na literatura mundial, como *Os Lusíadas*, de Camões e *Dom Quixote*, de Cervantes.

conceituação e as soluções técnicas na busca do melhor espaço (conceitual, dramático) e da melhor forma (concreta, técnica) que abrigasse o maior número desses elementos. Um exercício de síntese e de soma à criação deles (André Cortez, Anexo 1).

Figura 32 - Oficina de experimentação dos *pupi* sicilianos com a presença de Ana Maria Amaral



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Figura 33 - Detalhes da cenografia criada para *Orlando Furioso* (2008)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Marcelo Paixão, outro integrante do grupo, incorporado após uma oficina, acredita que, mesmo quando o processo de criação parte de uma narrativa, ele se cruza com sensações e visualidades pesquisadas e é nisso que se fundamenta o trabalho. Para ele, isso acontece com

naturalidade porque o Sobrevento demonstra uma “devoção à Arte”, pois trabalha com “intensidade, numa entrega total” (Marcelo Paixão, Anexo 1).

Para Roberta Nova Forjaz, atriz e pesquisadora do Grupo Sobrevento, “*o teatro é a vida, o ar que respiram e o suor que transpiram*. A beleza e inteligência de suas apresentações são reflexo de um olhar aguçado para o que acontece ao seu redor, da escuta voltada para o que é humano” (Roberta Nova Forjaz, Anexo 1). Para ela, o que resume o Grupo é “muito trabalho, experiência, carinho e generosidade” (Roberta Nova Forjaz, Anexo 1).

O trabalho com a iluminação varia para cada espetáculo e, algumas vezes, é bastante comum. De acordo com Renato Machado, “pode partir de uma coisa muito convencional na relação estabelecida em teatro entre encenadores e iluminador, que é, você vai lá, você vê o ensaio, você dá opiniões, você cria, você mostra coisas e a partir daí você edifica o projeto” (Renato Machado, Anexo 1). Outras vezes, segundo Machado, é calcado em experimentações, em tentativas e erros, na pesquisa de uma técnica nova, em expedientes desconhecidos até então. Ele justifica o sucesso e longevidade do seu trabalho com o Sobrevento pela confiança mútua, pelo acúmulo de experiências e por uma comunicação sensível, na qual se compreende com facilidade os desejos e sentimentos uns dos outros acerca de cada projeto.

Os músicos que trabalham constantemente com o grupo acompanham as criações cênicas e visuais do espetáculo e são unânimes em atestar a disponibilidade criativa que o grupo coloca para com todos os elementos do espetáculo. A esse respeito, João Poletto⁶⁹ afirma que eles “se permitem a muitas experiências sensoriais para chegar a um resultado objetivo” (João Poletto, Anexo 1). O Sobrevento trata a música como mais um dos fios a serem trançados no tecido. Esta, portanto, não ocorre à parte, mas se junta aos demais elementos da cena. Para Poletto, Luiz André Cherubini “tem muita melodia dentro dele. Ele nem sabe, mas ele acabou compondo alguns temas que ficaram como sendo meus, mas foi dele” (João Poletto, Anexo 1).

Segundo William Guedes⁷⁰, os integrantes do Sobrevento proporcionam o que ele considera um ambiente criativo ideal: “Minha presença nos ensaios motivava a composição da

⁶⁹ João Poletto é flautista, saxofonista, compositor, especialista em música brasileira e trabalha com o Sobrevento desde 1993.

⁷⁰ William Guedes é um premiado compositor, especializado em trilhas sonoras para teatro. Trabalha com o Sobrevento desde 2002.

música a partir de improvisações feitas em tempo real com a criação das cenas, gerando materiais temáticos que viriam a ser trabalhados e melhor elaborados posteriormente” (William Guedes, Anexo 1). Ele ainda observa que “a dedicação à resolução de um problema relativo ao funcionamento mecânico de um determinado objeto de cena é equivalente, em termos de cuidado, ao estudo e elaboração de um texto, por exemplo” (William Guedes, Anexo 1).

2.4.3 *A renovação da linguagem*

Miguel Velinho tinha uma certa discordância quanto à metodologia de trabalho do Sobrevento. Tentando fazer uma análise de fora do processo, ele supõe que, em alguns momentos, a técnica se sobrepunha demais aos desejos artísticos. Havia bom gosto na escolha do motivo da encenação, do texto, da história a ser contada, mas a vontade de se explorar uma técnica nova era mais decisiva. “Mas eu também me perguntava se essa profusão de uma busca técnica que também se encerrava num espetáculo era interessante” (Miguel Vellino, Anexo 1). Ele entende que a vantagem de se constituir um grupo estável é a possibilidade da verticalização, do aprofundamento das pesquisas em torno de questões que nem sempre são resolvidas na primeira tentativa, de modo que considerava um equívoco o Sobrevento utilizar uma técnica em apenas uma encenação.

E eu sempre via determinadas coisas visuais dos espetáculos que achava que era um problema, e ficou assim porque não deu tempo. E essa do tempo sempre foi uma questão que era uma desculpa para algo não tão bem elaborado e acho que quando você trabalha com bonecos você precisa efetivamente chegar com as coisas efetivamente cem por cento. E, às vezes, isso não acontecia. De alguns espetáculos para cá, a gente vê de novo, um cuidado maior no visual, uma atenção maior na visualidade. Então, espetáculos como São Manoel Bueno Mártir, Só, Noite, Escombros, Sala de Estar, são espetáculos que me religam, me reativam, me chamam a atenção de novo, sabe? É um momento bom do Sobrevento de novo, assim, é um momento de muita maturação, de percepção de algumas coisas que precisavam ser olhadas com mais atenção e que agora acho que o olhar se refinou (Miguel Vellino, Anexo 1).

Mas o que renova o trabalho do Sobrevento não é uma sequência de montagens sob uma mesma técnica, como aparentemente desejaria Vellino. As técnicas aprendidas vão se somando e constituem um repertório de conhecimentos que permitem maior liberdade na criação. Segundo Daniel Viana, que não experienciou os primeiros vinte e poucos anos do grupo, diversos agentes contribuem para o que são atualmente os espetáculos do Sobrevento. Ele afirma que, mesmo quando partem de um mesmo estímulo – seja técnica, forma teatral ou temática – os resultados estéticos são diferentes porque se deixam afetar por vários elementos, como artistas de linguagens diferentes que se juntam ao trabalho; descobertas individuais e

coletivas no processo de pesquisa; profundas discussões em grupo; interferências diretas dos profissionais da música, dos figurinos, da iluminação e da cenografia; além da organização de tudo isso, geralmente é feita por Sandra Vargas e/ou Luiz André Cherubini. Segundo Dalmir Rogério:

Todos os profissionais envolvidos entram com contribuições particulares para o processo. Esse lugar da escuta do Sobrevento, eu acho que é uma grande vantagem de todo processo. [...] o que a gente pode chamar de dramaturgia expandida, porque é uma dramaturgia que se deixa contaminar, e se deixa estruturar, tanto a partir das próprias proposições dos atores, que trazem a construção de figuras, a partir de memórias, sejam deles, ou que se apropriam da comunidade, e isso vai dando material para pensar a própria organização do espaço e da materialidade em cena (Dalmir Rogério, Anexo 1).

João Pimenta afirma que é sempre muito “*inspiracional*” estar junto do grupo, porque entende que “hoje as pessoas trabalham muito com o ego inflamado, e é uma coisa que dentro do Sobrevento não existe” (João Pimenta, Anexo 1). Ele descreve uma sintonia afiada, que permite um trabalho de criação descomplicado. “Quando você encontra o trabalho, ele já tá meio que resolvido, assim, muito engraçado, porque eles vão pegando o que eles têm, vão vestindo o que eles têm, vão usando o cenário que tem ali, e quando você vê, tá pronto, sabe?” (João Pimenta, Anexo 1).

A atriz Sueli Andrade resume o processo habitual a que o Sobrevento se submete para criar um espetáculo:

Saímos em busca de referências, literárias, iconográficas, pessoais e então começamos a improvisar cenas partindo dessas referências, todas as cenas são discutidas: o que elas apontam em relação ao tema? Que cruzamentos elas podem ter entre si? Como cada ator chegou àquelas cenas? O que nos impulsionou a fazê-las? Qual o sentido principal daquela cena e no que ela pode contribuir para a criação do espetáculo? Isso num primeiro momento, depois o processo é aberto a pessoas interessadas formando assim grupos de estudos que acompanham a pesquisa e isso nos ajuda a ampliar ainda mais nosso olhar sobre o espetáculo a ser criado (Sueli Andrade, Anexo 1).

Ela chama a atenção também para a diversidade de olhares sobre cada trabalho, ressaltando os intercâmbios que o Sobrevento costumeiramente realiza, se alimentando de visões díspares e de experiências bem-sucedidas no mesmo sentido que pretendem. Mas Daniel Viana observa que no próprio grupo existem experiências distintas e os diretores estimulam o processo de criação individual, o que amplia a discussão estética. Ele fala de liberdade de

criação: “recebemos o estímulo, mas interessa ao grupo a experimentação de percursos sem podas, em outras palavras, não há certo ou errado, existe a escolha” (Daniel Viana, Anexo 1). Liana Yuri, confirma essa visão: “*sempre nestes processos todos os envolvidos estão muito entregues para criar*. Assim, os processos são sempre muito ricos, cheios de des-limites e nesse seguindo muitas vezes ressignificando a linguagem” (Liana Yuri, Anexo 1).

Para Maurício Santana, trabalhar com o Sobrevento é sempre muito desafiador. Como se trata de um trabalho colaborativo, os atores e atrizes não se limitam a decorar textos ou à manipulação dos bonecos, sendo necessário ser criativo o tempo todo. “Todo mundo se engaja de um modo quase exagerado, mas que no final é perceptível. É um trabalho árduo, de muita repetição, muita reflexão. Às vezes você se sente procurando pelo em ovo – e acaba achando” (Maurício Santana, Anexo 1). Segundo Santana, os processos sempre começam na procura de um caminho para a expressão.

É bonito esse momento de pesquisar a técnica, se encantar com ela, conversar com gente gabaritada. Aí procuramos reunir outros artistas interessados e isso é muito enriquecedor. Acaba sendo um tipo de criação muito aberta e que assusta às vezes, pois no início não dá pra saber onde vai dar. Felizmente temos a oportunidade de atrair gente muito especial, que nos orienta, que nos dá a mão, que vai com a gente até o fim (Maurício Santana, Anexo 1).

Em suma, o processo de criação do Sobrevento comumente é iniciado com uma pesquisa intensa, que passa pela literatura, pela observação da realidade e de outros trabalhos artísticos, tanto da mesma linguagem, quanto das mais inesperadas expressões. Seus integrantes convidam artistas com notório saber para instruir e acompanhar alguns trabalhos, ensinando técnicas e opinando no processo. Improvisam com base no que coletaram. Paralelamente, montam grupos de estudos em que aprofundam as pesquisas e colhem novas ideias. Seleccionam, entre seus parceiros, os profissionais do figurino, da cenografia, da iluminação, da música etc. mais adequados ao contexto. A partir das ideias iniciais, esses profissionais reelaboram o material estético e, muitas vezes, propõem outras coisas, até mesmo fora de suas funções específicas. Normalmente, Sandra Vargas e Luiz André Cherubini vão costurando tudo na dramaturgia e encenação. No fim, todos participam de tudo, opinando e efetivamente realizando.

Outra coisa determinante, que é uma realidade em nosso processo criativo em geral, todos vão com a mão na massa, todos vão para o trabalho, trabalhar objetos, customização, carregar material. Essa predisposição me pareceu uma condição cotidiana no processo do Sobrevento. Se fosse para destacar uma particularidade, eu

diria que a própria dinâmica de funcionamento do Espaço Sobrevento, uma característica particular de full time, de trabalho contínuo e de imersão no que está sendo discutido (Dalmir Rogério, Anexo 1).

2.5 Resultados - pontos finais suportáveis

Já que esta tese visa experimentar e demonstrar uma análise visual do espetáculo teatral a partir do Grupo Sobrevento, o objetivo deste capítulo é apresentar seu repertório, mostrando sobretudo suas características poéticas e estéticas, pois cada espetáculo é um complexo criativo que não se encerra em si mesmo. De acordo com Cecília de Almeida Salles (2006), considerar somente as partes de um sistema pode ser considerado reducionismo.

Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar” não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder (SALLES 2006, p. 21-22).

Como vimos, no caso do Sobrevento, as associações são ilimitadas. Segundo as ideias dessa autora, podemos inferir que o espetáculo apresentado ao espectador, considerado pronto e acabado, na realidade, é somente parte de um processo permanentemente inacabado. “Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (SALLES, 2006, p. 14). Assim, de acordo com Salles, não é possível estabelecer o início ou término de um processo de criação. Ou seja, as interações com artistas e conhecimentos previamente desenvolvidos propiciam a construção de um espetáculo, mas esse conjunto de experiências, incluindo o espetáculo resultante, se desdobra constantemente em outras possibilidades.

A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem. Podemos também encontrar temas sendo revistos, personagens reaproveitados, etc. Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o ‘ponto final’ é suportável (SALLES, 2006, p. 57).

Contudo, não se trata simplesmente de avançar ao interpretar e reavaliar o que já foi produzido. Ao considerar o conceito de rede, trazido à discussão por Salles, busco superar o

pensamento linear de causas e efeitos. O trabalho, observado pela perspectiva da “rede”, envolve a simultaneidade e a ausência de hierarquia, de modo que o próximo espetáculo não é necessariamente o aperfeiçoamento do anterior, apenas denota uma série de conexões.

Nos tópicos que seguem será desenvolvida uma revisão da maioria dos espetáculos apresentados pelo Sobrevento, ressaltando seus resultados visuais e as conexões entre eles.

2.5.1 *Ato sem Palavras* (1987)

Como não tive a oportunidade de assistir a alguns dos espetáculos aqui relacionados, desenvolverei suas descrições a partir de textos, pois, por serem importantes na trajetória do Grupo Sobrevento, não podem ser deixados de lado nesta tese. É o caso de *Ato sem Palavras*, também denominado *Ato sem Beckett* por questões de direitos autorais.

Esse primeiro espetáculo do Grupo Sobrevento poderia ser considerado muito simples para os padrões atuais. Basicamente, os atores vestem-se de preto e manipulam um boneco branco sobre um balcão, imagem parecida com o que podemos ver em qualquer exercício de manipulação direta em cursos, oficinas ou treinamento de grupo. Contudo, o que se pode observar em *Ato Sem Palavras* (Figura 34) é bastante pertinente ao que se deseja mostrar: a impessoalidade representada por um boneco sem rosto definido e o ridículo de situações angustiantes com as quais podemos nos identificar.

Figura 34 - Espetáculo *Ato sem Palavras* ou *Ato sem Beckett* (1987) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A criatividade em *Ato sem Palavras* não se mostrou em esquemas dramáticos complexos ou na construção de objetos e espaços inovadores, mas sim na escolha de uma

estética incomum para esse tipo de dramaturgia, que conseguiu impressionar o espectador acostumado com os textos de Samuel Beckett, tanto quanto aqueles afeitos ao Teatro de Animação. A técnica utilizada, manipulação direta, baseada em expedientes do Bunraku japonês, era conhecida, mas ainda não tão comum, de modo que o espetáculo foi capaz de comover especialmente o espectador desacostumado a esse tipo de atuação, na qual o boneco representa a personagem, mas os atores-animadores estão aparentes.

Talvez a plateia não consiga deixar de reconhecer alguns elementos da vitalidade inerente ao ator vivo, mas creio já termos evidência suficiente para declarar que essa percepção de vida, ainda que inevitável em certos aspectos, não é capaz de negar a produção de uma percepção em sentido contrário, que estranha o corpo do ator em cena e lhe confere características de objeto (PIRAGIBE, 2011, p. 209).

O boneco claro destacado em um fundo escuro ampliou sua visibilidade e deu boas condições para a ação imagética da iluminação. A face do boneco não tinha expressões e características pessoais realisticamente demarcadas, mas apresentava saliências e concavidades que jogavam com a luz, produzindo uma simulação de expressões, de acordo com a disposição e os movimentos do boneco. Isso fez com que a percepção das atitudes e intenções fossem simples, mas mostrou uma elaboração requintada, incomum e criativa. O conjunto de elementos de cena cumpriu uma função prática, ao destacar o que precisava ser visto e dissimular a presença do restante, mas não deixou de ser uma escolha estética adequada, pois não anulou os efeitos da visualidade, por ser relativamente simples e permitiu que o espectador participasse do espetáculo por meio de sua imaginação.

2.5.2 *Sagruchiam Badrek* (1987)

O espetáculo *Sagruchiam Badrek* (Figura 35), produzido durante o curso universitário dos integrantes do grupo, contou com outros estudantes e durou pouco tempo. Por isso, não tive a oportunidade de assistir à peça e as informações a seu respeito são escassas. As poucas fotos que se encontram no acervo do Sobrevento são posadas e, provavelmente, não mostram exatamente como eram as cenas. Contudo, é possível afirmar que se tratava de um teatro de rua, com elementos do Teatro de Animação.

Figura 35 - Espetáculo *Sagruchiam Badrek* (1987) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A referência ao Teatro de Animação é evidente nas imagens, pois podemos observar o uso de máscaras, um boneco gigante com traços orientais e uma figura humana formada a partir de um Tangram⁷¹ em tamanho ampliado. Portanto, é possível inferir que *Sagruchiam Badrek* foi uma continuidade no processo de pesquisa que o grupo empreendeu acerca das formas animadas, cruzando-as com elementos do Teatro de Rua, como movimentos acrobáticos e música percussiva ao vivo.

2.5.3 *Um Conto de Hoffmann* (1988)

Ainda na fase estudantil, o Sobrevento montou esse espetáculo que contava com muitos personagens, mas na maioria eram figuras bidimensionais, recortadas em papelão e estáticas em cena. Novamente, não há muita informação visual sobre o espetáculo, pois são pouquíssimas as fotos no acervo do grupo e não foram feitas filmagens.

É possível perceber que, em *Um Conto de Hoffmann* (Figura 36), o Sobrevento pode novamente experimentar e desenvolver sua inclinação em colocar juntos em cena atores, atrizes e objetos animados, no caso, figuras humanas bidimensionais em tamanho natural. Sandra Vargas (2000, p. 74) explica que “a animação se dava muito mais pelo movimento, pelo jogo que você fazia como ator ao acreditar que aquele papelão estava vivo.”

⁷¹ Tangram é um quebra-cabeças geométrico de origem oriental, formado por sete peças (dois triângulos grandes, dois pequenos, um médio, um quadrado e um paralelogramo) com as quais é possível montar inúmeras figuras bidimensionais.

Mesmo sem muitas informações, é possível afirmar que foi um espetáculo criativo ao transpor um modelo de teatro em miniatura (Teatro de Brinquedo ou Teatro de Papel), quase desconhecido no Brasil, para um teatro em tamanho normal. Além da ampliação das personagens, o grupo incluiu na cena atores que usavam roupas de papel para não destoarem muito do conjunto. Evidentemente, a unidade de cena ficava mais a cargo da imaginação do espectador que das imagens reais, pois o efeito da iluminação jamais permitiria uma ilusão fidedigna sobre a paridade entre ator e figuras bidimensionais. No entanto, a simplicidade das imagens deixa claro que não havia intenção em iludir o espectador e é exatamente nesse ponto que o espetáculo se sobressai expressivamente, pois permite essa participação ativa e dá espaço para a subjetividade.

Figura 36 - Espetáculo *Um Conto de Hoffman* (1988) - Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

2.5.4 *Mozart Moments* (1991)

Esse espetáculo, em parte, deu continuidade à pesquisa de *Ato sem Palavras*, fazendo uso principalmente da técnica de manipulação direta. Apesar de já se terem decorrido aproximadamente 30 anos desde sua criação, *Mozart Moments* ainda está ativo no repertório do grupo, com apresentações recentes. Ele difere de *Um Conto de Hoffmann* pela intenção de alcançar o público infantil, ao que é bem-sucedido, uma vez que se pode observar nas plateias, frequentemente lotadas, a grande aceitação e o entusiasmo das crianças.

O assunto abordado é a vida privada do músico e compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) e as imagens remetem diretamente a isso. A apresentação que pude presenciar recentemente foi em espaço ao estilo do palco italiano, em ambiente fechado e disposto frontalmente aos espectadores, mas é possível notar que se trata de uma adaptação, pois não fazem um uso elaborado das condições técnicas que esse tipo de espaço poderia proporcionar. A iluminação, por exemplo, é simples, aparentemente sem nenhum efeito criativo específico para suas cenas. Usam um tecido branco pendurado ao fundo, com o nome do espetáculo estampado na posição central, sem muita força expressiva, evidenciando apenas uma adequação do espaço às necessidades visuais, no sentido mais prático e funcional.

Os bonecos são pequenos, delicados, o que torna o espetáculo mais intimista, aproximando o público. São detalhados, confeccionados com apuro, dessa vez com a fisionomia humana bem definida e expressiva. Suas roupas são miniaturas realísticas de trajes do final do século XVIII (Figura 37).

Figura 37 - Bonecos do espetáculo *Mozart Moments* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Além da manipulação direta, adaptada para duas e quatro mãos, há uma cena com uma técnica diferente, por ter um caráter mais popular (Figura 38).

Figura 38 - Cena do espetáculo *Mozart Moments* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

A manipulação direta tem um resultado estético bastante realista e, por esse motivo, cenas com conflitos, brigas, confusões, em que se desejaria um efeito cômico, poderiam ser mal interpretadas. Para não correr esse risco, o grupo incluiu cenas com bonecos de luva, que representam os mesmos personagens em situações mais caricatas. O elemento principal da cenografia é uma carruagem estilizada (Figura 39), adequada para espaços menos convencionais, aos moldes do teatro de rua que já haviam experimentado em *Sagruchiam Badrek*.

Figura 39 - Cenas do espetáculo *Mozart Moments* em espaços diferentes do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Com a essa estrutura, podem chegar empurrando a carruagem como um carrinho de mão, para depois transformá-la no que efetivamente se vê no palco. A carruagem cenográfica colabora para o reconhecimento do tempo e do espaço em que as ações acontecem e é determinante para a resolução prática das cenas. Sobre ela, há um tampo no qual os bonecos e outros objetos são apoiados durante a manipulação. Esse mesmo tampo é levantado, articulado com dobradiças e configura uma espécie de empanada que abriga as cenas com os bonecos de luva. A carruagem ainda é repleta de aberturas, portas e gavetas, das quais saem e entram os bonecos e todo tipo de objeto para as cenas.

Um ponto que prevalece positivamente nas cenas é a relação entre atores e bonecos. Nesse espetáculo, atores e atriz manipulam os bonecos, mas assumem efetivamente personagens secundários, dando mais objetividade à sua participação na dramaturgia do espetáculo. Seus figurinos seguem o mesmo estilo usados para os bonecos, mas não são coloridos como os deles e nem pretos, como normalmente se espera para garantir a neutralidade de atores-animadores. Suas roupas são brancas e, apesar de ornamentadas, quando necessário, conseguem dissimular a presença dos atores e da atriz.

A relação que se estabelece entre os atores e os bonecos em *Mozart Moments* perpassa o aspecto da manipulação. Os atores conversam com os bonecos e, ao fazerem-no de forma equânime, ou seja, de igual para igual, conferem ao objeto o estatuto de humano. Ao tratarem o boneco como uma personagem viva que pode conversar, tomar decisões, ser convencida e ter vontade própria, sugerem ao espectador que faça o mesmo. O jogo teatral está exposto apesar da ilusão de vida suscitada e, como tudo é feito às claras, é proposta uma experiência ativa ao espectador (CASTRO, 2018, p. 90).

Sandra Vargas revelou algumas informações que ajudam na compreensão do que se vê neste espetáculo. Durante a criação da cena, observaram que, devido ao pequeno porte dos bonecos, os espectadores teriam dificuldades para perceber de imediato o que acontecia, por isso ampliaram a participação dos atores e da atriz, inserindo comentários acerca do que se via (ANZOLIN, 2021).

Outro ponto importante revelado, é que *Mozart Moments*, em princípio, não era um espetáculo completo, mas esquetes individuais para serem apresentadas no decorrer de um evento, que foram adaptados em conjunto para exibições em escolas. Somente em um momento posterior, esses esquetes passaram a constituir um espetáculo do repertório comum do grupo. Para essa transição, ao longo do tempo, houve muitas adequações, como o corte de quadros para reduzir o tempo do espetáculo e, por causa da reação de um menino, a modificação da cena

em que Mozart morre, tornando-a mais subjetiva, poética e menos contundente para a percepção infantil. Na nova versão, o boneco que representa Mozart é trocado por outro em forma de anjo. Após recitar o poema *Mozart no céu*, de Manuel Bandeira (1886 - 1968), ele encerra a apresentação, despedindo-se do público, enquanto voa alegremente pelo espaço.

Mesmo com toda a adaptação necessária, o espetáculo é orgânico e não transparece nenhuma articulação forçada. É caracterizado por uma dramaturgia criativa, fugindo da história mais óbvia do compositor, com quadros visualmente muito bem “costurados”. As imagens propostas são simples, diretas e objetivas, mas a concepção não é simplista, pois deixa espaço para que o espectador mirim recrie, em sua imaginação, a personagem do prodigioso músico e compositor.

2.5.5 *Beckett* (1992)

O espetáculo *Beckett* (Figura 40) pode ser considerado uma extensão de *Ato sem Palavras*, pois, mesmo produzido quatro ou cinco anos depois, se aproveitou muito do que já havia sido pesquisado e realizado, praticamente incorporando-o como um primeiro ato e acrescentando-se mais dois.

Figura 40 - Espetáculo *Beckett* (1992) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Cada uma das partes referiu-se a um texto diferente do mesmo autor, conservando sua individualidade, todavia atuando dialeticamente sobre as outras. As partes interferiram entre si, com acréscimos, restrições e transformações e a busca pela estabilização do conjunto conduziu a uma composição mais complexa. Os três atos foram apresentados com a mesma cenografia e figurinos, o que contribuiu para a manutenção da unidade do trabalho, já que a conexão de peças diferentes criou uma obra completamente nova.

Mantiveram, portanto, as qualidades de *Ato sem Palavras* no primeiro ato de Beckett, modificando somente a vestimenta dos atores-animadores e a qualidade da manipulação do boneco, já que houve tempo e empenho para um aprimoramento técnico. O figurino, antes preto sem qualquer especificação rigorosa, passou a ser composto por peças envelhecidas: casacos longos, chapéus, botas pretas e calças brancas encardidas.

A estrutura do segundo ato era parecida com a do primeiro, pois os mesmos personagens/manipuladores davam vida a bonecos destacados pela cor clara em fundo escuro. Havia dois bonecos, mas eles não interagiam, como se um substituísse o outro em ações cíclicas. Eles tinham panos cobrindo seus rostos, explicitando ainda mais a influência de Decroux, tornando a cena mais focada no movimento do boneco que na representação da forma humana.

No terceiro ato, o grupo subverteu a estrutura inicial, colocando os atores em evidência e suprimindo o uso de bonecos. Nessa parte, figuravam dois homens semelhantes, sentados à mesa, quase imóveis. Um fazia a leitura de um livro aberto sobre a mesa, enquanto o outro apenas reagia com batidas na mesa. Era uma cena monótona, que terminava quando o primeiro fechava o livro, ambos colocavam uma mão sobre a mesa e se olhavam fixamente.

Beckett substituiu *Ato sem Palavras* no repertório do Grupo Sobrevento e esse espetáculo ainda se encontra entre seus trabalhos ativos, embora não seja apresentado há anos.

2.5.6 *O Teatro de Brinquedo* (1993)

Aprofundando a ideia de um espetáculo intimista, como já havia buscado parcialmente em *Mozart Moments*, o Sobrevento retoma a pesquisa do *Toy Theatre*⁷², iniciada com o processo de *Um Conto de Hoffmann*, para criar o seu próprio *Theatro de Brinquedo*.

⁷² De acordo com a *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, o Teatro de Brinquedo foi um entretenimento familiar que se popularizou na Europa entre o final do século XVIII e início do século XIX. Eram elaborados como pequenas réplicas das salas de espetáculo e dos espetáculos que nelas eram encenados, incluindo palco, cenário,

O que o Sobrevento faz não é simplesmente resgatar a técnica do *Toy Theatre*, mas sim “reviver a ingenuidade e a graça dos antigos saraus, onde crianças e adultos divertiam-se, lado a lado, com representações caseiras de Teatro de Brinquedo” (GRUPO SOBREVENTO, 1993, p. 4). E é isso que fazem, não criando somente um pequeno teatro de papel. Envolvem as miniaturas em uma cena maior, em que os atores e atrizes assumem personagens de época, recebendo o público informalmente, como se o fizessem em suas casas. Os espectadores ficam próximos dos artistas e o ambiente cenográfico é composto por adereços que remetem ao final do século XIX (Figura 41). Tornam o espaço aconchegante ao som de canções antigas, acompanhadas de instrumentistas ao vivo, como se fosse um festejo caseiro, entre amigos e familiares. Em determinado momento, essas personagens assumem a condição metalinguística, criam um espetáculo dentro do espetáculo e se tornam narradores e atores-animadores desse teatro de brinquedo (Figura 42).

Figura 41 - Espetáculo *O Teatro de Brinquedo* (1993) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

personagens e figurinos. As miniaturas de teatros vinham impressas em folhas de papelão e a montagem era feita por pessoas que não eram necessariamente artistas. Em casa, o papelão era recortado, pintado e, muitas vezes, os pequenos bonecos eram ornamentados com tecidos e aviamentos. Depois, com a presença de convidados, as peças eram encenadas, em um ambiente festivo, mas caseiro. O texto dramático, em geral, eram peças conhecidas, mas cortadas para simplificar as apresentações e torná-las mais curtas. Havia muita atenção aos detalhes e era comum o acompanhamento com música ao vivo. Com a mudança de tendências no teatro do século XIX para um teatro com mais realismo, o Teatro de Brinquedo, que naturalmente reproduzia mais a encenação do que a profundidade psicológica da trama, não conseguiu acompanhar a mudança emblemática, caindo em desuso. Experimentou um ressurgimento com as vanguardas históricas, mas novamente foi vencido, dessa vez pelo aparelho de televisão que, em meados do século XX, substituiu praticamente todos os entretenimentos familiares (LECUCQ; COHEN, 2011).

Figura 42 - Espetáculo *O Teatro de Brinquedo* (1993) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

O Teatro de Brinquedo foi inspirado no texto *The Revenge of Truth - A Marionette Comedy* (1986), da dinamarquesa Karen Blixen. Na versão do grupo, a história se passa no Brasil do século XIX, em uma fazenda no interior de Minas Gerais e os personagens e cenografia, em desenhos planos, remetem a esse espaço e tempo. Os eventos são mostrados no formato dos grandes espetáculos da época, com prólogo, atos e entreatos. Aparecem em cena muitas mais figuras que a quantidade de personagens do enredo, pois a animação das cenas é feita com a troca de figuras, em vez de uma movimentação articulada dos bonecos. Assim, cada gesto eloquente, cada mudança de estado ou ação particular, como um beijo de um casal, por exemplo, exige a troca das duas figuras por outra mostrando o beijo consumado. Percebe-se também um mecanismo que permite a troca das figuras com rapidez e razoável discrição.

O Teatro de Brinquedo é um espetáculo de percepção simples, que diverte e envolve o espectador, como se este estivesse participando de um sarau típico de outros tempos. As imagens são claras, bem definidas e criativas para contar uma história dentro de outra história e fazer pensar sobre a necessidade dos momentos alegres em grupos “familiares”.

2.5.7 *Ubu!* (1996)

No centenário da estreia de *Ubu Rei* de Alfred Jarry (1873 - 1907), o Sobrevento estreou sua própria versão da obra. Essa peça foi a principal peça do poeta e dramaturgo francês e se tornou emblemática para os estudos contemporâneos sobre o Teatro de Animação. A história contada era uma paródia de *Macbeth*, de William Shakespeare (1564 - 1616), em que

o Pai Ubu, uma personagem despreparada, sem inteligência ou sensibilidade, promove um golpe e toma o poder na Polônia, vindo a governar de forma estúpida e violenta.

Nessa montagem, percebe-se claramente as referências do Sobrevento a Edward Gordon Craig (1872 - 1966), em especial ao conceito de supermarionete. As ideias de Craig, contidas em *O ator e a supermarionete*, escrito em 1907, não explicitam o que seria realmente uma supermarionete, mas o que se pode tirar como certo é que Craig se opunha veementemente ao tipo de atuação cênica de sua época e considerava que a arte exigia equilíbrio, certezas e estabilidades, que o corpo humano normalmente não oferece. A esse respeito, Valmor Nini Beltrame (2005) constata que Craig poderia estar se referindo a um ator completamente mascarado, de modo que nenhuma característica ou emoção pessoal pudesse ser reconhecida.

Craig explora, através da marionete e suas múltiplas formas, as condições de reorganização do jogo teatral em linguagem única, numa totalidade plástica homogênea na qual o ator é tão somente parte integrante de uma totalidade mais ampla que é o espetáculo. E, o ator inteiramente mascarado é quem pode concretizar essa forma de interpretar no novo teatro (BELTRAME, 2005, p. 75-76).

A cenografia criada por Hélio Eichbauer era visivelmente inspirada nas pinturas surrealistas do artista plástico espanhol Joan Miró (1893 - 1983). Como na obra de Miró, a ludicidade permeava o espaço e conduzia o olhar do espectador pelas próprias lembranças e referências do mundo, para preencher as imagens repletas de vazios. Eichbauer trabalhou com sucatas, grandes tambores enferrujados e amassados, lonas rasgadas, pedaços de coisas pendurados com cordas coloridas que davam mobilidade aos elementos e criavam significados não muito precisos, mas que aludiam a uma explosão metafórica da sociedade. O Sobrevento fez como supostamente Craig recomendaria, mascarando os corpos dos atores e da atriz, procurando destacar o grotesco delineado por Jarry (Figuras 43 e 44).

Os objetos suspensos no ar ainda assumiam o papel das personagens secundárias do enredo, ao serem chamados à cena pelos atores e, no conjunto, se tornavam uma enorme marionete de fios, manipulada como tal. Em meio a tudo isso, estavam grandes sacos de lona, cordas de sisal, entre outros materiais rústicos que, no início do espetáculo, se revelavam como os personagens principais da peça.

Figura 43 - Figurinos do espetáculo *Ubu!* (1996). Criação de Maurício Carneiro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Figura 44 - Espetáculo *Ubu!* (1996) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A música de cena foi um elemento importante no conjunto da obra. Para isso, o grupo formou uma banda de heavy-metal, que tocava ao vivo um som quase ensurdecedor, carregado pelas cordas graves da guitarra, distorcido pelos equipamentos, exacerbando o aspecto sombrio das cenas.

Kely de Castro (2018, p. 75) afirma que o Sobrevento soube explorar outros aspectos das características desprezíveis das personagens retratadas no texto, pois, afinal, “cem anos depois, a ‘brutalidade’ posta em cena por Jarry já não causa o impacto que outrora fora tão relevante.”

Ubu! teve uma carreira curta, de modo que não me foi possível assistir ao espetáculo. Entretanto, pelos relatos coletados, é possível inferir que se tratou de um espetáculo bonito, pelo menos a partir da concepção de beleza que se pode tirar das palavras de Luigi Pareyson (2005, p. 182): “Não que a obra de arte seja artística porque bela, mas é bela porque artística: o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo.” Sem dúvida, houve inventividade e originalidade por parte dos artistas envolvidos. Nessa montagem, o grupo fugiu da comodidade de aproveitar as técnicas que já tinham experimentado nos espetáculos anteriores, mas se mantiveram no universo das formas animadas. Sobre isso, Castro (2018, p. 81) menciona que “não apenas foi um avanço em termos da linguagem no Brasil, mas também contribuiu para que o Teatro de Animação e/ou os agrupamentos teatrais especializados nessa área fossem vistos de outra maneira.”

Segundo Sandra Vargas (2000), esse espetáculo quase levou o *Sobrevento* à falência, pois se tornou um projeto dispendioso para os seus padrões e, como tudo que é verdadeiramente artístico, não havia certezas de êxito no final do processo. Mas ela ainda acrescenta: “A gente fez e a gente pode fazer outras coisas assim e a gente não pode perder essa garra de arriscar tudo. Tem só que tomar cuidado” (VARGAS, 2000, p. 86).

2.5.8 *O Anjo e a Princesa* (1998)

O Anjo e a Princesa (Figura 45) foi criado a partir do texto de Sandra Vargas, inspirado pelo conto *Irredención*, do escritor chileno Baldomero Lillo (1867 - 1923), e é voltado para o público infantil. A peça conta a história de uma princesa vaidosa e seu anjo da guarda inexperiente, que escolhe não interferir nas suas decisões, gerando consequências e deixando uma “lição” aos jovens espectadores.

A visualidade deste espetáculo foi inspirada na obra do artista estadunidense Alexander Calder (1898 - 1976), que produziu diversas formas de arte visual, mas ficou mais conhecido por suas esculturas cinéticas, os *móviles*. Em complemento aos *móviles*, ele criou esculturas estacionárias, as quais denominou *estábiles*, e foi nesse aspecto que o *Sobrevento* se apegou para criar a cenografia do espetáculo. As obras de Calder eram essencialmente pintadas nas cores primárias saturadas, característica também adotada pelo *Sobrevento*. Mário Pedrosa

(2000, p. 61) fornece mais elementos para compreensão da obra de Calder e, por comparação, da visualidade de *O Anjo e a Princesa*:

O problema fundamental dos móveis, essa busca das relações espaciais dos objetos, equivale quase à procura metafísica da realidade não contingencial das coisas. A essencialidade das formas desencarnadas de qualquer convenção, ou função eterna. Para mover-se nesse mundo das formas puras mais facilmente, recorre a sugestões e motivos não orgânicos.

Figura 45 - Espetáculo *O Anjo e a Princesa* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A cenografia foi assinada por Mário Cavalheiro e Monika Papescu. Vargas (2000) conta que não foi lhes dado muitos detalhes do texto, a fim de não influenciar a criação, permitindo que surgissem ilustrações ao invés das abstrações propostas por Calder.

Eu adequei essas esculturas ao texto, por isso não ficou uma coisa óbvia. Eu uso a escultura com milhões de funções, e as crianças adoram. Quanto aos bonecos, o Calder tinha uma coisa assim de brinquedos, uma coisa mecânica, então resolvemos trabalhar com brinquedos. E a graça de *O anjo e a princesa* é que todos os bonecos que aparecem são brinquedos. A criança vê e, depois do espetáculo, vai lá, e pega o boneco. [...]. Viajo com essa peça e, onde eu monto aquele cenário, não preciso fazer mais nada depois. Só uma mexida na escultura e as crianças já ficam alucinadas (VARGAS, 2000, p. 87).

No espetáculo, Sandra Vargas assumiu o papel do Anjo, além de manipular nove bonecos e três esculturas. Também não tive oportunidade de assistir à peça, mas, ainda que os relatos deixem a impressão de que o grupo tenha admitido a perversa forma da “lição de moral” no texto, percebo que amenizam isso através da encenação, trabalhando com a ludicidade para libertar a imaginação das crianças. Os bonecos também seguiram a estética e a mecânica de

Calder, sendo feitos a partir de uma estrutura de arame e com mecanismos simples, de modo que o público infantil os percebesse como brinquedos, abrindo espaço para a fantasia e incentivando a criatividade, deixando perceber que as cenas ali mostradas até poderiam ter continuidade em casa.

2.5.9 *Cadê o Meu Herói?* (1998)

Cadê o Meu Herói? (Figura 46) É um espetáculo icônico do Sobrevento, pois seus membros investiram nele tudo que se tornou a marca do trabalho do grupo, em especial muita pesquisa, desenvolvimento técnico e a busca pelos melhores colaboradores no assunto. Com isso, obtiveram um resultado visual surpreendente. Ainda hoje, é um dos espetáculos mais solicitados do grupo, de modo que tive a oportunidade de assistir à peça por diversas vezes.

Figura 46 - Espetáculo *Cadê o meu Herói?* (1998) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

O enredo apresentado é uma sátira de várias histórias infantis, com uma princesa trancada na torre de um castelo por um vilão qualquer e um herói sempre disposto a salvá-la. Nessa peça, embora haja muitos candidatos a herói, nenhum é bem-sucedido no resgate da princesa. Após muitas surpresas, “o vilão fica com a mocinha”. A peça é excelente porque não despreza a inteligência das crianças, tentando fazê-las acreditar em soluções mágicas, com heróis perfeitos e invencíveis, como em muitos contos infantis tradicionais. Além disso, a montagem fica melhor com a adequação criativa dos outros elementos.

O grupo já havia flertado com a manipulação dos bonecos de luva em *Mozart Moments*, mas, nesse caso, a elaboração dessa técnica é um diferencial importante. A técnica chinesa utilizada por eles é muito mais sofisticada que as práticas frequentes no Brasil, pois exige outras habilidades e permite efeitos incomuns: movimentos de pernas; manipulação de objetos (armas) pelos próprios bonecos; troca da mão que veste o boneco em cena, possibilitando a sua mudança de direção; movimentos em que o boneco é atirado ao ar, girando e caindo de volta na mesma mão do ator-animador etc. Luiz André Cherubini conta que lhes foram ensinados cerca de cem movimentos, mas apenas uns dez foram efetivamente apreendidos e usados, o suficiente para surpreender os espectadores.

Os bonecos foram confeccionados com precisão para serem usados nessa técnica. As cabeças de madeira são simples, sem muitos detalhes, mas as roupas são muito adornadas, criando-se a forma e a firmeza necessárias para a manipulação, além de uma visualidade que lembra o aspecto oriental (Figura 47).

Figura 47 - Espetáculo *Cadê o meu Herói?* (1998) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A cenografia também é adequada à técnica, com espaços especialmente preparados para a movimentação dos bonecos e dos atores-animadores, mas com uma visualidade criativa, que remete aos ambientes medievais e dá ares de fantasia e modernidade a um castelo, com torres, janelas, paredes de tijolos dourados e uma ponte levadiça por onde os atores-animadores quebram a “quarta parede”, revelando ao público o truque das formas animadas.

A técnica oriental, combinada com a criatividade ocidental, originaram um espetáculo melhor do que costumeiramente se vê destinado ao público infantil. Trata-se de um verdadeiro espetáculo teatral “de ação”, com imagens engraçadas, desfavorecendo a necessidade de heróis e criticando a falta de complexidade nas dramaturgias para crianças. Sandra Vargas ressalta que, quando estrearam, o espetáculo ganhou a atenção das crianças, principalmente entre oito e nove anos de idade, que normalmente já estão pouco entusiasmadas com peças infantis, mas que, em *Cadê o meu Herói?*, “vibravam junto com os personagens” (VARGAS apud ANZOLIN, 2021, 2:02:39).

2.5.10 *Brasil pra Brasileiro Ver* (1999)

Após o êxito com os bonecos de luva em *Cadê o Meu Herói?*, o grupo criou um espetáculo centrado nesse recurso pelo viés da cultura popular brasileira. No espetáculo *Brasil pra Brasileiro Ver*, o Sobrevento reproduziu o Mamulengo pernambucano, com toques do Teatro de Bonecos existente na Espanha do século XVI⁷³, que se diferenciava do nosso principalmente pela presença do “trujamán”, uma espécie de intérprete que narra os detalhes daquilo que acontece na empanada, até mesmo nominando e descrevendo o caráter de cada personagem/boneco.

A forma visual do espetáculo foi definida a partir da estética comum do Mamulengo, com uma empanada simples, coberta por tecido chitão, bonecos rudimentares e um grupo musical localizado ao lado da barraca, tocando e pontuando o espetáculo. Os bonecos foram produzidos de modo tradicional, em madeira mulungu, pelo mestre mamulengueiro Saúba, que já havia trabalhado com eles em *Cadê o Meu Herói?*. A particularidade visual se deu nos figurinos, criados por Telumi Helen com elementos de diferentes culturas e regiões brasileiras, resultando em uma indumentária colorida e chamativa, que não destoa do modelo popular (Figura 48).

⁷³ Esse tipo de teatro de bonecos é descrito por Miguel de Cervantes (1547 - 1616) em *Dom Quixote de La Mancha*, no capítulo intitulado *Onde se prossegue a engraçada aventura do titereiro, com outras coisas realmente muito boas*.

Figura 48 - Espetáculo *Brasil Pra Brasileiro Ver* (1999) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Em princípio, o espetáculo *Brasil pra Brasileiro Ver* foi concebido em quadros independentes, com cerca de dez a 15 minutos cada e com denominações diferentes: *O dia em que Roberto Carlos chegou na Lua*; *O descobrimento do Brasil*; *A partilha do boi*; e *A vida de Jesus*. Esses quadros foram apresentados separadamente, de hora em hora, entre 9h e 21h, de terça a domingo, no decorrer de três meses, em um evento do Serviço Social de Comércio (SESC), em homenagem a Mário de Andrade. Depois disso, o grupo compactou o espetáculo e passou a apresentá-lo em espaços abertos, geralmente ao ar livre, para o público espontâneo. Entretanto, nessas condições, a carreira foi curta, pelos motivos declarados por Cherubini (apud CBTIJ, 2013, *on-line*):

Durante um tempo ele fez parte do nosso repertório e acabou sendo abandonado porque as pessoas não entendem muito um espetáculo que é visualmente muito pobre, os cenários eram toscos.... Mas é um espetáculo caro, que envolve três músicos, um técnico e dois manipuladores. Muitas vezes os Sescs nos contratam, mas o Mamulengo não é um negócio pra ser contratado, sabe? O Mamulengo é uma festa. Tem que abrir algum evento, fazer parte de uma brincadeira. É um jogo em uma praça, um jogo pra se passar o chapéu. Difícil encontrar um espaço comercial, digamos assim, para leva-lo adiante. Mas tenho vontade de retomar esse trabalho porque era bem divertido. Pegar aqueles quadros bem engraçados e fazer um show, um brinquedo, uma brincadeira popular de teatro de bonecos.

2.5.11 *Submundo* (2002/2003)

Minha primeira experiência como expectador dos espetáculos do Sobrevento foi justamente com *Submundo*, tendo sido positivamente marcante. A peça é surpreendente, pois agrega a exuberância crítica-visual de *Ubu!*; o trabalho com a manipulação direta, desenvolvida

em *Ato sem Palavras*, *Mozart Moments* e *Beckett*; os bonecos de luva de base popular; a expressividade de atores e da atriz mascarados em cena em uma expressividade grotesca e com uma harmonia quase ilógica. *Submundo* é um espetáculo que evidencia a semelhança – ou a pouca distinção – entre o teatro produzido com atores e aquele feito por atores-animadores.

A peça é formada por treze quadros independentes, uma “colcha de retalhos” cênicos, sem uma trama linear, que apresente começo, meio e fim. Trata-se de um espetáculo para adultos, que provoca no público a “reflexão sobre a sua própria condição e a percepção de que a esperança e a resistência que nascem da miséria, da pobreza e da exploração de uns povos sobre outros estão espalhadas por todas épocas e lugares” (SOBREVENTO, 2017). Para Borges (2013, p. 84-85):

[...] a presença dos atores visíveis em cena é tão fundamental para a significação quanto todos os outros elementos utilizados. Na maioria das cenas, a interpretação do ator não é somente transferida, ou ‘delegada’, aos objetos. É associada a eles para compor presenças e evocar idéias num sistema semiológico ampliado, no qual percebemos uma atuação ‘relacional’ com o objeto e o espaço. [...]. Os objetos ou materiais de cena também podem transformar-se em personagens, como acontece com o papel que se converte em galinha e com o lenço que vira um pássaro, bem como os atores podem aproximar-se de objetos, na medida em que vão sendo destituídos de traços de personalidade. Esse deslocamento de funções aponta para uma estrutura cênica que opera uma dramaturgia com ênfase na significância visual e também possibilita ao ator transitar por níveis de atuação ficcional diversos.

A cenografia (Figura 49), criada por Daniela Thomas⁷⁴ e André Cortez, é emblemática, sendo formada por uma estrutura com telas de metal que cobrem todo o palco, a aproximadamente 80 centímetros do chão, indicando dois ambientes distintos: o superior e o inferior, o claramente visível e o parcialmente escondido, o mundo e o submundo.

Por debaixo e detrás das grades, os atores engatinham, rastejam sobre uma camada espessa de areia, criando visualmente um ambiente cheio de sombras, árido, agressivo e aterrorizante. Entretanto, o foco das cenas se dá na parte superior, que tem as telas como chão. Ao fundo, há dezenas de pares de pés humanos, cuja visão das solas força a percepção de corpos organizadamente empilhados, como se fosse em um necrotério (Figura 50). Os dois planos são ligados por alçapões, por onde as personagens e objetos entram em cena.

⁷⁴ Daniela Thomas é cenógrafa e diretora, conhecida pela parceria constante nas criações do diretor Gerald Thomas. Trabalhou com o Sobrevento somente em *Submundo*, por indicação de Felipe Hirsch, um amigo em comum.

Figura 49 - Espetáculo *Submundo* (2002/2003) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Simone Rodrigues.

Figura 50 - Cenas do espetáculo *Submundo* (2002/2003) do Grupo Sobrevento



Fonte: Fotos do acervo do Sobrevento.

As entradas e saídas de cena não são discretas. Sempre lhes é atribuído um foco que amplia a carga dramática das cenas, que mostram “o sair” de ou “o voltar” para uma espécie de masmorra. Cenas mais dramáticas são intercaladas com outras cômicas ou poéticas, entretanto o desfecho de todas remete à miséria, à falta de expectativas, à secura e infertilidade da areia. Os figurinos, criados por Márcio Medina⁷⁵, são compostos de roupas amassadas, surradas, sujas e funcionam perfeitamente para distinção de cada personagem.

⁷⁵ Márcio Medina é cenógrafo, figurinista e diretor de arte, colaborador de várias companhias teatrais.

Apesar da unidade do espetáculo, conseguida pela temática e por alguns elementos que perpassam as cenas, os quadros são bastante independentes, principalmente no tocante às formas e às técnicas utilizadas, quase como se tivessem sido criados como pequenos espetáculos autônomos. No primeiro quadro, aparecem um homem e uma mulher vindos de lados opostos do palco com os rostos cobertos por panos amarrados. Movimentam-se mecanicamente, um em direção ao outro, ensejam uma dança, mas são afugentados pelo painel assombroso do fundo. Os atores mostram-se marionetizados, postos em cena prioritariamente como elementos visuais do espetáculo. Em outro quadro, um homem surge de um dos alçapões, faz gestos de pedir esmola, desiste, encontra um cesto de lixo, revira-o e só encontra folhas de jornal. Brinca com pedrinhas e um pedaço de corda que encontra jogados na areia. Desse material rejeitado, nasce um boneco em forma de galinha. O homem manipula, dá vida àquele boneco e o faz botar um ovo, que parece ser um alento, mas de dentro dele sai somente mais areia.

No terceiro quadro, vemos um homem, também com o rosto coberto por tecido, que atravessa a cena e se esvai em areia. O quarto quadro traz uma família de retirantes. De suas malas/baús surge uma boneca com um vestido brando e reluzente, que é animada com manipulação direta. Ela dança e parece alegrar um pouco a triste vida daquelas personagens. Com uma manobra de troca de objetos, ela se transforma em um tecido esvoaçante, que volta a se transformar, tornando-se um pássaro. Nesse momento, um personagem, que parece ser pai da família, se levanta, apreende o pássaro e o coloca em um cesto com outros pássaros aprisionados. Voltam ao submundo. De outro alçapão, aparece um homem segurando o que parece ser uma criança enrolada em um pano. Nesse quinto quadro, a personagem não sobe completamente ao segundo plano e o simulacro de criança, em seus braços, se desfaz em areia.

O sexto quadro é composto mais pelas imagens mentais, produzidas por um texto falado, que por elementos concretos em cena. Trata-se de um discurso político, feito por uma atriz que se destaca dos outros pela vestimenta menos desgastada. O texto é do escritor irlandês Jonathan Swift (1667 – 1745), *Uma Modesta Proposta*, de 1729, no qual é proposto – como se fosse um projeto social para melhorar a vida dos mais carentes – que as crianças, filhos de pobres, sejam vendidas e se tornem alimento para os ricos, um modo eficaz de se reduzir a população carente e criar recursos para os restantes. Trata-se, sem dúvida, de uma crítica

violenta às injustiças sociais, tanto na Irlanda do século XVIII, quanto em qualquer lugar do mundo, onde se acredite em certos preceitos do neoliberalismo.

Na sequência, um quadro traz um diálogo, em tom de preleção religiosa, entre Antônio Conselheiro e um padre. Ao final da cena, surge um homem, sem camisa, com o rosto coberto por um pano, facão em uma das mãos e um coco na outra. Ele abre o coco, mas só encontra areia. Um homem armado com uma espingarda entra em cena, no oitavo quadro. Seu rosto é coberto por uma balaclava e ele atravessa a cena por um corredor de luz, de forma intimidadora e imponente. Aponta sua arma, porém o tiro não sai. Do cano da espingarda só escorre areia. No nono quadro, uma mulher dança e dá vida a lenços coloridos, como formas animadas. De acordo com Cherubini (2008), isso foi inspirado em uma dança típica colombiana, mas esteticamente poderia ser de qualquer outro país latino-americano. É interessante ressaltar que o quadro se tornou uma cena de animação incomum, pois é coreografado em sintonia com uma música. Enquanto dança, a atriz/animadora/dançarina apresenta as personagens, cuida do eixo, do nível, do foco, da triangulação e de outros princípios comuns ao Teatro de Animação. Mostra um casal que se encontra, se conhece e troca carinhos. Nascem os filhos, surgem atritos, os carinhos se tornam agressões e a figura feminina termina abandonada. Curiosamente, não se vê areia nesse quadro, pois a imagem é seca por si. Contudo, no quadro seguinte a areia surge abundantemente da pasta de um suposto executivo, que atravessa a cena marionetizado e descaracterizado também pelo pano no rosto.

O quadro seguinte, o décimo primeiro, mostra o último discurso de Salvador Allende, o primeiro presidente socialista marxista do Chile, deposto por Augusto Pinochet, em um golpe militar. Allende suicidou-se após esse discurso, em que agradece a lealdade do povo, fala da decepção com a traição que sofreu e critica duramente o imperialismo e os defensores de privilégios. O décimo segundo quadro é, quase todo tempo, alegre e divertido, mas justamente por isso e com a contraposição de um desfecho triste, tem um impacto ainda maior. Nele, o ator se traveste de mamulengueiro e apresenta uma “brincadeira” com bonecos/personagens comuns na cultura nordestina: o Benedito, o Coronel, o Policial, o Juiz, a Morte, o Carteiro e o Diabo. Benedito logra os outros e os soca, um por um, no pilão, transformando todos em farinha, em uma revanche tácita e bem-humorada contra os opressores, até que a farinha de diabo, que é pólvora, explode e acaba com a brincadeira. Então, o mamulengueiro deixa a empanada e verifica tristemente que a função não lhe rendeu mais que areia escorrendo do seu chapéu. O casal do primeiro quadro retorna no quadro final. Dessa vez, eles conseguem dançar uma

espécie de valsa, antes que o painel de cadáveres apareça ao fundo. Quando isso acontece, a mulher tenta fugir, mas o homem a detém e seguem até o final da dança.

A música colabora muito para a unidade do espetáculo e para percepção dos sentidos das imagens propostas. Em várias cenas, ela é dançante, alegre e estimulante; em outras, triste e reflexiva, mas mantém uma harmonia constante. Composta especialmente para o espetáculo, por Henrique Annes⁷⁶, a música mescla características populares e eruditas, com instrumentos tocados ao vivo, que colaboram para isso: violoncelo, bandolim, violão, percussão e viola caipira.

Submundo é um espetáculo que foi muito aplaudido pelo público e pela crítica especializada. Entretanto, por sua cenografia fisicamente grande e pesada, difícil de transportar, e por seus textos discursivos que criam barreiras linguísticas, não teve muitas oportunidades de *tournées*. Por esse motivo, com alguns cortes e com o nome *Almost Nothing (Quase nada)* participou de festivais no Irã, Suécia e Estônia. Além disso, o quadro do mamulengo também é apresentado como um espetáculo independente.

2.5.12 O Cabaré dos Quase-Vivos (2006)

Ao completar 20 anos em grupo, em 2006, o Sobrevento estreou um espetáculo que misturou bonecos animados e pessoas cantando, dançando, fazendo mágicas e quadros de humor. Mostraram várias técnicas de animação: o Teatro de Brinquedo, que já conheciam, além da experimentação com marionetes de fios, bonecos de varão e até com ventriloquia. Foi um espetáculo fundamentalmente irônico, de modo que, para melhor descrevê-lo, cito as considerações de Cecily O'Neal (2018, p. 8) acerca da ironia:

Na ironia, o relacionamento entre aparência e realidade revela-se como um contraste, uma oposição, um paradoxo, uma incongruência ou uma contradição – ela ativa uma série interminável de interpretações subversivas. É uma técnica de dizer muito pouco e significar tanto quanto possível. A ironia evita a declaração direta e emprega uma atitude objetiva e desapaixonada, permitindo investigar e iluminar questões poderosas e controvertidas.

⁷⁶ Henrique Annes é um conhecido maestro, violonista e compositor pernambucano.

É exatamente isso que o Sobrevento propôs para esse espetáculo. Em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, o grupo procura provocar reflexão sobre a nossa insensibilidade, mostrando a contradição entre bonecos quase humanos e pessoas com traços de desumanidade.

A encenação foi inspirada em *Conto de Ninar*, do escritor húngaro Ferenc Molnár (1878 – 1952), que aborda a vida de Závoczki, “um malandro de marca maior, [que] ofendia todo o mundo, batia em muita gente, a algumas pessoas até feria à faca, roubava, pilhava, trapaceava, mas nem por isso deixava de ser um ótimo rapaz, a quem a mulher amava muito” (MOLNÁR, 2013, p. 93). Trata-se da história dramática de uma personagem que não consegue se desvencilhar de uma vida de transgressões, que lhe causa a perda de tudo o que valoriza, resultando em um desfecho trágico. O Sobrevento adaptou essa história para apresentá-la com bonecos, entrelaçando com cenas de atores e atriz de um teatro de puro entretenimento, superficial, sem criticidade, do tipo para divertir quem não quer ter esforço intelectual (Figura 51).

Figura 51 - Cenas do espetáculo *O Cabaré dos Quase Vivos* (2006) do Grupo Sobrevento



Fonte: Fotos do acervo do Grupo Sobrevento.

A cenografia é composta por módulos móveis, que dão espaço para as cenas com bonecos de fios, de vara etc. que, vistos de outro modo, sugerem uma casa noturna, onde os artistas apresentam o espetáculo de variedades. As cenas sucedem-se em drama e comédia, em uma visualidade aberrante de cores fortes e outra delicada, em representações algumas vezes histriônicas e outras sutis, sempre mostrando os opostos de uma cena para outra. Enquanto alguns quadros provocam o riso, causa-se no espectador o arrependimento ao serem mostrados, em seguida, os quadros que ilustram a vida real.

2.5.13 *O Copo de Leite* (2007)

Dessa vez, o Sobrevento realizou um espetáculo completamente sem bonecos. *O Copo de Leite* foi criado a partir do conto homônimo do escritor argentino, radicado no Chile, Manuel Rojas (1896 -1973), na tentativa de atingir os espectadores adolescentes.

O conto de Rojas narra a história de um jovem que viaja clandestinamente em um navio e acaba sendo abandonado em um porto desconhecido. Sem muitas condições para sobreviver, consegue um trabalho de estivador. Entretanto, como a fome dificultava a espera pelo pagamento, ele pede um copo de leite em um estabelecimento comercial, sem a intenção de pagar. O texto descreve uma personagem desesperada, em um ambiente de muita miséria, mas mostra possibilidades de superação, seja pela caridade ou pelo autoconhecimento. Na adaptação, Sandra Vargas cria uma personagem que, ao arrumar o quarto do filho ausente, vai se lembrando de situações da vida dele, refletindo acerca das angústias típicas da adolescência. Então, conta a história criada por Rojas, como se a tivesse ouvido da própria mãe, quando ainda era uma adolescente angustiada, transmitindo-a ao filho em momento semelhante. A ênfase da personagem não é na questão social que se apresenta no texto, mas nos sentimentos e obstáculos que todos passamos nessa fase da vida.

Sem bonecos, mas não sem as características técnicas do Teatro de Animação, percebe-se, na atuação da atriz, a precisão de movimentos que não é comum ao artista “afetado”⁷⁷ emocionalmente. Os gestos, algumas vezes, até ilustram o que é dito, mas, na maior parte do tempo, são quase que desconectados na forma. As ações são definidas, eloquentes e claramente ensaiadas para serem precisamente repetidas a cada apresentação, justamente como seria feito em um espetáculo de animação. Apesar disso, a atriz não se furta à emoção, pois consegue emocionar sem perder o foco.

Em *O Copo de Leite*, o que se observa, fundamentalmente, é a atriz sobre um tapete circular, felpudo, macio e aconchegante, ao redor do qual os espectadores são acomodados em

⁷⁷ Em 1810, o escritor alemão Heinrich von Kleist (1777 - 1811) escreveu um texto em que exalta as qualidades de um boneco, em comparação com um bailarino, elogiando seus gestos simples e precisos por não cederem a afetações emocionais. “Que vantagem? Primeiramente, uma vantagem negativa, meu excelente amigo, isto é, a de que nunca seria afetado” (KLEIST, 1993, p. 199). As qualidades desse texto foram bastante reconhecidas, quase um século após ter sido escrito, devido ao movimento de oposição à arte mimética, que se estabeleceu no teatro no início do século XX e instituiu a possibilidade de uma marionetização do ator.

semicírculo. A cenografia e figurino, criados por Cherubini, são integrados e totalmente brancos (Figura 52). Ao fundo, um tecido serve como anteparo para a iluminação e projeções.

Figura 52 - Espetáculo *O Copo de Leite* (2007) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

2.5.14 *Orlando Furioso* (2008)

O grupo já havia experimentado o trabalho com bonecos de varão, entre outros tipos de manipulação em *O Cabaré dos Quase Vivos*; entretanto, em *Orlando Furioso*, seus integrantes se dedicaram somente a essa técnica, optando pelas especificidades do *pupo* siciliano (Figura 53).

Figura 53 - Espetáculo *Orlando Furioso* (2008) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Seguindo o padrão tradicional, o Sobrevento apresentou bonecos em madeira pesada, com membros articulados especialmente para cada movimento necessário em cena. Em certos casos, os bonecos se desarticulavam para mostrar decapitações e outras feridas violentas de batalha. A maioria foi adaptada para segurar espadas e vestidos com armaduras de metal, decoradas com brasões e detalhes em relevo. Há também detalhes, capas, peças de roupas, plumas etc. em cores muito saturadas. Os rostos foram esculpidos e pintados com detalhes realistas.

As características dos bonecos permitem a criação de imagens que seriam praticamente impossíveis com atores, com a possibilidade de mostrar explicitamente as cenas de violência, contando com uma percepção diferenciada do espectador. Ao mesmo tempo em que se reconhece o quadro apresentado, a percepção não é tão chocante, causando um estranhamento até cômico pelo exagero, sem deixar de mostrar a gravidade da ação.

Sendo um épico de cavalaria, a obra literária *Orlando Furioso* é tradicional para esse tipo de encenação. O texto é complexo, mas o recorte do Sobrevento foca na história de Orlando, que se enfurece e termina enlouquecendo por ciúme de Angélica, uma princesa oriental, que o pretere por um soldado mouro. Orlando é um dos “paladinos” de Carlos Magno, então imperador do Sacro Império Romano e comandante do exército cristão na “guerra santa”, justamente contra os mouros.

Na cenografia, o Sobrevento evitou o tradicional e investiu na criatividade. O trabalho do cenógrafo André Cortez é estruturado em um cubo móvel, com dimensões tangenciais de aproximadamente três metros e meio, que, ao ser girado, mostra quadros e aberturas em diversas posições, que servem como bocas de cena particularizadas. Um sistema de escadas e andaimes permite que os atores se movimentem dentro da estrutura e manipulem os bonecos em planos distintos. Por trás dos bonecos, telões e projeções muito coloridos ilustram cada quadro, criando um ambiente próprio para cada cena.

Novamente, o Sobrevento mostra que é incorreta a visão de senso comum de que o Teatro de Bonecos é somente uma diversão leve, destinada ao público infantil ou para manifestações folclóricas. O grupo apresenta um tipo de Teatro de Bonecos reconhecido pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade, destinado principalmente ao público

adulto e que combina tradição popular com erudição. Apesar de ser uma peça tradicionalmente representada com esse estilo de bonecos na Itália, no Brasil, foi a primeira vez que isso ocorreu. A apresentação segue uma visualidade criativa que transforma a peça em uma obra de arte brasileira (Figura 54).

Figura 54 - Espetáculo *Orlando Furioso* (2008) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

2.5.15 *Bailarina* (2010)

Destinado às crianças da primeira infância, *Bailarina* é um espetáculo delicado, em uma ambientação íntima e cenograficamente atrativa. Trata-se de um solo da atriz Sandra Vargas, com foco em objetos, valorização das mínimas ações físicas e muitos momentos de silêncio. Partindo do tema “equilíbrio, o espetáculo apresenta uma narrativa visual e não linear.

Um tecido rajado, na cor bordô, cobre o chão e o fundo de cena. Dois pequenos móveis completam o cenário: uma mesinha de cabeceira ao estilo Luiz XV, em madeira escura com filetes dourados, e uma cadeira combinando. O traje de cena é um vestido de cetim branco, que se destaca no espaço escuro e aconchegante (Figura 55). A iluminação cria um ambiente poético, delicado, mas com efeitos surpreendentes. Essa visualidade, por si, impressiona as crianças, deslocando-as do lugar comum para um outro diferente, como se fosse uma pintura que aos poucos vai ganhando vida.

Figura 55 - Espetáculo *Bailarina* (2010) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A narrativa parte de um pacote que supostamente a personagem teria ganhado de sua filha. Ao se revelar que o presente é uma caixa de música, a condição de beleza, porém de instabilidade da pequena bailarina de plástico, vai se tornando referência para uma série de metáforas sobre a vida humana. Outros objetos, como colares, são trazidos à cena para ampliar a carga simbólica. A temática complexa é acompanhada com atenção e aparente entendimento pelos jovens espetadores.

Sandra Vargas (CANAL FUTURA, 2014) explica que o Sobrevento não acredita no teatro para bebês como um “teatro didático” e sim em uma arte que trata daquilo que é mais profundo dentro de nós. Para Vargas, o bebê nos faz recordar a poesia que há em nosso entorno nas pequenas situações cotidianas e, ao se resgatar esse encanto, é possível criar uma dramaturgia distinta, que serve para nós e para eles.

2.5.16 *Meu Jardim* (2010)

Também direcionando-se a bebês de seis meses a três anos de idade, em *Meu Jardim*, o Sobrevento busca uma relação “muito próxima, muito verdadeira, o contato direto e franco, o olhar no olhar dos bebês” (CHERUBINI, apud CBTIJ, 2013, *on-line*). A peça é encenada sem a preocupação de que haja compreensão por parte das crianças, pois trata-se de um teatro para se sentir, ainda que haja por trás uma dramaturgia bem elaborada. Em relação ao espetáculo, o especialista em teatro infantil, o crítico teatral Dib Carneiro Neto (2013, *on-line*) observa:

O melhor de tudo é constatar que não há nada de leviano, nem de oportunista, nem de mercantilista, nem de irresponsável nesta iniciativa do Sobrevento. Tudo é feito com a maior qualidade artística e um cuidado respeitoso com as crianças e com seus pais. Nas mãos de um grupo errado, o rótulo “teatro para bebês” poderia virar um grande equívoco caça-níqueis. O que me surpreendeu foi o contrário: é teatro do melhor nível, que emociona, que toca, que estimula – e, além disso, é para bebês.

A ideia do espetáculo é baseada no livro *O Jardim de Babaï*, de Mandana Sadat. A autora belga, filha de pai iraniano, se vale de iconografia islâmica para criar uma narrativa visual em que as legendas bilíngues sugerem a leitura de dois modos: da esquerda para a direita, como estamos acostumados; e da direita para a esquerda, seguindo a característica do idioma persa. Portanto, duas histórias cruzam-se nas páginas centrais e uma começa na imagem em que a outra termina. Na fábula, Babaï, uma ovelha, resolve recolher as sementes que ficaram presas em sua lã no decorrer dos anos para plantar um jardim onde só havia o deserto, promovendo a multiplicidade da vida vegetal e, em decorrência, a chegada da vida animal. As ilustrações remetem à dubiedade de imagens entre o que seria um jardim ou um tapete repleto de cores.

O Sobrevento solicitou a autorização da autora para fazer uma adaptação, buscando relacionar os elementos comuns entre Brasil e Irã. Depois de alguns anos que o espetáculo havia estreado, Sadat foi convidada para assistir à encenação e publicou a seguinte declaração: “[...] eu tive muita sorte de ver o espetáculo, ocasionalmente apresentado em uma creche. É bastante surreal ver seu próprio livro ganhando vida, em carne e osso, 10 anos depois, para não mencionar a boa energia dos artistas, e os muitos rostinhos maravilhados” (SADAT, s. d., *on-line*, tradução nossa)⁷⁸.

O Sobrevento aproveitou o material recolhido na pesquisa realizada na ocasião da montagem de *O Anjo e a Princesa* e trabalhou com objetos inspirados em conjunto de brinquedos autômatos, do circo do escultor norte-americano Alexander Calder. A cenografia é simples, mas bonita, funcional e representativa de um ambiente em que se poderia imaginar a transformação de um deserto em um jardim. Um quadrado de tecido delimita a área de atuação e, em cada um de seus cantos, as mesmas ações se repetem, de modo que se mantém a proximidade com todas as crianças ali presentes. A personagem principal tira de uma bolsa

⁷⁸ “10 ans tout juste après la publication de mon album ‘Le jardin de Babaï’ (édition Grandir/2004), je viens d’être invitée au Brésil pour un festival mené par la troupe de théâtre ‘Grupo Sobrevento’ de São Paulo. Cette troupe a créé un festival novateur : ils ont réalisé et présenté des pièces de théâtre pour les bébés et invité divers artistes du théâtre pour bébés. Luiz André Cherubini a adapté ‘Le Jardin de Babaï’ depuis 2010 et j’ai eu l’immense chance de voir la pièce, jouée à l’occasion au sein d’une crèche... C’est assez surréaliste de voir son propre livre ‘vivre en chair et en os’ 10 ans plus tard, sans parler de l’énergie bienveillante déployée par les artistes, et des multiples petits visages ébahis... autant dire que l’émotion était au rendez-vous!” (SADAT, s. d., *on-line*).

variados bonecos zoomórficos, que podem ser tocados pelos bebês (Figura 56). Guizos pendurados na bolsa produzem um som agradável, que chama a atenção das crianças.

Figura 56 - Espetáculo *Meu Jardim* (2010) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Thaís Larizzatti, artista plástica especializada em tapeçaria, criou figurinos que reproduzem a ideia dos tapetes presentes no livro e, ao mesmo tempo, promovem uma ligação direta com o artesanato brasileiro. Tudo isso é permeado por música ao vivo e uma iluminação que ajuda a tornar as cenas mais fascinantes para os bebês.

Enquanto em outros espetáculos para bebês os pequenos espectadores apenas observam, em *Meu Jardim* eles têm a oportunidade de participar de modo mais ativo. No decorrer das cenas, podem pegar alguns dos brinquedos que saem de uma bolsa e, ao final do espetáculo, verdadeiramente entram em cena, pois são convidados, unicamente através de gestos, a colaborar na coleta das sementes espalhadas. Normalmente, o convite é alegremente atendido.

2.5.17 *A Cortina da Babá* (2011)

O Sobrevento estreou *A Cortina da Babá* (Figura 57), utilizando-se do Teatro de Sombras, com fortes referências à técnica chinesa, mas dentro de uma estética contemporânea dessa forma teatral. A narrativa do espetáculo – baseada no conto *Nurse Lugton's Curtain* (1965), de Virginia Woolf (1882 – 1941), publicado no Brasil com o título *A Cortina da Tia Bá*

– descreve as peripécias de personagens criados a partir de bordados. Tudo se passa quando uma babá, que borda uma cortina enquanto cuida de uma criança, acaba adormecendo e as criaturas bordadas, representadas por sombras na montagem do Sobrevento, se desprendem da cortina, animando o universo imaginário da criança. A diversão termina quando a babá acorda e a realidade se impõe.

Figura 57 - Espetáculo *A Cortina da Babá* (2011) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Apesar de ser dirigido ao público infantil, o espetáculo traz uma reflexão para qualquer espectador, mostrando uma personagem que aprisiona e impede a felicidade dos outros personagens. Seguindo seus princípios, o Sobrevento propõe um espetáculo com caráter mais artístico que de mera atividade de lazer, ainda que não nos furte a possibilidade de diversão. Nessa perspectiva, não abandonam o experimentalismo e, segundo Cherubini, arriscam com a diversidade de possibilidades.

Um procedimento criativo recorrente em nossa companhia é a utilização de cruzamentos insuspeitos e da busca de suas confluências. Assim, podemos forçar, arbitrariamente, o cruzamento de um certo fenômeno teatral – como o Teatro de Sombras chinês – com um texto da escritora Virginia Woolf. Se, no início, o choque nos apavora e nos coloca na beira de um abismo, pouco depois (às vezes, para nosso desespero, não tão pouco assim) tudo parece combinar, e surge uma saída melhor que o passo à frente, que nos levaria à queda (CHERUBINI, 2013, p. 224).

A encenação mostra muito da técnica chinesa, com a movimentação de silhuetas coloridas, apoiadas por hastes, criando as sombras em uma tela branca. Contudo, ainda podemos ver efeitos em cena que não são desse universo: sombras produzidas pelo gesto de

mão do ator; instrumentos giratórios que projetam figuras em movimento até para fora da área restrita de atuação; uma cenografia diferenciada; ator e atriz contracenando com as sombras, além da fusão de imagens para transição de cenas, em que são usados recursos da iluminação, apagando-se gradualmente uma fonte de luz, ao tempo em que se acende a outra em posição diferente.

A cenografia, criada por André Cortez, delimita o espaço da babá e o quarto da criança, com duas telas de projeção, permitindo a interação do ator com as personagens representadas por sombras, que puderam ser projetadas tanto de trás das telas brancas, quanto pela frente, pelo próprio ator.

Mesmo dentro do universo das formas animadas, esse espetáculo assume uma forma diferenciada no repertório do grupo. As silhuetas são produzidas como instrumentos para uma criação visual que acontece apenas no instante da cena, o que é muito diferente da concretude de um boneco ou mesmo da preparação de atores. Elas não são objetos a serem realmente vistos em cena, apesar de serem indispensáveis. Como afirma Ana Maria Amaral (1997, p. 112), “a diferença entre o corpo/objeto e sua sombra é que esse corpo/objeto tem concretude e perenidade, ainda que relativas; a sombra, não.” Esse trabalho do Sobrevento se mostra diferente da estética que costumam seguir, porque, apesar da boa qualidade, parece um experimento independente. Entretanto, espetáculos posteriores mostram que a sombra se tornou mais um recurso na coleção de técnicas do Sobrevento. Trata-se de um expediente útil, uma vez que atua através da pura percepção visual, aumentando as possibilidades de encenações nesse sentido.

2.5.18 *Sala de Estar* (2013)

O espetáculo *Sala de Estar* é aparentemente um ponto de mudança na poética do Sobrevento. Existe uma manipulação real e concreta dos objetos, ao invés de uma exposição simbólica. Nessa peça, o grupo desenvolve um tipo de teatro que se aproxima da performance. É interessante notar que falo de uma aproximação e não de uma equiparação, pois o espetáculo traz uma combinação de expedientes que transitam, em cada cena, entre o que é real e o que é simbólico.

Para Sandra Vargas (2010, p. 40), o importante é que “no Teatro de Objetos, podemos sair do papel de ator-animador e ter a oportunidade de entrar em cena para dizer alguma coisa que nos diga respeito e que nos revele, criando uma dramaturgia provocadora, irônica, tocante e não só de mero entretenimento”. Ela ainda afirma:

O Teatro de Objetos é particularmente provocador quando apresenta um repertório pessoal, autobiográfico, íntimo e aural do ator, que se expõe através dos objetos. O grande potencial do Teatro de Objetos não está nas suas particularidades técnicas, mas, sim, naquilo que é capaz de despertar de mais profundo e revelador daquele artista, por meio de seus objetos (VARGAS, 2010, p. 37).

Sala de Estar tem seis quadros independentes, que contam histórias íntimas do próprio ator, atriz ou, sem que se saiba muito bem, de uma personagem imaginada por eles. Portanto, a veracidade do que é representado nem sempre é explícita para o espectador. Em sua sala de estar, a personagem de Sueli Andrade cita desde os males da humanidade até uma violência pontual cometida contra uma criança, tudo expresso através da passividade de um sofá. Em outra sala, a personagem de Daniel Viana faz uso de um pequeno caderno de desenhos para materializar a relação com o pai ausente. Em uma sala de estar marcada por um gaveteiro que esconde vários outros objetos representativos, a personagem de Liana Yuri fala da violência sutil que permeia sua vida. A personagem de Roberta Nova Forjaz fala da sua vida familiar, com uma mãe, um pai e uma filha, representados por estatuetas brancas sobre uma mesa giratória. Cartas em uma caixa representam as memórias da personagem de Sandra Vargas que, ao ler, expõe a história de uma vida marcada pelas situações familiares de migração e exílio. Por fim, na última sala de estar, a personagem de Maurício Santana conta histórias amenas, memórias provocadas ou ilustradas por um antigo chapeleiro de madeira e o chapéu, casaco e espelho que nele estão dispostos. Aqui, a citação nominal dos atores e atrizes é importante, uma vez que as cenas são de cunho pessoal, ainda que possam ser fictícias.

O espaço determinado para a encenação foi uma espécie de teatro de arena invertido, onde os espectadores estão livres na área central do círculo, com seis estações construídas separadamente ao redor deles. Como se fosse uma feira ou uma exposição, instalaram “estandes” com características visualmente diferentes, com iluminação independente e apuro nos detalhes, como se cada ambiente, incluindo personagem e figurino que ali estão, fosse parte ou continuação do objeto em questão (Figura 58).

Figura 58 - Quadros do espetáculo *Sala de Estar* (2013) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Fotos de Marco Aurélio Olímpio.

O caderno de desenho, com as páginas amareladas, reflete-se no traje de cena de Daniel Viana, na parede do fundo, no chão, na cadeira, na mesa, no aparelho de rádio, nas luminárias, tudo com *design* moderno e em tons de amarelo.

Em outro quadro, o gaveteiro em cedro envelhecido, com detalhes cinzelados e puxadores de metal, relaciona-se à parede e ao piso, cujo material imita madeira, e a uma luminária no estilo metálico dos puxadores, enquanto o vestido de Liana Yuri apresenta um tom mais claro, envelhecido e rendado, lembrando os arabescos do móvel.

No quadro de Maurício Santana, a sobriedade do chapeleiro em madeira escura, aparentemente tabaco, é reforçada tendo por trás e ao chão um tecido preto com arabescos estampados em cinza escuro e um lustre em vitral. Ele veste um traje todo preto, que remete ao estilo da época do móvel, mas com tecidos de diferentes texturas, como em uma colcha de retalhos.

Em mais um quadro, o vestido branco e elegante de Roberta Nova Forjaz combina com as estatuetas que são o foco da cena. Tudo é branco e delicado: a mesa circular, um aparador com cantos arredondados, o fundo em tecido plissado, o tapete felpudo. Entretanto, o contraste está presente nas sombras, na projeção de uma bailarina e nas palavras secas da atriz.

Sandra Vargas, em outra cena, manipula as cartas brancas, tirando-as de uma caixa vermelha com detalhes escuros esfumados. Toda coloração do cenário reproduz a visualidade da caixa. A atriz usa um vestido encarnado, com apliques de arabescos na mesma cor e manchas escuras por todo figurino, incluindo os óculos e o colar. O monocromatismo atinge todos os elementos visuais da cena: poltrona, mesa, abajur, vaso, tapete e parede de fundo.

Sueli Andrade, em seu quadro, veste terno e sapatos com a mesma estampa do sofá que é o foco da cena. O que se vê é a reprodução de uma pele de onça, que se espalha pelo chão e pela parede (Figuras 59). Além desses elementos, os quadros trazem a representação de um leão na forma de uma pequena escultura ou em imagens bidimensionais. Uma possível interpretação é que o espetáculo está muito próximo das artes visuais e a imagem do leão cria a unidade visual do espetáculo, como sendo um emblema das obras de uma mesma exposição.

Figura 59 - Espetáculo *Sala de Estar* (2013) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O paralelo com as artes visuais também nos remete a pinturas de notáveis artistas, como Rembrandt (1606 - 1669), com suas obras monocromáticas douradas, e Pablo Picasso (1881 - 1973) em suas fases Azul e Rosa.

Espectáculos como esse trazem ao espectador mais que a aceção de algo a ser assistido e entendido objetivamente, pois a ênfase na visualidade pode provocar aceções diferentes em cada espectador. As imagens, muito bem elaboradas, ganham a dimensão temporal e tornam-se parte de uma narrativa. De acordo com Lehmann (2007, p. 312), certos expedientes têm “a notável consequência de introduzir na percepção do teatro o foco na imagem-tempo, a

específica disposição perceptiva para a contemplação das imagens”. Ou seja, isso provoca no espectador uma percepção da temporalidade dos fatores visuais, o que anteriormente só existia para os apreciadores das artes visuais.

Praticamente em toda poética do Sobrevento, o aspecto visual é concebido de forma cuidadosa. Entretanto, muitas vezes, a visualidade é posta apenas como pano de fundo para a encenação. Nesse sentido, o Teatro de Objetos e especialmente *Sala de Estar* representam um progresso no resultado criativo do grupo, combinando a teatralidade com a intensificação da perceptibilidade visual do espaço, dando foco ao objeto e provocando um olhar que transita entre o tempo cronológico daquilo que é representado e o tempo estático das imagens.

2.5.19 *Eu Tenho uma História* (2014)

Em *Eu Tenho uma História*, o grupo usa os objetos para trazer à tona a memória de sua vizinhança, revelando a existência de vida enriquecida pela arte. A sede do Sobrevento está situada no Brás, praticamente na divisa com o Belenzinho, bairros tradicionais da cidade de São Paulo, de forma que o grupo resolveu homenagear personagens memoráveis daquela região. Cada ator ou atriz representou cenas sobre pessoas que, de alguma forma, tivessem relação com suas próprias memórias (Figura 60).

Figura 60 - Quadros do espetáculo *Eu Tenho uma História* (2014) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

O espetáculo é realizado fora do ambiente teatral convencional. Para isso, foram criadas “estações cênicas”, barracas de lona montadas em uma praça. Cada quadro, de aproximadamente 15 minutos, tinha sua própria tenda e podia ser apresentado simultaneamente ou em sequência desordenada, dependendo da quantidade de público disposta a participar do evento. Nesse espetáculo, os objetos não tiveram o mesmo destaque na construção das cenas em comparação com outras peças. Os cenários são compostos por uma caixa de costura, flores, um rádio, recipientes esculturais de vidro. Os objetos ilustram as histórias, mas, como a visualidade teve um papel secundário em cada cena, sua presença difere do trabalho muito elaborado, por exemplo, em *Sala de Estar*.

Sandra Vargas criou uma cena sobre escritor abolicionista Luiz Gama e sua relação com temas que são importantes para a atriz, como a liberdade e a força para modificar o próprio destino. Daniel Viana, que também escreve poesias, escolheu o poeta Ricardo Mendes Gonçalves. O cantor Francisco Alves serve de argumento para a cena de Maurício Santana, que tem a prática seresteira como um segundo ofício. Liana Yuri faz uma escolha diferente para sua cena, preferindo fragmentos das histórias de várias pessoas, ao invés de uma, enfatizando as atividades profissionais que foram importantes na região e estão se extinguindo na atualidade (Figuras 61).

Figura 61 - Espetáculo *Eu Tenho uma História* (2014) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

O cartaz da peça trazia a seguinte inscrição: “O Brás tem uma história. Tem muitas histórias. Cada um de nós tem uma história tão bonita e importante como a sua.” Ao final de cada apresentação, etiquetas com os dizeres “Eu Tenho uma História” eram coladas em cada

espectador, dando importância a cada um como parceiro na criação do espetáculo e na manutenção da teatralidade da vida.

2.5.20 *Só* (2015)

Costumeiramente, o grupo Sobrevento demonstra um ímpeto de inovação, pela busca de obras singulares. Porém, é inevitável que as fórmulas acabem se sedimentando, de modo que as obras instituídas demandam a própria superação. Como demonstra Marilena Chauí (2000), a cultura encontra-se em um sucessivo movimento, em que as expressões já estabelecidas servem ao processo de criação de uma nova obra, que, por sua vez, pode se constituir em outra expressão instituída, ficando disponível para dar continuidade ao movimento criativo. Segundo ela:

Esse duplo movimento – do instituído ao instituinte e deste para aquele – assinala que a obra de arte expressiva é interminável. De fato, cada artista, para exprimir-se, retoma as obras dos outros e as suas próprias para produzir uma obra nova que, por sua vez, será retomada por outros para novas expressões. Um artista supera e ultrapassa outros porque os retoma e os transforma, fazendo vir à expressão aquilo que outros prepararam para ele (CHAUÍ, 2000, p. 417).

Provavelmente, nessa busca pela “eterna novidade”, os integrantes do Sobrevento acabaram por entender que o Teatro de Objetos – aquilo que tinham encontrado como um novo caminho, que os levaria naquele momento para a ruptura com o instituído – já começava a se mostrar algo convencional. O teatro que haviam feito em *Eu Tenho uma História*, por exemplo, já não seguia procedimentos tão inovadores: objetos dispostos sobre uma mesa servindo de metáforas para o ator contar uma história. Os espetáculos não propunham mais muitos riscos e, conseqüentemente, não eram capazes de trazer resultados muito expressivos. Em *Só*, romperam com a segurança do que já se mostrava instituído e inovaram em vários aspectos, especialmente quanto ao espaço de representação, que deixa de ser restrito e passa a ocupar todo o palco.

Analisando essa questão, a pesquisadora Kely de Castro (2018) discute que, no processo de criação de espetáculos marcados pelo aperfeiçoamento das técnicas do Teatro de Animação, como em *Cadê o Meu Herói* ou *Orlando Furioso*, ainda que estivessem procurando novas expressividades, o grupo já antevia o tipo de resultado que podiam alcançar. Entretanto, no espetáculo *Só* e em alguns outros, os resultados já não eram previsíveis. Aludindo ao próprio

grupo, ela acrescenta: “Talvez possamos afirmar que, se tentava antes se equilibrar, desta vez se lançou ao abismo” (CASTRO, 2018, p. 268).

Pela divulgação, sabe-se que a montagem de *Só* foi baseada no livro *América, ou O desaparecido*, de Franz Kafka (1883 - 1924), mas não é possível reconhecer nenhum personagem nos quadros montados. O que permanece talvez seja apenas a atmosfera sensorial que a narrativa provoca.

Nesse espetáculo, a figura humana passa a ser um elemento visual, efetivamente poético, não mais um personagem individualizado e nem mesmo uma representação de um coletivo. Para Lehmann (2007, p. 155), espetáculos como este são visualmente complexos, porque “se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não dança.”

Há cinco personagens diferentes em cena, em uma sequência de 16 quadros intercalados. No primeiro quadro, a primeira personagem passa por um caminho de sapatos enfileirados e manipula freneticamente um navio em miniatura (Figura 62). Depois, interage com objetos domésticos em atividades cíclicas. No terceiro quadro, tenta juntar todos os objetos para chegar até um trenzinho que atravessa o espaço ao fundo, mas não consegue chegar a tempo e concluir a ação.

Figura 62 - Espetáculo *Só* (2015) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Outra personagem costura, interage com tecidos e agulhas e sangra em um lenço. No seu próximo quadro, interage com um manequim feminino vestindo uma pele animal, retira

inúmeros objetos dos bolsos como se fossem presentes, desde uma rosa a uma embalagem de água sanitária, findando com um anel de noivado, mas, obviamente sem respostas, chora em seu lenço. Depois, de dentro do lenço, retira uma borboleta e a come.

A personagem seguinte atravessa a cena vestida como uma bailarina e carrega uma miniatura de gaiola com um pássaro, concluindo a cena em um recorte de luz que mostra somente uma caixa de música com sua bailarina mecânica. Em outro quadro, ela simula ações cotidianas, dentro de uma caixa de papelão repleta de miniaturas de objetos domésticos, inclusive a pequena gaiola. Na cena seguinte, aparece agarrada a uma corda e se lança para todos os lados como se tentasse voar.

Sentada em um banco a segurar um aquário vazio e um guarda-chuva, outra personagem parece esperar uma condução. Passa um ônibus, passa uma perua de lotação, passa um avião, tudo em miniaturas puxadas com um cordão. Ela sinaliza para cada um deles, mas nenhum a atende. Por fim, passa uma mala com rodinhas. Ela sinaliza e a mala se abre. Então, ela entra com o guarda-chuvas, a mala se fecha e segue o caminho. No quadro subsequente, com diversas vasilhas, ela tenta aparar goteiras. Faz um barquinho de papel que naufraga em uma bacia e termina se protegendo com o guarda-chuva. Em outro quadro, ela luta para salvar um peixe que está preso em galhos se movimentando como uma gangorra, com um balde d'água na outra extremidade. Com as mãos e depois com uma peneirinha, ela tenta freneticamente tirar a água do balde e umedecer o peixe, até entornar o balde em sua própria cabeça.

Outra personagem anda sobre cadeiras, na eminência de cair, tentando alcançar a próxima cadeira enquanto carrega malas e equilibra uma miniatura de cadeira sobre um prato. Em outro quadro, a mesma personagem usa um bastão na boca, feito um freio de animal, com o qual, por meio de corda e polias, levanta uma árvore seca e uma pasta cheia de materiais de escritório, enquanto se esforça para carimbar papéis longe do contrapeso. Na cena final, é ele que carrega uma cadeira com uma árvore seca amarrada, que vem sendo arrastada. Coloca a árvore em pé e senta-se na cadeira, enquanto os outros personagens vêm aos poucos compartilhar da árvore. Não há interação entre eles. Como já mencionado, embora não sejam cenas criadas por Kafka, elas transmitem o mesmo tipo de sensação do universo kafkiano: o não pertencimento e a solidão que vai além do estar só.

Podemos entender que, mesmo com o empenho na criação de uma visualidade expressiva e bem-feita, o Sobrevento até então não havia realizado um trabalho no qual tenha se libertado completamente da necessidade de encadeamentos lógicos, conflitos, artifícios emocionais, surpresas nas narrativas, expedientes obrigatórios no teatro dramático. Entretanto, no processo de criação desse espetáculo, através de uma dramaturgia visual mais pungente, o grupo parece se libertar dessas exigências, conseguindo estabelecer uma outra percepção de temporalidade (Figura 63). Portanto, com *Só*, o Sobrevento provoca no espectador algo mais próximo da percepção que normalmente se tem nas artes visuais, em especial no abstracionismo.

Figura 63 - Quadros do espetáculo *Só* (2015) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Fotos de Marco Aurélio Olímpio.

2.5.21 *Terra* (2016)

Em um artigo intitulado *A força poética na memória dos objetos*, Sandra Vargas (2018) descreve as questões que perpassam *Terra* o terceiro espetáculo para bebês, criado pelo Grupo Sobrevento:

Memórias guardadas, enterradas, desenterradas, escondidas, reveladas, dançam em um círculo de terra escura e úmida que abriga uma única atriz em cena. Inspirada pelo costume que muitas crianças têm de enterrar coisas que lhes são significativas, criou-se um texto que fala de memória, dos laços afetivos e do amor que está dentro de todos nós e que está debaixo da terra. Os objetos, nesse espetáculo, entram como representação de cada ente querido que a atriz desenterra das suas memórias. Sobre a terra – ora um jardim, ora um leito, ora um mar – suspende-se um céu de estrelas, que ela monta a partir de um livro, do seu livro. Nesse espetáculo é muito forte para o espectador o fato de desenterrar objetos da terra; acreditamos que a força está no

objeto puro, não são desenterrados objetos adereçados, vemos objetos como: um vidro de perfume, cacos de prato de louça, um pano de rendinha, uma colher e um livro – todos os objetos parecem ter história e por isso ganham em força poética (VARGAS, 2018, p. 432-433).

O elemento terra, que dá nome ao espetáculo, norteia todas as ações em cena (Figura 64).

Figura 64 - Espetáculo *Terra* (2018) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Segundo Joubert Aires (2013), a força da imaginação, já nas primeiras brincadeiras de uma criança, desperta uma ação criadora e, nessa perspectiva, o brincar que é gerado na experiência com a terra, desperta uma imaginação do âmbito material e a percepção de estar no mundo. Suponho que o acerto do Sobrevento esteja em trazer esse material para dialogar com as crianças, em tempos que elas não são mais tão livres para brincar na terra, uma vez que a maioria se encontra presa em apartamentos. Aires (2013) ainda lembra que as ações que normalmente fazem parte do ato de brincar na terra são da ordem do reconhecimento da propriedade e capacidade material, experimentando-se a resistência que a materialidade do mundo oferece. O autor refere-se a ações como pisar, bater, carregar, esfregar, jogar, cavar e enterrar, entre muitas outras, que se tornam lúdicas na ação infantil e estabelecem a intimidade com o mundo material.

O espetáculo é visualmente simples, mas consegue atrair a atenção dos pequenos espectadores e também dos grandes, pois mostra sem subterfúgios algo que é pertinente à

memória de todos, mesmo daqueles que não a conhecem: a sensação de brincar na terra. O espaço de cena é uma arena coberta por terra, de onde a atriz desenterra objetos e, com eles, essas memórias. O surgimento de artefatos comuns como uma colher, pedaços de louça quebrada, um retalho de crochê, um frasco de perfume, uma concha do mar e um livro surpreendem os pequenos espectadores, que esperam pelo próximo objeto a ser descoberto e acompanham o relato das recordações sobre entes queridos que se relacionam com os objetos. Vibram com a visão de cada novo objeto.

A visualidade se enriquece com as músicas compostas especialmente para o espetáculo por William Guedes, mas a sua execução, ao vivo, com dois músicos, violonista e violoncelista, amplia a percepção imagética, ligando o que se vê ao que se ouve, em um quadro belíssimo.

Os quadros atraem os espectadores de várias formas, pois, mesmo aqueles que ainda não compreendem o que é representado em cena, se maravilham com a experiência de enterrar e desenterrar. É um espetáculo visual; portanto, durante as cenas, as crianças não são estimuladas a entrar na arena e, surpreendentemente, elas aceitam isso e participam de acordo com as condições estabelecidas.

2.5.22 *Noite* (2019)

Trazer a fala humana, sua gramática e sintaxe, para o teatro, como característica central desta arte, quase nunca chama a atenção como sendo um empréstimo do mundo “real”. Mas se a totalidade ou parte do texto teatral são reconhecidos como provenientes do mundo real, então a situação é muito diferente; e o recurso a essa linguagem no teatro vem se tornando cada vez mais importante nos tempos modernos, durante o século passado particularmente. O exemplo mais notável e bem conhecido disso são as várias formas daquilo que foi mais comumente chamado de teatro documentário (CARLSON, 2016, p. 2).

Mostrando agora um teatro de objetos em sua vertente documental, o Sobrevento estreou *Noite*, com uma dramaturgia desenvolvida a partir de depoimentos, nos quais foi preservada a simplicidade dos relatos originais. Trata-se de um espetáculo frontal, em que o cenário é composto por nichos, nos quais as personagens são expostas separadamente. Suas histórias são díspares, sensíveis e comuns, sempre ligadas a objetos autênticos e de valor emocional. Cada nicho tem um aspecto próprio, despertando diferentes sensações. Suas visualidades são evidenciadas somente quando a luz se acende dentro deles e desaparecem completamente quando a luz se apaga. As personagens são aquelas que encontramos

diariamente, mas reelaboradas cenicamente e envoltas por uma “aura” de objeto artístico. *Noite* força o reconhecimento da teatralidade que nos cerca cotidianamente.

O cenário lembra uma grande estante, com nichos caracterizados para cada personagem, em tamanhos e formatos diferentes (Figura 65). Os figurinos se confundem com a cenografia de cada cubículo, de modo semelhante ao que acontece em *Sala de Estar*, repetindo cores, estampas e texturas das paredes. Na maioria das vezes, os trajes de cena estão fixos em seus lugares e os atores se encaixam neles, ao invés de os vestirem.

Figura 65 - Espetáculo *Noite* (2019) do Grupo Sobrevento



Fonte: Jornal Estadão⁷⁹.

Em um espaço central, em um mesmo cubículo, um homem cego contracena com um menino e vai unindo as histórias, como se elas fossem suas lembranças, jogando com os outros atores em uma simulação de conversa com as próprias memórias (Figura 66 e 67). O que surge em sua mente seria então mostrado pelos outros atores. Com frases potencialmente imagéticas, como: “Mesmo quem enxerga tem que ter imaginação para ver o mundo.” ou “Chega um momento, que não vendo mais a luz que há, você se apega a luz que havia.”, o cego conduz as narrativas e estabelece as regras para o jogo estético da peça.

⁷⁹ Disponível em: <https://img.estadao.com.br/resources/jpg/5/2/1549062542325.jpg>. Acesso em: 24 dez. 2020.

Figura 66 - Quadros do espetáculo *Noite* (2019) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Fotos de Marco Aurélio Olímpio e Arô Pinheiro.

Figura 67 - Quadros do espetáculo *Noite* (2019) do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Fotos de Marco Aurélio Olímpio e Arô Pinheiro.

Ao lado esquerdo do nicho central, surge um homem com um copo de cachaça e uma vela, em um cenário com muitas texturas e tons avermelhados. Ele fala sobre um homem que amedrontava as crianças daquela região. Acima, uma costureira, em um nicho florido, apresenta sua tesoura, objeto com as memórias de uma mãe que lhe legara o ofício e costurava até para os mortos. Outro homem aparece logo abaixo, em um espaço sóbrio, mas que esconde o brilho de paetês que vão aparecendo por dentro de um grande casaco marrom. Ele retira de uma caixa um velho vestido, o traje de cena cintilante de sua mãe, com o qual se apega para falar dos próprios impulsos artísticos. Entre muitas rendas pregueadas, que cobrem todas as faces do

cubículo, e vestida com os mesmos babados, uma mulher mostra uma “incrível” caixinha de música e fala das muitas coisas que guarda para lembrar de sua mãe.

Em um manto estampado e rígido, com tons dourados, como uma santa em seu nicho, outra mulher segura uma mala de viagem que contém dois objetos especiais: uma colcha velha e uma pedrinha. Quando a mesma atriz aparece com outra personagem em um cubículo mais acima, o cego brinca dizendo: “*Fico vendo os mesmos rostos pregados em outras pessoas*”. Dessa vez, a atriz se traveste de alegoria da importância dada aos documentos e mostra uma latinha com tampa, como o método de conservação dos papeis. Em outro quadro, mais acima, uma mulher enxuga pratos enquanto fala de manias e apegos. Outro homem, vestido de preto em um nicho preto, mostra-se angustiado com um objeto que não existe mais, a não ser na nossa imaginação: um paninho que guardava da infância de sua filha, mas que perdeu ao ser preso em um desvio da vida. Um anjo multicolorido, descalço sobre a estrutura geral do cenário e livre de um nicho, mostra-se preso em memórias tristes acerca da casa da mãe, cujo quintal julga ser o cemitério de suas memórias. Uma mulher em pé, vestida como se fosse uma flor branca, em um espaço branco, fala de outras flores e das memórias com um jardineiro.

As cenas são intercaladas e uma tela fecha a frente de cada um dos nichos, impedindo que a luz escape, possibilitando recortes de imagens como em um filme. Algumas vezes, mais de um quadro é iluminado ao mesmo tempo e a cena então se torna um mosaico. Às vezes, os nichos são iluminados aleatoriamente, com ou sem os atores presentes e criam, para o espectador, uma espécie de estrobo das memórias. Na cena do anjo, todos os nichos se acendem juntos, sem os atores em seus interiores.

No final, o Sobrevento utiliza uma projeção mapeada, transformando o cenário em um edifício realista, aparentemente depredado. Esse expediente, já usado pelo grupo em um dos quadros do espetáculo *Sala de Estar*, é uma ferramenta das mais modernas nas artes visuais da atualidade. O *Video Mapping*, como é normalmente chamado, é uma técnica de transmissão de vídeo para objetos tridimensionais, que ajusta a imagem para que siga o formato do objeto de destino, sem que haja deformação na imagem. Produz um resultado surpreendente, pois, ao invés de uma projeção quadrada e plana na parede, o que se vê é uma imagem tridimensional que surge magicamente.

Resumidamente, nesse momento, o cego se encontra abandonado, deixa a estrutura bidimensional do cenário e se aproxima do público com um candeeiro na mão. Quando a luz se apaga totalmente, o cego diz: “*Ainda bem que ainda tem esta luz*”.

2.6 Considerações gerais

Não foram descritos todos os trabalhos do Grupo Sobrevento, mas os espetáculos selecionados transmitem uma noção de sua poética estruturada ao longo desses 35 anos. Alguns trabalhos não citados são desdobramentos ou adaptações das peças mencionadas, como o caso de *Bonecos Aqui!*, um compilado de quadros criados para outros espetáculos. Outros foram experimentos levados ao grupo, como é o caso de *Museu-Teatro da Vizinhança*, um evento que, apesar de independente, serviu para a montagem de *Noite*.

Outros trabalhos, especificamente *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), *Escombros* (2017) e *O Amigo Fiel* (2019), não foram aqui descritos porque serão objeto de análise do quarto capítulo desta tese.

Quanto aos espetáculos descritos, para mim, cada um carrega um sentido. Por exemplo, poderíamos dizer que *Sagruchiam Badrek* foi um exercício de criação; *Brasil pra Brasileiro Ver* é uma homenagem à cultura popular; *Submundo* constitui um grito de repúdio à exploração humana; *Bailarina* é uma conversa com a primeira infância sobre equilíbrio; *Sala de Estar* trata de um possível desnudamento da intimidade de cada artista; *Eu tenho uma história* foi um encontro com o lugar e seus personagens; *Só* é um estado de espírito, uma sensação exposta; *Terra* consiste em uma reflexão sobre o desenterrar; *Noite* é um amálgama de histórias, ideias e emoções que habitam um mesmo lugar e assim por diante. Nenhum desses espetáculos surgiu ou foi pensado simplesmente como uma imagem visual, mas cada um deles foi composto em formas, em cenografias, em qualidades plásticas, levando as visualidades para além da ilustração de um texto. São todos passíveis de análises visuais, e a pedem para uma maior compreensão.

A seguir, discorreremos sobre um possível método para esse tipo de análise.

CAPÍTULO 3 - O OLHAR COMO INSTRUMENTO

O que se percebe quando se olha?

3.1 Percepção visual

Quem olha é o sujeito perceptivo, que o faz deliberadamente, de modo ativo, comenta Jacques Aumont (2012, p. 128) quando assinala que, até no senso comum, ver e olhar são ações distintas, porque, acerca do olhar, “as psicologias da percepção o definem como ato sensório-informativo consciente e voluntário, que entra em uma estratégia de conhecimento e de comportamento que é a do sujeito em seu meio ambiente.” Neste capítulo, pretendo refletir sobre isso e demonstrar que o olhar é um instrumento de apreciação muito útil na análise de um espetáculo. Entretanto, é conveniente que se faça uma aferição por meio de estudo e treinamento para torná-lo mais preciso.

O conteúdo imagético das artes tem sido bastante considerado, provavelmente porque na vida cotidiana isso também vem acontecendo. Os teóricos aqui consultados afirmam que em nenhum momento anterior, considerando-se toda a história da humanidade, houve acesso a tantas informações visuais, já que o avanço das tecnologias de reprodução e transmissão de imagens nos proporcionam isso. Por conseguinte, as pessoas nunca tiveram suas vidas tão influenciadas por imagens de todos os tipos. No âmbito das artes, talvez isso seja ainda mais evidente. Scheffler e Moraes (2018, p. 21) mostram que isso influencia inclusive a adjetivação de gêneros literários, ou seja, encontramos frequentemente os conceitos de “narrativa visual”, “dramaturgia visual” e “poesia visual”. Os autores supõem que isso ocorre devido à tentativa de se chegar ao “espectador/observador/leitor” através de novas formas de sensibilização. Talvez seja esse o objetivo, mas, aparentemente, não temos conseguido deixar a superficialidade do tema.

Alberto Manguel (2001) afirma que, mesmo tendo uma verdadeira “adoração” pelas imagens, não conseguimos aprender em profundidade por meio delas, pois as mídias digitais apoderaram-se delas e nos acostumaram a receber informações instantâneas, mas sem conteúdo substancial. “Esquecemos que a própria velocidade as converte na ferramenta ideal de comunicação para toda sorte de propaganda, porque, manipuladas pela mídia, essas imagens não nos dão tempo para uma crítica ou reflexão pausada” (MANGUEL, 2001, p. 143). Nesse

mesmo sentido, Aduino Novaes (2005, p. 9) afirma que não aprendemos a ver porque vemos em demasia, ou seja, não basta a quantidade, é preciso que haja qualidade no olhar. É preciso se refletir acerca do que se vê. Não é suficiente se captar a imagem crua, sem que o intelecto e a imaginação possam intervir e modificar a percepção, pois tudo que é visível, esconde algum elemento.

Ao tratar da percepção visual, deparamo-nos constantemente com o conceito de “imagem”. De acordo com Nicola Abbagnano (2007, p. 537), imagem é a “semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas”. Segundo o autor, desde Aristóteles, a imagem refere-se às coisas sensíveis, porém imateriais; portanto, frutos da percepção ou da imaginação. Ainda acerca da imagem, Georges Didi-Huberman (2012) sustenta que não se trata de um simples recorte visível do mundo. “É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 205). Essas acepções de imagem se alinham ao nosso propósito de compreender a percepção visual dos espetáculos, pois a imagem chega a nós de modo direto. Ela parece simples, mas carrega uma complexidade que envolve forma e conteúdo. Entre o que é o produto do trabalho artístico e o que o espectador realmente recebe existe muita atividade mental que precisa ser compreendida para o domínio da própria arte.

Neste estudo, tratarei de algumas questões que acredito que sejam imprescindíveis para compreensão dessa complexidade visual, especificamente na arte teatral, pois, entre essas demandas, encontraremos elementos que invariavelmente estão presentes e se articulam, configurando o espetáculo em si e que devem ampliar o entendimento acerca dos efeitos da percepção visual no ambiente específico das artes cênicas. Mesmo assim, não nos furtaremos em tecer analogias com pinturas, esculturas e quantas outras formas de arte visual puderem nos servir. Iniciaremos pela seguinte constatação de Alberto Manguel (2001, p. 29):

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos.

Portanto, proponho que se leia: entre aquilo que o artista cênico imaginou e o que ele pôs no palco existe a imagem do espetáculo.

Para estabelecer instrumentos conceituais de investigação para análise da visualidade da cena teatral, partiremos dos princípios propostos por Rudolf Arnheim (2005), baseados na psicologia da Gestalt, que serão confrontados com as ideias de outros autores que abordam esse contexto visual. Relacionaremos essas ideias às camadas que trazemos como proposta.

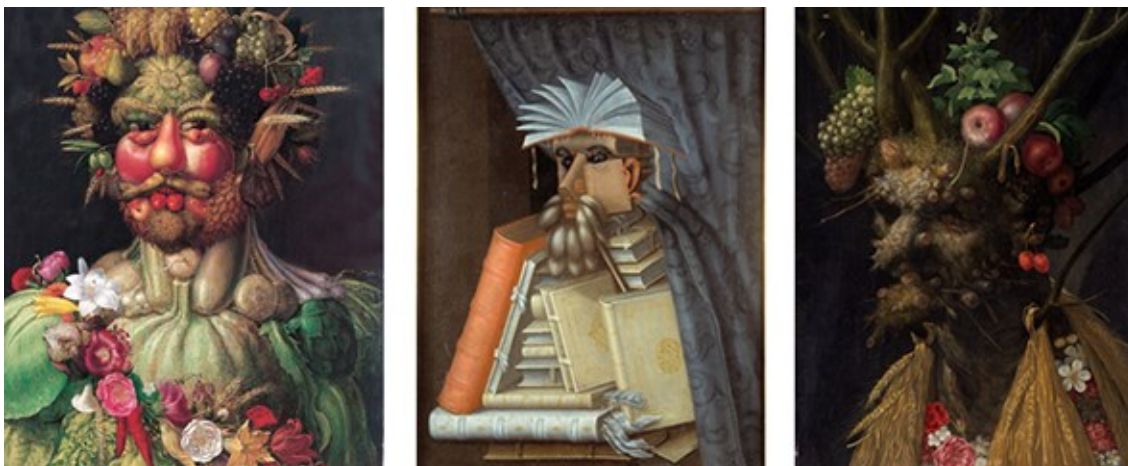
3.1.1 *Gestalt*

Ainda na primeira metade do século XX, Rudolf Arnheim afirmou que “existem estilos na ciência assim como na arte. A teoria da Gestalt é um novo estilo de ciência” (1943, p. 71, tradução nossa)⁸⁰. Segundo o autor, a Gestalt surgiu como uma negação, como um protesto contra o método de explicar as coisas pela soma das partes, das qualidades ou das funções de elementos isolados. Nasceu como a expressão científica de uma filosofia que considerava a emoção, os sentimentos, as propriedades do organismo e os poderes criativos da natureza, em oposição a um racionalismo que atendia somente à intelectualidade, como se fosse a maior realização da cultura.

A teoria da Gestalt, aplicada à análise visual, trata sempre de uma globalidade da imagem, em que percebemos sobretudo as relações entre as partes. Podemos entender essa ideia, de modo explícito, por meio das pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527 - 1599), exemplo citado por Rudolf Arnheim (2005), nas quais observam-se um acúmulo de objetos inanimados que, em seu aspecto conjunto, nos mostram representações de figuras humanas (Figura 68). Essa questão será melhor aprofundada mais adiante. Aqui, interessa ressaltar o princípio fundamental da psicologia da Gestalt, em que a experiência da consciência não é concentrada em cada parte de uma composição, mas em sua forma total.

Figura 68 - *Vertumnus, O bibliotecário e Quatro estações em uma cabeça*. Pinturas de G. Arcimboldo

⁸⁰ “There are styles in science just as in art. The gestalt theory is such a new style of science” (ARNHEIM, 1943, p. 71).



Fonte: USEUM (s. d., *on-line*).

Assim, ao aplicarmos essa teoria ao teatro, observamos a diferença da somatória de cenário, figurinos e demais elementos de cena ou da mera combinação consecutiva de imagens, com o resultado visual do espetáculo. “Já foi dito: o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer que o todo é outra coisa que a soma de suas partes, pois a soma é um procedimento sem sentido, enquanto a relação todo-parte é plena de sentido” (KOFFKA, 1953, p. 211, tradução nossa)⁸¹.

Kurt Koffka (1953) defende a aplicação desse princípio, na tentativa de se evitar que a ciência seja separada da vida real. Para ele, as “ciências puras” dos matemáticos, físicos e até dos biólogos são abstrações que, por mais “belas” que sejam, precisam ser complementadas pela sensibilidade humana; caso contrário, haveria um paradoxo segundo o qual a vida se tornaria uma fuga da ciência.

Se a psicologia pode apontar o ponto em que ciência e vida se encontram, se pode lançar as bases de um sistema de conhecimento que vai desde o comportamento de um átomo isolado até o de uma ameba, um rato branco, um chimpanzé e um ser humano. Humano, com todas as atividades curiosas deste último que chamamos de comportamento social, música, arte, literatura e teatro, então o conhecimento de tal psicologia valeria a pena e compensaria o tempo e esforço despendidos em sua aquisição (KOFFKA, 1953, p. 40, tradução nossa)⁸².

⁸¹ “Se ha dicho: El todo es más que la suma de sus partes. Más correcto es decir que el todo es otra cosa que la suma de sus partes, porque la suma es un procedimiento sin sentido, mientras que la relación todo-parte está llena de sentido” (KOFFKA, 1953, p. 211).

⁸² “Si la psicología puede señalar el punto donde la ciencia y la vida se encuentran, si puede sentar los cimientos de un sistema de conocimiento que abarque desde el comportamiento de un átomo aislado hasta el de una ameba, una rata blanca, un chimpancé y un ser humano, con todas las curiosas actividades de este último a las que llamamos conducta social, música, arte, literatura y teatro, entonces, el conocimiento de tal psicología valdría la pena y compensaría el tiempo y el esfuerzo gastados en su adquisición” (KOFFKA, 1953, p. 40).

De acordo com Koffka (1953), as proposições iniciais da Gestalt surgiram justamente ao se tentar resolver um impasse entre pensamentos predominantes de sua época, em particular, o Materialismo e o Espiritualismo. Segundo ele, o Materialismo operaria por um sistema simples, usando a contribuição de uma parte para a interpretação do todo. Já o Espiritualismo consideraria a sensibilidade humana e certa integração por uma perspectiva de ordem, mas pressupondo que a ordenação deveria se dar através de uma força divina, que controlaria a vida e a matéria.

Para o autor e seus parceiros na formulação da Gestalt, a aquisição de conhecimento por meio da ciência era fundamental para o entendimento lógico das relações objetivas, independentemente de desejos e preconceitos, indicando a verdadeira posição do ser humano no mundo e impelindo ao respeito a tudo que está ao redor. Por essa perspectiva, acreditaram que seria possível extrair dos diferentes pensamentos alguns conceitos válidos para a formulação de um novo tipo de conhecimento.

Do pensamento materialista, aceitaram primeiramente o fator quantitativo, como se fosse um acréscimo à análise qualitativa. Argumentaram que as fórmulas matemáticas não podem ser consideradas simplesmente instrumentos quantitativos, pois, apresentam também as “qualidades” daquilo que consideram. Demonstraram, portanto, que a descrição matemática, longe de se opor à qualidade, é uma forma de se expor a qualidade com maior precisão.

E agora podemos tirar uma lição para a psicologia: poderia perfeitamente ser uma ciência quantitativa sem perder seu caráter qualitativo e, por outro lado, e o que é ainda mais importante no momento presente, poderia ser francamente qualitativa, sabendo que se suas descrições qualitativas estão corretas, será sempre possível traduzi-los em termos quantitativos (KOFFKA, 1953, p. 31, tradução nossa)⁸³.

Do Espiritualismo, trouxeram a ideia de “ordem”. Segundo esse pensamento, acreditava-se que “na natureza inorgânica, vê-se apenas o jogo de forças mecânicas cegas, mas quando se trata de vida, aparece a ordem, a força orientadora do trabalho de natureza inorgânica, que indica o fim e o objetivo, uma ordem, portanto, aos seus impulsos cegos” (KOFFKA, 1953,

⁸³ “Y podemos ahora extraer una lección para la psicología: podría ser perfectamente una ciencia cuantitativa sin perder su carácter cualitativo, y por otra parte, y lo que es aun más importante en el momento presente, podría ser francamente cualitativa, sabiendo que si sus descripciones cualitativas son correctas, alguna vez será posible traducirlas en términos cuantitativos” (KOFFKA, 1953, p. 31).

p. 32-33, tradução nossa)⁸⁴. Apesar de assumir a ideia essencial de ordem, a Gestalt se amplia também para os elementos inanimados e rejeita o fator que, segundo os espiritualistas, produz a ordenação. Na formulação gestaltiana, esse conceito deriva da observação dos seres vivos, mas não se restringe a eles, sendo característica de todos os eventos naturais e, portanto, dentro do domínio da física, sem a necessidade de admitir uma força divina conduzindo tal ordenação.

O materialismo desconsidera a ordem da vida e, portanto, nos faz considerar a vida como uma mera combinação casual de eventos desordenados; se a vida é tão cega quanto a natureza inorgânica, devemos ter tão pouco respeito por um quanto pelo outro. Mas se a natureza inanimada compartilha o aspecto da ordem com a vida, então o respeito que sentimos direta e irrefletidamente pela vida também deve se estender à natureza inanimada (KOFFKA, 1953, p. 33-34, tradução nossa)⁸⁵.

Outra questão relativa ao entrave com as ideias predominantes, era o “clima intelectual” conflitante, em âmbito mundial, mas principalmente entre Alemanha, berço da Gestalt, e Estados Unidos, onde, segundo Koffka (1953), se preferia a praticidade, o imediatismo, subestimando as especulações abstratas, desprezando-se, muitas vezes a busca por compreensão intelectual dos fatos, como se a reflexão fosse algo inútil ou supérfluo para questões práticas. E mesmo na Alemanha, a psicologia experimental sofria resistência, pois acreditava-se que as decisões humanas e suas consequências somente poderiam ser explicadas pela experiência cultural e que nenhum estudo de sensações, associações ou sentimentos poderia ajudar nessa finalidade. Já os fundadores da Gestalt entendiam que “a cultura não tem apenas existência, mas também valor, além de sentido ou significado. Uma psicologia que não tem lugar para os conceitos de significado e valor não pode ser uma psicologia completa” (KOFFKA, 1953, p. 36, tradução nossa)⁸⁶. Então, segundo o autor, o problema estava no fato de que a psicologia da época, apesar de adotar critérios metodológicos, não era capaz de resolver certas questões. Por outro lado, chegava a respostas relativamente convincentes para as mesmas questões, mas sem princípios científicos, o que não lhe dava credibilidade.

⁸⁴ “[...] en la naturaleza inorgánica no se ve más que el juego de ciegas fuerzas mecánicas, pero cuando se trata de la vida, aparece el orden, fuerza directriz de la labor de la naturaleza inorgánica, que señala el fin y el objetivo, un orden, por lo tanto, a sus impulsos ciegos” (KOFFKA, 1953, p. 32-33).

⁸⁵ “El materialismo llevó a cabo la integración desconociendo el orden en la vida y, por tanto, haciéndonos considerar la vida como una mera y casual combinación de sucesos desordenados; si la vida es tan ciega como la naturaleza inorgánica, debemos tener tan poco respeto por la una como por la otra. Pero, si la naturaleza inanimada comparte con la vida el aspecto de orden, entonces, el respeto que sentimos directa e irreflexivamente por la vida ha de extenderse también a la naturaleza inanimada” (KOFFKA, 1953, p. 33-34).

⁸⁶ “[...] la cultura no sólo tiene existencia sino también sentido o significado, y además valor. Una psicología que no tiene lugar para los conceptos de sentido y valor no puede ser una psicología completa” (KOFFKA, 1953, p. 36).

A solução para esse empasse veio de Max Wertheimer, outro fundador da Gestalt, que defendia a seguinte conjectura: “uma relação causal não é uma mera sucessão factual a ser memorizada como o elo entre um homem e um número de telefone; uma ligação causal é inteligível” (KOFFKA, 1953, p. 37, tradução nossa)⁸⁷. Dessa proposição e da busca pela compreensão da causa dos fenômenos, desenvolveram a ideia de que não há sentido na soma das partes, senão pela ideia globalizante do fenômeno. Para explicar a ideia, Wertheimer fez uma analogia entre as notas de uma música e os eventos do universo, sugerindo que, se um estudo de cada parte de uma música, com consistência e paciência, pudesse chegar a uma equação que permitisse a descoberta da nota que deveria ser tocada na sequência, isso seria um instrumento técnico eficiente para se encontrar a forma, mas ineficaz para desvendar o sentido ou a emoção que a música poderia provocar. Wertheimer propõe, então, que se escute a totalidade da música, sem se ater às notas individualmente, devendo se prestar atenção somente às sensações, para só depois disso se voltar ao estudo individual das notas. Com essa segunda proposição, afirma que chegaríamos aos mesmos resultados anteriores, entretanto encontraríamos também o sentido da música, aquilo que a torna única e emocionante.

Em suma, constataram que em cada forma há ordem e significado, seja em maior ou menor grau e, para uma forma, quantidade e qualidade não são excludentes entre si. A Gestalt foi formulada para o estudo da relação funcional das partes, considerando suas posições no conjunto, seus graus de independência e a articulação com outros conjuntos.

3.1.2 *Temporalidade*

A efemeridade e a irrepitibilidade da arte cênica representam dificuldades na análise de um espetáculo por meio da materialidade visível da peça que, supostamente, deixa de existir imediatamente após acontecer. Entretanto, não acredito que isso invalide a possibilidade de compreensão de uma encenação por suas características visuais, pois se nos ativéssemos a qualquer tipo de variação involuntária, mesmo as análises textuais estariam comprometidas, visto as modificações que ocorrem por causa de traduções ou mesmo do desenvolvimento linguístico. Interessa, portanto, perceber se o significado geral da obra e sua expressividade se

⁸⁷ “[...] una relación causal no es una mera sucesión fáctica para ser memorizada como la vinculación entre un hombre y un número telefónico; un nexo causal es inteligible” (KOFFKA, 1953, p. 37).

mantêm suficientemente intactos durante uma série de apresentações. Mas, para a apreensão visual do espetáculo, temos ainda que lidar com a ação do tempo no próprio interior da peça.

Quando mencionamos análise visual, prontamente pensamos em uma imagem fixa, seja bidimensional ou tridimensional, mas cujas qualidades sejam passíveis de observação de forma simples e objetiva. Entretanto, quando nos deparamos com um espetáculo teatral ou outra arte cênica visual, precisamos considerar a dimensão temporal da obra, o que torna o intento um pouco mais complexo.

Manguel (2001, p. 27) afirma que “quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. Em certa medida, isso é verdade, porque nossa imaginação nos leva ao antes e ao depois daquilo que temos em nossa visão objetiva, e assim “conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. Entretanto, não é exatamente esse tipo de temporalidade que nos preocupa, ainda que seja também pertinente, na medida em que as artes cênicas se aproximam conceitualmente das artes puramente visuais.

A força expressiva do espetáculo teatral, que o diferencia das outras artes visuais, está na transitoriedade, naquilo que não se deixa ver a tempo, na participação do espectador, que precisa juntar a tênue memória da imagem passageira com sua potência imaginativa. Por isso, se afirma orgulhosamente que o teatro é efêmero. Então, diferentemente de outras formas de arte, como teatro, dança, circo, cinema etc., nos é apresentada uma sequência de imagens, cada qual completando a anterior e introduzindo organicamente a que virá, mas sem dar o tempo necessário para compreensão individual de cada imagem.

A expressão visual da práxis cênica inclui cada imagem elaborada, assim como a sucessão de imagens que instalam visualmente a espetacularidade. Pode ser arriscado tomar decisões nesse caminho contando puramente com o acaso ou com a “genialidade” de um diretor ou iluminador. Cada uma das imagens que constituem a cena pode ser encarada como um problema a ser estudado (TUDELLA, 2017, p. 51).

Segundo Arnold Aronson (2016), são “infinitas fatias temporais”. Então, para se compreender a visualidade cênica, um dos problemas a ser estudado é a configuração dessas fatias. Poderíamos pensar em dividir o espetáculo em imagens fotográficas e examinar uma a uma, mas isso não seria um trabalho muito lógico. A se considerar o cinema, em que essas imagens já se apresentam tecnicamente separadas em fotogramas, na cadência padrão de projeção encontramos 24 imagens a cada segundo, portanto, em média, para um único

espetáculo, deveríamos desenvolver mais de 100.000 análises, algo impraticável e sem sentido. Seria um trabalho ineficaz, já que teríamos análises parciais, sem o sentido global do espetáculo, como um quebra-cabeças desmontado, sem uma imagem guia para orientar a montagem.

De acordo com Jacques Aumont (2012), a temporalidade da qual precisamos tratar em um espetáculo não se refere a um tempo objetivo, mas a uma forma de experiência temporal, que se dá em sentidos diferentes. Aquilo que se entende por tempo, segundo ele, é o “sentido da duração”, que pertence à experiência temporal, mas abrange também o sentido do presente, do futuro, da sequencialidade e o da simultaneidade.

Assim, a representação de nossas sensações sob a forma temporal é resultado, muitas vezes complexo, de um trabalho que combina esses diferentes sentidos. O sentimento do tempo não decorre, portanto da duração objetiva dos fenômenos, mas sim de mudanças em nossa sensação do tempo, que resultam do processo permanente de interpretação que operamos (AUMONT, 2012, p. 108).

Ou seja, para “fatiar” a temporalidade do espetáculo, podemos considerar seu tempo de duração, mas este não é o mais importante. É preciso pensar com maior cuidado em cada momento apresentado, nas projeções imaginárias que eles provocam, na percepção de continuidade ou descontinuidade das cenas e nas ações que acontecem ao mesmo tempo. Aumont (2012) admite que a representação teatral é a linguagem artística que melhor imita a “experiência temporal normal”, contudo, sempre precisa de adaptação, dilatando ou contraindo o tempo dos acontecimentos, de acordo com as necessidades da cena.

A análise da visualidade do espetáculo teatral, repetidas vezes, se faz por categorias, por distinções funcionais, como cenários, roupas de cena, iluminação, adereços etc. Entretanto, esse tipo de arranjo é menos interessante neste trabalho, porque não aborda a visualidade integral do espetáculo, mas separa os elementos visuais como se fossem independentes, não contribuindo para a criação de um instrumento de análise que sirva, se não à totalidade, pelo menos à maioria dos espetáculos. Nos festivais de teatro que ainda premiam os espetáculos por categorias, parece que se evita perceber que nem todos os espetáculos contemporâneos⁸⁸ têm

⁸⁸ O conceito *stricto sensu* de “contemporâneo” refere-se ao que acontece no momento presente, podendo incluir espetáculos tradicionais ou museológicos inclusive, mas o sentido que utilizo neste estudo, refere-se ao que é atual em termos de criação artística, ao que se faz com frequência na atualidade, rejeitando ou superando os modos anteriores, ditos tradicionais.

iluminação, figurinos ou cenários específicos e distinção entre ator principal e coadjuvante. Além disso, pode haver elementos que deveriam ser considerados, por sua importância estética, somente em determinados espetáculos, que nem ao menos aparecem entre as premiações. Ou seja, ainda não há uma categorização que sirva real e indiscriminadamente à análise de algum espetáculo ou de seu processo de criação.

Sem determinar categorias e considerando firmemente a experiência temporal visível no espetáculo, acredito que o espetáculo teatral já traz consigo um sistema de subdivisão em camadas que serve ao nosso propósito. Trata-se de uma referência à pintura: o quadro. Esse termo surgiu no contexto teatral por volta do século XVIII, quando a visão pictórica da cena dramática passou a ser um recurso apropriado até por certos dramaturgos na subdivisão das peças em partes centradas em um tema ou em uma situação. Esse conceito é semelhante ao entendimento comum de “cena”, entretanto, modernamente, a subdivisão em cenas se mostra mais adequada quando o autor representa segmentos de uma narrativa, enquanto o “quadro” se adequa melhor às unidades de ambiência, independentemente da narrativa verbal. Segundo Pavis, (1999, p. 314) “a colocação em quadro é, na verdade, uma maneira de arranjar visual e globalmente a cena.”

Entretanto, de acordo com a Gestalt e com os esclarecimentos de Arnheim (2005), para se criar ou entender a estrutura visual de um espetáculo teatral, é preciso captá-lo de modo semelhante ao que se faria com a composição de uma pintura, com uma visão das partes em conjunto, também no sentido temporal. Nesse caso, a temporalidade do espetáculo não pode significar uma sucessão, em que um quadro desaparece quando outro toma o seu lugar. “A obra toda deve estar simultaneamente presente na mente se quisermos entender seu desenvolvimento, sua coerência, as inter-relações de suas partes” (ARNHEIM, 2005, p. 367). Portanto, precisaremos acrescentar ao estudo da imagem o estudo da sua sequencialidade, mas enfatizando o que ela pode proporcionar na imaginação, a sua organicidade. Ou seja, a imagem presente sempre deve fazer pensar em outra imagem, seja a que foi substituída por ela, seja a que se imagina que virá depois. A qualidade de cada imagem, medida pela potencialidade imaginativa, determina o sentido da sequencialidade e da experiência temporal que, nesse contexto espetacular, precisa ser um sentido simultâneo.

De acordo com Arnheim (2005, p. 55), é preciso contar, inclusive, com o efeito aparentemente prejudicial do tempo, já que “a distância no tempo tem o mesmo efeito que a distância no espaço; quando o estímulo real desaparece, os traços mnemônicos remanescentes

enfraquecem.” O autor também reafirma que as percepções sobrevivem como vestígios na memória, se fixam em simultaneidade espacial, mas influenciam uma as outras e sofrem alterações pelas novas percepções. “Quando uma obra baseada em sucessão linear narra uma história, ela realmente contém duas sequências, a dos acontecimentos a serem relatados e o desenvolvimento para a revelação” (ARNHEIM, 2005, p. 370). O encadeamento de fatos não importa muito em nosso contexto, mas o mesmo acontece no desenvolvimento imagético.

Como vimos no segundo capítulo, o espetáculo *Submundo* (Figura 69) serve como exemplo do que estamos discutindo, uma vez que não prioriza uma sequência lógica de acontecimentos. Na imagem totalizante, que liga os quadros, há dois ambientes bem divididos: um inferior, furtivo, ameaçador, sombrio e fúnebre; outro superior, mais exposto, desprotegido, explícito, mas ainda hostil. Entre esses dois espaços, sucedem-se os quadros que se relacionam por uma visualidade árida, pela imagem de areia seca escorrendo por tudo em que haveria esperança.

Figura 69 - Espetáculo *Submundo* do Grupo Sobrevento



Fonte:

Acervo do Grupo Sobrevento.

Cada um desses quadros poderia ser analisado de forma independente, inclusive com sequência de fatos, mas é a relação entre os quadros que modifica a percepção dos que os sucedem, acrescenta sentido e direciona o olhar para o que vem em seguida. Em termos genéricos, “cada nova percepção que se obtém encontra seu lugar na estrutura espacial da memória. No cérebro cada traço tem um endereço, mas não data. A estrutura da execução provém da interação dos traços que deixa dentro de nós” (ARNHEIM, 2005, p. 368).

Há um tema dominante que perpassa cada quadro e o restante da composição é subordinado a ele. Para Arnheim (2005, p. 369), esse tipo de arranjo é bastante válido e compreensível ao espectador, mas “somente quando todas as relações que ela envolve são captadas como sendo coexistentes.” Qualquer experiência no tempo pode criar esse sentido de sequencialidade, mas a ordenação é um pressuposto do trabalho artístico, que não precisa necessariamente informar o sentido, mas sempre revelar uma cadência que leve a uma expressividade.

Cada quadro de *Submundo* tem um sentido e o conjunto de quadros tem outro maior. Sua organização não serve simplesmente para indicar uma sucessão de acontecimentos, mas para criar dinâmicas expressivas que se fixam simultaneamente na memória e constituem uma unicidade de sentidos. É assim que podemos analisar o espetáculo, sem precisar entender necessariamente a sua coerência intelectual. Isso não significa que o sentido lógico não seja um fator também preponderante na percepção. Adauto Novaes (2005, p. 10) afirma que o princípio do pensamento está justamente na relação entre a imagem e o olhar:

As imagens não são, portanto, apenas, nem mesmo principalmente, um objeto de contemplação do olho e do espírito. É através delas que o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si. [...]. Com o pensamento, cria-se um mundo imaginário, que, nesse sentido, não é ficção, mas invenção do novo. Não é por acaso que tantos pensadores escolheram a visão como modelo do saber, aquilo que eles designam os “olhos do espírito”.

Sem a intervenção da inteligência, a imagem do mundo também não passaria de uma cópia trivial dos acontecimentos exteriores, em uma linha de tempo posta ao acaso, sem nenhum significado. Portanto, não basta ver, é preciso pensar sobre o que se vê.

3.1.3 Significação

De acordo com a teoria gestaltista, a percepção global de um espetáculo nos leva ao encontro de uma ordenação de partes que, por mais arbitrária que possa parecer, conduz a um significado. Porém, quando mencionamos “significado”, é importante destacar que não pretendemos tratar desse conceito como um sistema de signos ou um valor representativo, mas como algo pelo qual o artista exprime seus pensamentos, suas vontades, seus devaneios etc., uma expressão direta e não um intermediário intelectual, uma acepção aproximada à de Richard Wollheim⁸⁹:

“Significado” é aquilo que captamos quando entendemos uma obra de arte, quando a entendemos em si mesma, como algo diferente daquilo que a originou, ou de qualquer outra informação que se tenha sobre ela. O significado da obra de arte faz surgir o que chamamos de juízo interessado, que se contrapõe ao juízo de gosto (WOLLHEIM, 2003, p. 100, tradução nossa)⁹⁰.

Para Wollheim (2003), quando observamos uma obra de arte, formulamos dois tipos de significados: um que fundamentalmente nomeia aquilo que se vê e outro que se vale da experiência imagética para definir uma significação visual, um entendimento racional que não precisa determinar o que aquilo representa, pois pressupõe que aquilo é algo em si mesmo. Um homem segurando uma caveira pode ser Hamlet, personagem criada e descrita nos textos de William Shakespeare (1564 - 1616), mas antes é um homem segurando uma caveira. Evidentemente, nesse caso, temos a necessidade de conhecer previamente a imagem de um homem e a de uma caveira, precisamos de modelos visuais memorizados, mas não necessariamente categorizados: este é Hamlet. A imagem em si tem seu significado, represente ou não o personagem de Shakespeare. Além disso, nem sempre a significação visual carece de uma imagem intelectualmente reconhecível nas lembranças, para fazer sentido. O reconhecimento de um “sistema imagético” pode ser suficiente para gerar os significados

⁸⁹ Richard Wollheim (1923 - 2003) foi filósofo, psicanalista e crítico de arte britânico, destacando-se na estética contemporânea. Foi professor na Universidade de Londres (Inglaterra) e professor visitante na Universidade de Berkeley (Califórnia/EUA). Ficou conhecido por seu enfrentamento com as teorias institucionais da arte, isto é, aquelas que advogam que para um objeto ser considerado arte, basta que alguém, integrante de um sistema artístico, diga que é arte.

⁹⁰ “‘Significado’ quiere decir lo que captamos cuando entendemos una obra de arte, cuando la entendemos en sí misma, como algo distinto de cómo se originó, o de cualquier otro hecho sobre ella. El significado de la obra de arte hace surgir lo que he llamado un juicio interesado, por contraste con el juicio de gusto” (WOLLHEIM, 2003, p. 100).

necessários para a fruição artística. Tratarei melhor desse sistema imagético no decorrer do capítulo.

Por meio da linguagem verbal, podemos conhecer aquilo que não está ao nosso alcance visual, mas, ainda que a descrição verbal tenha grandes e diversas qualidades, a natureza direta dos meios visuais proporciona uma acepção insubstituível em termos emocionais. Mesmo a poesia não é capaz de substituir a sensação de se estar diante de um espetáculo, seja cênico ou da própria natureza. Isso não significa que um meio seja melhor que o outro, são apenas diferentes.

Não se faz necessária a intervenção de nenhum sistema de códigos para facilitar a compreensão, e de nenhuma decodificação que retarde o entendimento. Às vezes basta ver um processo para compreender como ele funciona. Em outras situações, ver um objeto já nos proporciona um conhecimento suficiente para que possamos avaliá-lo e compreendê-lo. Essa experiência da observação serve não apenas como um recurso que nos permite aprender, mas também atua como nossa mais estreita ligação com a realidade de nosso meio ambiente. Confiamos em nossos olhos, e deles dependemos (DONDIS, 2003, p. 21).

Entretanto, a perspectiva de um escritor que se interessa pela imagem pode nos dar a relatividade necessária para a análise de espetáculos teatrais, já que estes, em sua maioria, são repletos de palavras. Alberto Manguel (2001, p. 48-49), por exemplo, acredita que é quase impossível distinguir aquilo que não se pode nomear.

Enquanto todas as línguas comportam distinções de claro e escuro, e a maioria tenha palavras que denotam as cores primárias e as secundárias, nem todas as línguas têm termos específicos para as cores. O idioma tarahumara, do Norte do México, não tem palavras especiais para o verde e o azul; em consequência, a capacidade dos tarahumaras de distinguir matizes entre essas duas cores é bem menos desenvolvida do que no falante do inglês ou do espanhol. A leitura que um tarahumara fará de uma pintura azul e verde será forçosamente afofada pelas aptidões linguísticas do espectador.

Com esse exemplo, o autor afirma que aquilo que vemos depende das distinções fornecidas pela língua e não pela imagem pura ou pela emoção. Evidentemente, as qualidades visuais são influenciadas por uma realidade simbólica, que “são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo” (MANGUEL, 2001, p. 50), mas trata-se de uma relação que qualifica a percepção e não que a determine realmente. Além disso, esse relacionamento com o mundo depende também da memória do espectador e de sua imaginação.

Henri Bergson (1999) discute a relação entre imaginação e lembrança. “Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la” (BERGSON, 1999, p. 158). Ao analisar o movimento da memória, o autor constata que o ato de rememorar se assemelha ao foco de uma máquina fotográfica, que vai procurando a maior nitidez, mas essa imagem nunca deixará o estado virtual, por mais que venha a imitar a percepção do real. Ele não considera acertada a substituição da realidade por elementos da memória, justamente porque cada elemento é formado pelo que o precede e por aquilo que virá a seguir. Portanto, o passado é essencialmente virtual e não pode ser alcançado por nós, a menos que aceitemos o movimento pelo qual ele aparece em uma imagem presente. Ainda segundo Bergson (1999), o esforço para descobrir a marca de uma origem passada no objeto presente não é muito relevante, pois o significado encontrado não é o sentido que realmente se apresenta. Relacionado a isso, ele distingue a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção como conceitos que funcionam em conjunto para a produção do que conhecemos por realidade:

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da "lembrança pura" que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela. Simbolizando esses três termos pelos segmentos consecutivos AB, BC, CD de uma mesma reta AD, pode-se dizer que nosso pensamento descreve essa reta num movimento contínuo que vai de A à D, e que é impossível afirmar com precisão onde um dos termos acaba, onde começa o outro (BERGSON, 1999, p. 155-156).

É nesse contexto que segue este estudo, buscando um significado estético para a cena teatral, que se ofereça pelo reconhecimento e mensuração das qualidades visuais e que seja redirecionado para o processo de criação que, de acordo com os pensamentos de Wollheim (2003), ocorre quando o artista introduz elementos provenientes de suas intenções, que se comunicam com os modelos existentes na memória. Suponho, portanto, que a visualidade do espetáculo depende muito da capacidade do artista em realizar as próprias intenções em um sistema visual que esteja em seu domínio, pois o olhar do espectador capta o que está

efetivamente materializado e disso depende a qualidade sensível do trabalho e não simplesmente de alguma representação mimética.

Arnheim (2005) segue nessa mesma premissa, entendendo que o que procuramos é um “significado expressivo”. Para ele, existe uma generalidade em toda qualidade perceptiva que propicia a significação de ideias abstratas. Assim, um quadro tem sentido independentemente do assunto especificamente retratado. Como exemplo disso, no espetáculo *Ubu!*, podemos observar a materialização da estupidez e da desumanidade. Quando o Grupo Sobrevento nos apresenta cenas visualmente grosseiras, repugnantes, agressivas, vemos essas qualidades genéricas apresentadas em um caso particular, independentemente da compreensão intelectual do texto impostado.

Ao recorrer ao significado não representativo, não tenho a intenção de desprezar o pensamento verbalizado, busco apenas melhores caminhos para a compreensão da expressividade imagética. Portanto, é possível entendermos a imediatez de um pensamento que se organiza diretamente pela percepção, sem a necessidade de se passar inteiramente pela linguagem verbal. É em vista disso que há um esforço, neste trabalho, para tornar compreensível os sistemas psicológicos capazes de organizar as imagens percebidas e, com isso, produzir e abarcar tais significados.

O sistema imagético necessita de equilíbrio, inteligibilidade e ordenação entre as partes visuais, para que a percepção humana cumpra sua finalidade. Segundo os princípios da Gestalt, “a organização psíquica será sempre tão boa quanto permitam as condições dominantes” (KOFFKA, 1953, p. 136, tradução nossa)⁹¹. Koffka (1953) chama isso de “princípio da pregnância da forma” e esta é a proposição diretora deste estudo, no sentido de se encontrar a essência de uma expressividade significativa ou de significados expressivos.

3.1.4 *Expressividade*

Toda imagem é composta por elementos mensuráveis. Pode-se avaliar numericamente a temperatura da cor, seu grau de matiz, saturação e luminosidade. Mede-se a iluminação pela quantidade de lúmens emitida pela fonte de luz. Metros, litros, quilogramas e metros cúbicos nos permitem aferir, respectivamente, os comprimentos, as capacidades, as massas e os

⁹¹ “La organización psíquica será siempre tan ‘buena’ como lo permitan las condiciones dominantes (KOFFKA, 1953, p. 136).

volumes. Mas nada disso, em si, tem valor expressivo, pois não é possível determinar a expressividade de uma cena por modelos estabelecidos para medir diferentes grandezas.

Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à ciência, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor absoluto, o outro que é o mundo da consciência, e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham (BERGSON, 1999, p. 21).

O espelho é uma demonstração nítida dos dois sistemas dos quais nos fala Henry Bergson. O reflexo no espelho sempre nos parece de tamanho equivalente ao nosso, entretanto, como explica Ernst Hans Gombrich (1995, p. 6), “uma vez que o espelho parece estar a meio caminho entre o meu reflexo e eu, as dimensões da sua superfície serão metade do seu tamanho aparente.” Basta encostar uma régua no espelho para se confirmar isso e, se não somos capazes de perceber de imediato algo tão facilmente comprovável, é evidente que a expressividade não depende do conhecimento das dimensões físicas do fenômeno. O cenógrafo, o figurinista e o iluminador são artistas que não podem desprezar os sistemas de medidas, mas para os espectadores não há tanta importância nos centímetros, nas tonalidades e nos lúmens. Pelo olhar originário da plateia são apreendidas, por exemplo, as relações significantes de tamanho, a vivacidade das cores, a agressividade da luz etc.

Essa percepção orgânica é o que Rudolf Arnheim (2005) chama de “prioridade da expressão”. Segundo ele, com as crianças e pessoas sem escolarização formal, que não foram treinadas para a quantificação das coisas, isso é ainda mais evidente. Isso ocorre porque nosso organismo desenvolveu sensações para reagir às forças ativas circundantes, ou seja, para perceber hostilidade, amabilidade, cumplicidade, sensualidade etc. de forma natural, sem a necessidade de quantificação. Contudo, “expressão” não é somente esse entendimento mais orgânico do que se apreende por meio dos sentidos.

Os dois sistemas em que a imagem está inserida muitas vezes são conflitantes. Não se pode negar a importância e a materialidades dos sistemas de medida, da percepção criteriosa embasada no conhecimento científico, mas é praticamente impossível abandonar por completo a percepção inata e espontânea. Cada sistema tem uma força equivalente e, quando divergem, produzem sensações que nem sempre são compreensíveis intelectualmente. Segundo Arnheim (2005, p. 447), “a percepção dos impactos das forças conduz ao que chamamos de expressão.”

Sobre o conceito de expressão, Aumont (2012, p. 288) observa que “a etimologia indica bem que se trata de ‘espremer’, de forçar algo a sair, como se espreme o suco da laranja - mas o problema está em saber o que é esse ‘algo’, de onde sai, para ir aonde.” Mas o autor apresenta alguns sentidos para a expressividade, desde a indução aos espectadores a certos estados emocionais, tendo a música como principal exemplo, até a exigência de uma percepção de realidade, em que o espectador deve ser envolvido por paixões reais e reconhecíveis, passando pela subjetividade dos artistas e pela definição baseada puramente na forma.

O apanhado dessas principais definições permite compreender por que a noção de expressão é tão problemática: sua definição varia ao sabor dos valores estéticos reconhecidos pela sociedade; como função simbolizante, está sempre conexas à significação, sem, no entanto, confundir-se com ela; aparece sempre mais ou menos como um suplemento relacionado a uma função primeira (de representação, sobretudo); está ao mesmo tempo na obra e fora da obra, eterna e histórica (AUMONT, 2012, p. 292).

Ainda existem outros sentidos para a expressividade e possivelmente todos apresentam certa coerência, a depender da abordagem. Outro entendimento comum refere-se à expressão facial, quando o animal, humano ou não, demonstra em seu rosto aquilo que está em seu íntimo, suas características mentais ou intenções emocionais. Isso se estende à expressão corporal. Arnheim (2005) aceita essa aceção, contrapondo-se a ela apenas na aplicação em contextos generalizados. Fundamentando-se nas teorias básicas da Gestalt, ele entende que, para finalidades perceptivas e estéticas, a transferência de expressividades do humano para o inumano não seria cabível, pois a ideia estaria calcada na suposição de que objetos inanimados não sejam, por si, portadores de expressão, a não ser pela analogia com o comportamento humano, em mero sentido figurado.

Nesse sentido, ele sustenta enfaticamente que a atribuição de uma qualidade expressiva a algo inanimado se dá pela sua forma e dinâmica características, sendo apenas secundária a relação com qualidades objetivamente humanas, tais como as emoções. Contudo, “uma vez que a expressão tenha sido antropomorfizada, é natural usar palavras derivadas de estados mentais humanos para descrever objetos, processos, ou a dinâmica da música” (ARNHEIM, 2005, p. 445). Segundo o autor, o oposto seria mais apropriado, com a descrição, inclusive, daquilo que é eminentemente humano, pelos atributos da natureza como um todo. Arnheim (2005) refere-se a qualidades que servem tanto ao inanimado quanto ao animado, mas provêm da natureza concreta, como força, firmeza, densidade, clareza, elasticidade, robustez, flexibilidade, rigidez, resistência, fluidez entre muitas outras características. São qualidades que comumente usamos

para descrever personagens no teatro, mas se originam de elementos da natureza e, portanto, podem qualificar praticamente qualquer coisa.

Fica evidente que nenhuma das definições de expressividade citadas aqui pode ser entendida como absoluta e, quando são evocadas, precisam ser relativizadas pelos argumentos que sustentam as outras definições. Assim também é para as ideias de Arnheim (2005) sobre o tema, no entanto, no contexto em que estamos trabalhando e até para um entendimento mais didático, mantenho-as como base para a nossa reflexão.

Arnheim (2005, p. 405) entende que “a visão poética focaliza a dinâmica da percepção como portadora de expressão.” Ou então, “a expressão reside nas qualidades perceptivas do padrão de estímulo” (2005, p. 441). Para ele, a mente humana perece com a monotonia, ela necessita de variações constantes para a própria ampliação de possibilidades e está sempre em busca de desafios intelectivos e de atividades complexas que estimulem seu desenvolvimento. Esse é um primeiro ponto, mas há também uma procura contrária. Apesar de o ócio e a inatividade não serem impulsos naturais, existe uma tendência psíquica à simplificação dos dados perceptivos, para que haja uma melhor compreensão do que é captado pelo sistema ótico. A dinâmica da percepção, segundo Arnheim (2005), é provocada pela tensão entre esses dois imperativos: atividades complexas e simplicidade na percepção. Ele compreende também, como vimos, que a expressão está relacionada às “maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos” (2005, p. 438). Em outras palavras, o autor entende expressão como reação a uma tensão inesperada, como a percepção de um fenômeno pelas suas qualidades dinâmicas, em detrimento das qualidades fisicamente mensuráveis, mas também da percepção espontânea.

No escopo desta pesquisa, podemos observar um exemplo disso no espetáculo *Cabaré dos Quase Vivos*, em que um dos quadros apresenta uma cena de ventriloquia. Nesse quadro, como em qualquer quadro de ventriloquia tradicional bem realizado, mesmo sabendo que a voz do boneco é na verdade emitida por sua manipuladora, temos a percepção de que é o boneco que dialoga com a atriz e com os espectadores (Figura 70). De acordo com as ideias de Arnheim (2005), esse tipo de percepção acontece porque a artista, com sua técnica, cria uma visão aparentemente incoerente, uma tensão dinâmica que precisa ser aliviada no sistema perceptivo,

donde se opta pela imagem de compreensão mais simples, por mais estranha que pareça: a aceitação de um boneco falante.

Figura 70 - Espetáculo *Cabaré dos Quase Vivos* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

As qualidades dinâmicas das configurações, cores e fatos provaram ser um aspecto inseparável de toda experiência visual. Admitindo a presença universal e direta de tais dinâmicas, não só tornamos a descrição dos objetos naturais e artificiais mais completa, mas também ganhamos acesso ao que agora resta para ser discutido explicitamente como "expressão". Enquanto se fala sobre meras medidas ou registros de objetos visuais, há possibilidade de se ignorar sua expressão direta. Observamos: este é um hexágono, um dígito, uma cadeira, um pica-pau cristado, um marfim bizantino. Mas, assim que abrimos os olhos para as qualidades dinâmicas transmitidas por quaisquer dessas coisas, inevitavelmente vemo-las carregadas de significado expressivo (ARNHEIM, 2005, p. 437).

Em seu espetáculo *O Amigo Fiel*, o Sobrevento apresenta quadros em que um personagem é um trabalhador rústico e outro é um homem abastado. Os atores estão em cena, mas com roupas pouco chamativas, causando pouco impacto na visualidade (Figura 71). Dois galhos estão em evidência: um despojado e outro frondoso. O primeiro é simples, esparso, sutil, singelo, ligeiro e chega a ser translúcido. O segundo é obscuro, denso, com muitas ramificações e adornado por diversos objetos, representando um suposto valor. Quando os criadores do espetáculo apresentam, em evidente contraposição, dois artefatos de uma mesma categoria, mas com propriedades tão distintas, não parece que tenham a intenção de simplesmente ornamentar a cena, mas sim, de criar um sentido simbólico. Desse modo, o assunto e seu arranjo são esquematizados para materializar uma ideia, para ampliar a expressividade. Como podemos

perceber, não é necessário que se tenha muito conhecimento específico para reconhecer o sentido de uma cena como a descrita. “Nas grandes obras de arte, o significado mais profundo é transmitido aos olhos com poderosa imediatez pelas características perceptivas do esquema compositivo” (ARNHEIM, 2005, p. 451). É por isso que é pouco importante, para o assunto deste estudo, uma forma de simbolismo que precise de convenções prévias para ter algum significado.

Figura 71 - Espetáculo *O Amigo Fiel* - Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Pinheiro.

Em casos como o de *O Amigo Fiel*, o tema fundamental do quadro – a ideia de contraposição entre o pobre e o rico, o forte e o fraco, o bem e o mal – é comunicado pela imagem que se vê de imediato e as ideias vão se configurando melhor conforme vamos examinando os detalhes. A estrutura da imagem revela a tensão entre os objetos e é essa dinâmica que expõe o assunto. Por isso, de acordo com as teorias de Arnheim (2005), o que é criado, nesse contexto artístico, é algo que sobrepuja a captação automática dos olhos, mas também não se trata simplesmente de um reconhecimento intelectual.

A forma da energia vivificante transmitida não é simplesmente registrada pelo sentido da visão, mas presumivelmente desperta na mente uma configuração correspondente de forças, a reação do observador é mais do que uma mera tomada de conhecimento de um objeto externo. As forças que caracterizam o significado da história chegam vivas ao observador e produzem a espécie de participação ativa que distingue a experiência artística da aceitação separada da informação (ARNHEIM, 2005, p. 452).

Uma imagem expressiva, criada nesse contexto artístico, não serve somente à narrativa proposta. O tema dinâmico, revelado por esse tipo de composição, é válido em muitas outras situações. Nesse sentido, não é a imagem que ilustra a história; inverte-se a ideia de senso comum e a narrativa passa a servir como ilustração de um fenômeno imaterial e muitas vezes universal dado pela imagem. O artista cria a materialidade de algo abstrato para que possa ser visto, assistido, olhado pelo espectador.

A forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como um intérprete preciso da ideia que a obra pretende expressar. Do mesmo modo, o assunto não é nem arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. O tipo de *connoisseur* que considera só o padrão, como o tipo do leigo que considera só o assunto, fazem pouca justiça à obra (ARNHEIM, 2005, p. 452).

Quanto à expressividade das cores, há muita significação visual em seus matizes, inclusive porque “cor” é uma qualidade que, literalmente, diz respeito ao sentido da visão. Entretanto, fala-se principalmente das cores relacionadas ao prazer e satisfação que são capazes de proporcionar. Arnheim (2005) considera que isso estaria mais relacionado a preferências particulares, que propriamente à expressividade visual. Para ilustrar esse pensamento, ele cita um pensamento irônico, atribuído ao célebre artista Pablo Picasso: pobre do pintor que só gosta de loiras, pois nunca vai poder colocá-las em um quadro, já que não combinam com cestas de frutas. Dondis (2003, p. 64) também reflete sobre as cores nesse sentido:

Enquanto o tom está associado a questões de sobrevivência, sendo portanto essencial para o organismo humano, a cor tem maiores afinidades com as emoções. É possível pensar na cor como o glacê estético do bolo, saboroso e útil em muitos aspectos, mas não absolutamente necessário para a criação de mensagens visuais.

Todavia, apesar de mencionar ser “possível pensar na cor como o glacê estético do bolo” (DONDIS, 2003, p. 64), não é assim que a autora realmente entende, pois afirma que isso é uma visão superficial dos predicativos das cores, pois, em especial para a comunicação visual, cor é algo de muita utilidade e está impregnada de informações. Assim, a analogia foi feita somente para enfatizar as propriedades expressivas da “tonalidade”. Aumont (2012) relata que o papel expressivo da cor participa de muitas reflexões de artistas e teóricos da expressão visual, entretanto, o que a torna pouco reconhecida é a falta de uma teoria sólida sobre sua expressividade natural.

Esse valor, talvez o mais importante para o pintor, em todo caso o mais fácil de dominar conscientemente, só tem suscitado discursos metafóricos. Metáfora musical, que se baseia em pretensas equivalências de sensações entre cores e sons, e que ocasiona a elaboração de sistemas fantasistas. Metáfora psicológica, basicamente a do calor, que todos conhecem: o vermelho é cor “quente”, o azul é “fria” etc. Metáforas simbólicas que retomam, às vezes sem saber, equivalências antigas entre o vermelho e o sangue, o ouro e o poder, o azul-marinho e o firmamento etc. Todas essas metáforas, e outras, acham-se incansavelmente reproduzidas e combinadas na maioria das abordagens criadoras do domínio plástico, de Kandinsky em suas lições na Bauhaus a Eisenstein em seus ensaios sobre a montagem. Não se trata de desprezar o interesse potencial de tais comparações. Simplesmente, não podem valer para teorias, mesmo incipientes (AUMONT, 2012, p. 295 e 297).

Arnheim (2005) também não aceita bem essas concepções “metafóricas”. Para ele, algo que tem somente base cultural não pode ser aceito como sustentação de uma interpretação universal. Sabe-se, por exemplo, que países orientais, como o Japão e China, têm o branco como representação do luto, em contraste com a cor preta, mais utilizada em ocasiões de luto em diferentes países ocidentais.

Arnheim supõe que as qualidades realmente expressivas da cor estão ligadas às sensações biológicas e à dinâmica das misturas que perturbam a percepção. “Talvez não seja tanto o matiz dominante, mas suas ‘aflições’ que dão à cor seu caráter” (2005, p. 360). Por suas afirmações, a distinção entre cores frias e quentes não são simplesmente metafóricas, pois lidam com a imediatez do fator biológico, relacionado ao estímulo do calor e, por isso, despertam sensações em um âmbito vital, gerando a expressividade. “As cores quentes são salientes, as frias afastam-se. Para as finalidades do artista, naturalmente, ambas são bem-vindas. Elas expressam propriedades diferentes da realidade, exigindo respostas diversas” (ARNHEIM, 2005, p. 360). O autor também nota que as cores puras não são individualmente tão expressivas quanto aquelas com misturas instáveis, como o verde azulado ou o marrom avermelhado, que causam certa tensão perceptiva, mas sem muita potência.

Foi a valorização da imagem abstrata, segundo Aumont (2012), que reavivou a questão da expressão artística e, supomos, garantiu maior ênfase às cores. Arnheim (2005) entende que consciente e inconsciente não estão desconectados e nada que se atribua ao domínio do inconsciente pode fazer parte de nossas experiências sem uma percepção concreta. Portanto, em sua concepção de arte abstrata, não há espaço para algo aleatório, feito ao acaso. Arnheim (2005) considera que toda obra de arte, desde que razoavelmente bem-sucedida visualmente, apresenta significações diretas e independentes, como qualquer arte abstrata. Entretanto,

sempre existe uma concretude perceptível e não somente abstrações intelectuais. Assim, os espetáculos são sempre tão concretos quanto suas formas, cores, espaços e movimentos.

Por fim, Aumont (2012) nos traz à lembrança que, até mesmo o senso comum não é insignificante quando se fala de expressividade. A ideia do que seja uma imagem expressiva e até de quais tenham sido criadas para ser expressivas não carece de muita explicação, pois “temos da expressividade uma concepção ‘espontânea’ quase padronizada, uma espécie de misto da teoria subjetiva e da teoria formal, e a imagem expressiva é a que exprime seu autor através de uma forma enérgica” (AUMONT, 2012, p. 304).

3.1.5 *Criatividade*

Se vamos observar a integralidade do espetáculo, precisamos voltar a nos atentar à criatividade, já que tratamos da visualidade artística e não da imagem percebida aleatoriamente. Criatividade normalmente é entendida como algo inovador e original e, nesse sentido, citamos Aumont (2012), quando afirma que a novidade é uma das variantes mais frequentes da definição de algo expressivo. “Esse princípio vale para a expressão em geral, e é formal: a obra expressiva é a que surpreende, porque não se parece com nada de conhecido, porque inova, inventa visivelmente” (AUMONT, 2012, p. 301). No entanto, como já mencionado, Fayga Ostrower (1987) e outros estudiosos do assunto afirmam que entre inovação e adequação, a segunda qualificação é a mais importante para se definir se algo é criativo, pois, desse modo, consideramos as contingências materiais da produção artística, além do conteúdo expressivo em si. Trata-se de algo evidentemente ligado à imaginação e à capacidade de criar mentalmente soluções estéticas, mas também funcionais.

Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais. Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. Porém, de um modo ainda mais misterioso e mágico, criamos a visão de uma coisa que nunca vimos antes. [...]. E é exatamente esse processo de dar voltas através de imagens mentais em nossa imaginação que muitas vezes nos leva a soluções e descobertas inesperadas (DONDIS, 2003, p. 14).

Os psicólogos da Gestalt descreveram o pensamento criativo como a reestruturação de uma situação problemática. Ou seja, a direção tomada por reestruturação advém da noção imaginativa daquilo que precisa ser alcançado. Para eles, é isso que disponibiliza a energia necessária para amenizar a tensão entre o que “é” e o que “poderia ser”. Segundo Arnheim

(1976, p. 17, tradução nossa), “as várias operações para materializar o pensamento só podem ser compreendidas ao imaginá-las sob controle de um conceito objetivo subjacente”⁹². Sem que houvesse esse conceito, a criatividade, para ele, seria aleatória e provavelmente infrutífera.

Portanto, o poder expressivo de um trabalho cênico-visual está diretamente relacionado à imaginação dos artistas e ao quanto são capazes de entregar ao espectador aquilo que imaginaram em função de um conteúdo e por meio de algo relativamente original. Além disso, é fundamental que o interesse do espectador esteja preservado e, como o teatro pressupõe entretenimento, é preciso ainda evitar o aborrecimento por falta de novos estímulos perceptivos. Falhas ao criar visualidades para o espetáculo podem afastar o olhar do espectador daquilo que se pretendia mostrar, desviando o foco atenção e modificando a expressividade da cena.

A capacidade criativa se faz necessária inclusive para sintetizar o conteúdo. Com base na afirmação de Sigmund Freud, de que “o sonho é lacônico”, Arnheim (1976) considera que a arte é análoga ao “sonho” nesse sentido, pois comumente precisa condensar uma grande quantidade de material em uma curta manifestação. “Se, por exemplo, várias pessoas são relevantes para o sonho devido a propriedades ou funções comuns, elas podem ser representadas por uma única pessoa, e se certos temas ou objetos têm o mesmo significado ou efeito, podem aparecer combinados ou fundidos” (ARNHEIM, 1976, p. 21, tradução nossa)⁹³. Isso não significa que a apresentação, no sonho ou na arte, seja incompleta e sim que ela é capaz de aglutinar informações para formar algo conciso e prontamente expressivo.

De forma alguma, todas as conexões lógicas podem ser expressas por meio de imagens visuais, mas algumas podem. A linguagem do sonho é visual e concreta e exclui figuras de linguagem. O que é unido é representado como unido; isto é, a simultaneidade como uma relação de significado e não como uma mera coincidência no tempo e no espaço [...]. Em outras palavras, Freud apresenta os elementos de uma gramática para o pensamento visual (ARNHEIM, 1976, p. 22, tradução nossa)⁹⁴.

⁹² “En resumen, las diversas operaciones de dar forma al pensamiento material sólo pueden ser comprendidas al imaginarlas controladas por un concepto de objetivo subyacente” (ARNHEIM, 1976, p. 17).

⁹³ “Si, por ejemplo, un número de personas son pertinentes respecto al sueño debido a unas propiedades o funciones comunes, pueden ser representadas por una sola persona, y si ciertos temas u objetos poseen el mismo significado o efecto, pueden aparecer combinados o fusionados” (ARNHEIM, 1976, p. 21).

⁹⁴ “De ningún modo pueden ser expresadas todas las conexiones lógicas a través de imágenes visuales, pero algunas sí pueden. El lenguaje del sueño es visual y concreto, y excluye figuras de lenguaje. Lo que está unido es representado como unido; es decir, la simultaneidad como una relación de significado más bien que como una

É preciso observar, no entanto, o que poderíamos chamar de excesso de imaginação. Ultrapassar o que é suficiente resulta frequentemente em trabalhos pouco criativos. Nesse sentido, Ostrower (1987, p. 163) afirma que o descomedimento tem como resultado o “não-criativo no sentido de não-verdadeiro, irreal, excessivo, talvez até bombástico e vazio.” O espetáculo não deve ser a apresentação de todas as ideias que o artista acumulou no processo; por isso, seu trabalho se dá em um contexto de economia, pelo princípio da parcimônia, como preferem os gestaltistas.

Segundo Salles (1998, p. 90), “a lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais.” Mas precisamos reiterar sempre que o espectador também participa desse processo, usando seus conhecimentos e imaginação para completar as lacunas que o artista deixou. “A imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (AUMONT, 2012, p. 89). Muitos artistas conseguem aproveitar o conhecimento acerca disso para propor espetáculos propositadamente incompletos, permitindo aos espectadores, a descoberta de novos sentidos.

Comumente, se confunde imaginação com a pura irrealidade, como se fosse algo sem valor, circunscrito ao âmbito de pensamentos inúteis, possível perda de tempo, mas precisamos ter em mente que essa ideia não se sustenta. Didi-Huberman (2012, p. 206) afirma que “é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização”, pois, “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação”. O filósofo assegura que a imaginação não é algo frívolo e é muito diferente da mera fantasia, pois é a partir dela que se concebem as verdadeiras criações concretas. Ao prefaciá-lo Edgar Allan Poe, Baudelaire discute:

Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honrarias e funções que ele confere a essa faculdade carregam um valor tal (ao menos quando se compreende bem o pensamento do autor), que um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 14).

Nesse mesmo sentido, Gaston Bachelard (1978, p. 202 - 203) afirma que, “se quisermos ir além da história, ou mesmo permanecendo na história, separar da nossa história a história sempre contingente demais dos seres que a obstruíram, observaremos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido na sua imaginária”. Segundo o autor, o ser humano necessita da imaginação para viver com prazer, mas nem sempre isso é aceito ou compreendido. Contudo, Adauto Novaes (2005, p. 15) acrescenta que a imaginação não está relacionada unicamente ao prazer:

Ver as ideias nas imagens; compreender o mundo partindo das imagens, mas permanecendo nelas, eis o que o mundo imaginário exige do pensador contemporâneo. O que se quer dizer com isso é que não se compreende a imagem separando-a do pensamento; caso contrário, a própria imagem se perde, e isso é o cúmulo da distração.

Mesmo no trabalho do pensamento se encontra prazer. Jacques Aumont (2012) discute o prazer que o reconhecimento das coisas nos causa, além da utilidade evidente que, cotidianamente, existe nisso. Para o autor, não há dúvidas de que o êxito da arte representativa, em todos os tempos, se deve a uma satisfação psicológica que se tem ao reencontrar uma experiência visual conhecida, em uma forma criativamente contida, condensada. Bachelard (1978, p. 205) menciona os benefícios prestados por todas essas ações imaginárias por meio do espaço, como algo concreto, visível, que “chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava.”

Observamos que artistas ingênuos, muitas vezes, desconsideram o poder da imaginação e atribuem maior importância à concretude visível, sendo atraídos pela praticidade do uso de elementos considerados bonitos pelo senso comum, mas com uma visualidade aparentemente “neutra”, não se arriscando a perturbar a percepção do espectador. Tais elementos podem passar despercebidos em seus significados, “embelezando” e cumprindo as funções práticas da cena: uma mesa qualquer para apoiar o copo; uma cadeira qualquer para se sentar; uma iluminação qualquer para permitir a visão das personagens. Enfim, elementos quaisquer, que sirvam para decorar a cena, mas que não tenham muitos significados em si, que sejam esteticamente agradáveis, independentemente do valor expressivo.

Se carecem de imaginação, conseqüentemente, faltam também criatividade e expressão, condições essenciais para a qualidade artística de um trabalho. “Para tornar-se uma

imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” (MANGUEL, 2001, p. 286). Se não for assim, os elementos visuais não passam de “ornamentos” e influenciam negativamente a integralidade do espetáculo. Se estivéssemos tratando de arquitetura, decoração de ambientes, joalheria, cerâmica, mobiliário ou outro tipo de arte aplicada, isso seria aceitável, pois, culturalmente, se busca a simples estabilidade visual para equilibrar o ambiente cotidiano, que já é caótico em certa medida. Entretanto, para obras de arte, no sentido restrito do termo, esta não deveria ser uma opção, pois o “simples”, nesse caso, é meramente ornamental (ARNHEIM, 2005). Quando uma imagem é feita a partir do que já é conhecido como um padrão agradável, ela se torna uma reprodução sem expressividade própria. Nessa mesma linha de pensamento, Renaud Barbaras (apud NOVAES, 2005, p. 79) afirma que existe sempre um desejo de exploração da dimensão invisível do visível e, para a satisfação desse desejo, pode se experimentar duas maneiras: multiplicando-se as imagens “sem discriminação nem hierarquia, fotografando, filmando e mostrando tudo quanto pode ser mostrado, respondendo assim ao desejo de visibilidade por uma saturação quantitativa”; ou produzindo arte, que se caracteriza “antes, por uma certa atitude em relação às imagens”. Segundo o autor, a primeira é a mais frequente, mas não é capaz de abrandar o desejo, pois só multiplica o visível, mantendo a dimensão invisível intacta. A segunda é a que nos interessa, pois arrisca-se em revelar “a essência da visibilidade, ou seja, a sua dimensão de invisibilidade, no seio e por meio do visível. Elas tentam, por uma espécie de reflexão imanente ao visível, pôr em evidência a potência ontológica do visível” (BARBARAS apud NOVAES, 2005, p.79).

Segundo Arnheim (2005), especificamente no teatro, também podemos considerar ornamental qualquer ordenação automática, ou seja, podemos ver o ornamental também no uso repetitivo de situações, em comportamentos sistemáticos de alguma personagem, o que é justificável em comédias, já que a ausência de organicidade pode causar o riso. “Onde a matéria consiga assim adensar exteriormente a vida da alma, fixando-lhe o movimento, contrariando lhe enfim a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico” (BERGSON, 1983, p. 18). Assim, na comicidade, a expressividade pode ser preservada; caso contrário, são comparáveis a qualquer reprodução em que a beleza, por mais desejada que seja, não encontra lugar, porque não se procurou fundamentalmente a expressividade.

Também encontramos espetáculos que, na busca por uma expressividade visual, em um entendimento errôneo sobre criatividade, se aproximam de uma ideia equivocada de abstração. Os artistas são livres em suas concepções e assim tem que ser. Eles podem criar

desde uma cópia meticulosa da realidade, até “trabalhar com configurações completamente não miméticas, que refletem a experiência humana por meio da expressão visual pura e relações espaciais” (ARNHEIM, 2005, p. 134). Entretanto, muita arte dita “abstrata” é somente ornamento, não mantendo qualquer relação com o contexto. “Quando se perde o contacto com uma série ampla de experiências humanas, não resulta arte, mas jogo formalístico com formas ou conceitos vazios” (ARNHEIM, 2005, p. 137). Por isso, há de se atentar à medida de abstração que o artista emprega para executar seu trabalho. Em abstrações, sempre existe o risco de se encontrar trabalhos que cederam à facilidade de um caminho aleatório, visualmente formal, mas sem conteúdo. Segundo Edward Gordon Craig (1963, p. 87), “tudo o que é acidental é contrário à arte”. Mesmo uma expressão visual pura não é caótica, pois é preciso que haja algum equilíbrio entre forma e conteúdo. Nesse sentido, Arnheim (2005, p. 137) adverte: “a concentrada enunciação dessas abstrações é válida enquanto retém o apelo sensorial que distingue uma obra de arte de um diagrama científico.”

O que pode tornar um espetáculo que se utiliza de formas mais “abstratas” caracteristicamente expressivo é a valorização das qualidades fundamentais em detrimento do figurativismo, mas deixando lugar para a imaginação do espectador, como faz o Grupo Sobrevento em *Ubu!*, mascarando totalmente as personagens, de modo que nenhuma característica pessoal possa ser reconhecida (Figura 72). “

Figura 72 - Espetáculo *Ubu!* - Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Rodrigo Lopes.

A forma pura visa mais diretamente ao mecanismo oculto da natureza, que os estilos mais realísticos representam indiretamente através de suas manifestações nas coisas e acontecimentos materiais” (ARNHEIM, 2005, p. 137).

Aumont (2012, p. 314) lembra que “a arte responde a uma necessidade das sociedades, inicialmente ligada à necessidade religiosa, ao sagrado, mas sempre ligada a um desejo de ‘superar’ a condição humana, de chegar a uma experiência e a um conhecimento de ordem transcendental.” Portanto, seja um espetáculo com tendências ao abstracionismo ou à representação mimética ultrarrealista, para que seja considerado visualmente criativo deve haver a descoberta de uma forma nova para um conteúdo qualquer e não a invenção do irreal ou o uso aleatório de formas experimentadas e excessivamente conhecidas. “A invenção de coisas ou situações novas é válida apenas até onde servem para interpretar um velho — ou seja universal — tópico da experiência humana” (ARNHEIM, 2005, p. 132).

3.2 Espaço

Sem o elemento espacial não haveria como distinguir objetos e como perceber as relações visuais; por conseguinte, não haveria expressão. Segundo Pierre Francastel (1973, p. 123), “quando o pensamento humano se exprime no espaço toma necessariamente uma forma plástica.” A partir disso, o autor afirma que as artes plásticas “são inconcebíveis sem espaço e toda arte — mesmo a Música ou a Literatura — que de um modo qualquer se insira no espaço reveste um caráter plástico” (FRANCASTEL, 1973, p. 123). Aronson (2016, p. 160) declara que “tudo que se situa no palco é cuidadosamente construído ou arranjado para criar ilusões metafóricas de um reflexo.” Para ele, o palco deve ser contemplado como um espelho e o espectador precisa ser capaz de se reconhecer em cena ou reconhecer seu mundo, ideias e conceitos que acumulou com o passar do tempo. “Devemos ser capazes de compreender o palco tanto visualmente como espacialmente, assim como nós compreendemos o mundo que vemos no espelho dos nossos próprios quartos” (ARONSON, 2016, p. 160). É uma metáfora que se assemelha ao que nos diz Jorge Luis Borges (1899 - 1986), em seu poema *Arte Poética*: “A veces en las tardes una cara nos mira desde el fondo de un espejo; el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara”⁹⁵ (apud MANGUEL, 2001, p. 184).

⁹⁵ A tradução aproximada seria: Às vezes, à tarde, um rosto nos olha do fundo de um espelho; a arte deve ser como aquele espelho que revela nosso próprio rosto.

Além de seu valor simbólico e estético, o espaço pode ser visto como o principal fator de distinção entre os quadros de um espetáculo. Por esse motivo, vamos lhe dar a devida atenção e refletir sobre as características que distinguem e qualificam visualmente o ambiente da cena. Sigamos com os pensamentos de Arnheim (2005), a partir dos quais se presume que “ver” significa captar as características proeminentes das coisas e relacioná-las com outras.

Como já discutimos parcialmente, o autor afirma que toda obra de arte bem-sucedida resulta na percepção de uma boa dinâmica e a forma é um fator secundário na sua expressividade. Nessa perspectiva, em um espetáculo que não cria representações formais, em que o trabalho atoral está em maior evidência e não o conjunto de elementos visuais da cena, em que se julga que as aparências não são mais importantes que o jogo de forças perceptivas, poder-se-ia desprezar a sua concepção visual, mas, por tudo que discutimos, isso seria um erro. Por mais que se deseje criar um espetáculo etéreo, o teatro é uma arte concreta e depende da percepção de luzes, cores, formas e movimentos, para expressar qualquer ideia. Mesmo que não se use nenhum outro objeto em cena se não o corpo humano e, de alguma forma, se consiga minimizar a atuação simbólica da visualidade restante, há um fator remanescente do mundo visual que não se pode dominar: “a distinção entre objetos e espaço vazio circundante” (ARNHEIM, 2005, p. 210). Sem o espaço, o corpo não seria mais que um pensamento inerte.

Gombrich (1995, p. 40) observa que o artista não é capaz, realmente, de copiar um “gramado banhado de sol”, mas pode criar uma sugestão convincente. “Exatamente como o fará, em um caso ou em outro, é segredo seu, mas as poderosas palavras que tornam a mágica possível são do conhecimento de todos os artistas”. Ele fala de relações. Realmente, de acordo com inúmeros teóricos, nada teria existência perceptível se não houvesse relações. Se existisse apenas um objeto, como determinar suas qualidades? Apresentar variações de forma, tamanho, cor e movimento significa oferecer condições de percepção, que envolvem, no mínimo, a relação com seu espaço.

[...] no final das contas a grandeza e a forma nunca são percebidas como os atributos de um objeto individual, que elas são apenas nomes para designar as relações entre as partes do campo fenomenal. A constância da grandeza ou da forma real através das variações de perspectiva seria apenas a constância das relações entre o fenômeno e as condições de sua apresentação (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 402).

Em qualquer circunstância, para ser o que se vê, o fenômeno está sujeito às condições espaciais em que ele se apresenta. Nesse contexto, Arnheim (2005) chama a atenção para uma diferença básica entre a visão que o artista precisa ter e nosso comportamento cotidiano. Nossa tendência natural privilegia o reconhecimento das coisas e somos propensos a negligenciar o espaço circundante. Entretanto, nesse espaço, há outros elementos que podem ser reconhecidos, o foco pode ser desviado e o sentido alterado. No cotidiano, isso não é grande problema, pois estamos sempre buscando novas leituras do ambiente e uma tarde em que se esperava sorrir, se chora ou vice-versa e a vida continua. Mas a condição expressiva é trabalho para o artista resolver, se assim o pretender. Ele “não pode ignorar os interstícios entre as figuras porque as relações entre elas só podem ser entendidas se os espaços que as separam forem tão cuidadosamente definidos como as próprias figuras” (ARNHEIM, 2005, p. 226). A esse respeito, Merleau-Ponty (1999, p. 328) destaca que o espaço é “um meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” e não um ambiente em que as coisas são dispostas de forma lógica e invariável. Para ele, devemos pensar o espaço como “a potência universal de suas conexões” (1999, p. 328).

A noção de espaço é usada para diferentes aspectos da encenação teatral. Pavis (1999) discorre sobre alguns tipos de espaço: o teatral, propriamente dito, que envolve público e atores durante uma encenação; o dramaturgico, que é aquele inscrito no texto; o cênico, que é o lugar somente do ofício dos atores; o gestual, que é definido exclusivamente pela presença e deslocamentos dos atores, entre outros. Entretanto, o autor adverte:

O espaço do teatro contemporâneo é centro de experiências demasiado numerosas para ser reduzido a algumas características. Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda a concepção dramaturgica. Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do sentido (PAVIS, 1999, p. 134-135).

Patrice Pavis (1999) deixa clara a importância do “espaço” para a arte teatral contemporânea e a “chave” que nos interessa, enquanto percepção visual em teatro, está especificamente na afirmação de que é ele que produz e expõe sentidos, por ser um o lugar visível.

Nas artes visuais puras, o espaço é deveras importante, pois, segundo Arnheim (2005), estabelece todas as forças que interferem na percepção visual. Nas artes cênico-visuais, o

espaço perde um pouco nesse domínio, mas mantém um poder significativo de influência. Enquanto nas artes visuais puras, exclusivamente a interação no espaço determina as direções, configurações, tamanhos e localizações das formas, no teatro esses elementos também são influenciados pelo espaço gestual, um elemento vivo que tem o privilégio e a capacidade de redefinir as estruturas visuais, exatamente durante o espetáculo. O espaço cênico é comumente definido a propósito de forças motoras que nele devem atuar, pela necessidade de deslocamento dos artistas, para cumprir um objetivo dramático ou performativo.

A expansão torna-se real quando o bailarino percorre este espaço, a distância é criada pelos atores que se afastam um do outro; e a qualidade particular da localização central surge quando as forças corporificadas se esforçam para atingi-lo, repousam nele, e a partir dele têm o domínio. Em suma, a interação do espaço e força é interpretada com ênfase diferente (ARNHEIM, 2005, p. 371).

É necessária uma preparação pragmática do espaço para receber o ator, mas outra questão é o espaço destinado ao espectador, de onde se observa a cena. O espectador precisa de algum conforto para poder se concentrar no espetáculo. Não encontramos, nesse arcabouço teórico, reflexões especificamente sobre isso, mas me parece uma reflexão importante, apesar da impossibilidade de aprofundamento nesse momento. Se a percepção se dá a partir da fisiologia do espectador, é com o próprio corpo que ele sente o que vê. Há casos, em que o público é disposto sem esse cuidado e o espectador se encontra em um lugar apertado demais ou sujo demais, sendo necessário certo esforço para ver a cena, às vezes se contorcendo para isso, de modo que não consegue se ater totalmente ao espetáculo, pois sua atenção é roubada pelo espaço. A cinestesia, portanto, não é importante somente para o artista em cena, pois se não forem dadas ao espectador condições de deslembrar as próprias dores, não sentirá a dor da personagem.

Anne Übersfeld (1918 - 2010) é outra autora reconhecida no meio teatral que sustenta a importância da reflexão acerca da relação entre teatro e espaço. Entretanto, sua abordagem segue caminhos distintos do nosso estudo, com afirmações sobre as quais precisamos ponderar cuidadosamente. Segundo Übersfeld (2005), é quase impossível fazer um estudo como o que nos dispomos a realizar, pois a autora entende que a percepção de uma obra de arte visual pura é diferente da percepção da imagem teatral, principalmente por causa da disposição distinta em que cada espectador se coloca em relação à mesma cena. Entretanto, isso é um pressuposto da

arte teatral e é papel dos artistas cuidarem para que cada espectador possa ter estímulos suficientes para a fruição.

É evidente que cada espectador tem a sua própria visualidade da cena, há uma “multiplicidade de eixos de olhar”, como afirma Christine Richier⁹⁶ (2020), e ainda, alguns têm visões panorâmicas, enquanto outros se deparam com verdadeiros closes. “No proscênio a proximidade dos corpos é prenante”, ou seja, há privilégios perceptivos, mas também existem desvantagens. Enquanto se pode ver os detalhes da expressão, vê-se também a maquiagem que escorre, precisa suportar o cheiro do suor, os perdigotos, “nada escapa ao olho aguçado dos espectadores das primeiras filas. A sua paisagem visual é preenchida por corpos e por rostos. Por técnica também, pois é difícil esconder um projetor ou a desordem das coxias, aos olhos de espectadores tão próximos do palco” (RICHIER, 2020, p. 382). Por outro lado, os espectadores da última fila têm outro tipo de visão, pois podem ver o quadro como um todo, ainda que se possa perceber muita coisa como manchas de cor em movimento. Evidentemente, há um meio-termo, de onde normalmente se obtém a melhor visão, mas essas diferenças não são realmente importantes para nosso estudo, pois, mesmo estando em locais semelhantes, cada espectador encontrará divergências na percepção. O que realmente importa é que, para nenhum espectador, a visualidade seja incoerente no desenvolvimento do espetáculo e que possa indicar o mesmo sentido.

Entendo que Übersfeld (2005) comete um equívoco também ao generalizar o assunto. A partir de uma teoria cinematográfica, a autora cita alguns problemas com a “complexidade da percepção teatral”: a diferença cultural na percepção; a quantidade de objetos em cena e o reconhecimento de cada um; o montante de significados desses objetos; e o conjunto dos sistemas próprios, considerando a heterogeneidade das formas teatrais e a produção de informações indesejadas, “ruídos”, que possam ser comuns na cena. Creio que a transposição dessa análise feita para a arte cinematográfica não foi adequada, pois todas essas questões só seriam realmente problemáticas se estivéssemos preocupados com as mesmas questões que inquietam Anne Übersfeld.

Sobre a crítica aos diferentes lugares de observação a que os espectadores de teatro são submetidos, há ainda alguns pontos que precisam ser compreendidos. Primeiramente, como já mencionado, a percepção visual se dá individualmente. Não importa de onde o espectador

⁹⁶ Christine Richier é pesquisadora no campo da história do teatro e estética, e chefe do departamento de iluminação da Escola Nacional de Artes e Técnicas de Teatro (ENSATT – Lyon/França).

observe, sua percepção será sempre única. Outra questão refere-se à existência da tendência perceptiva à simplificação de qualquer imagem observada, que a psicologia da Gestalt se refere como o princípio geral de pregnância da forma. “Segundo esse princípio, as forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitem as condições dadas no sentido da clareza, da unidade, do equilíbrio, da Boa Gestalt, enfim” (GOMES FILHO, 2009, p. 24). Portanto, ao oferecer uma imagem espetacular, os artistas têm muitos elementos com o quais se preocupar, mas a exatidão do ângulo do espectador em relação ao espaço cênico não é um deles, a não ser em raríssimas situações em que desejariam criar ilusões visuais específicas.

É fato que as imagens criadas nas artes cênicas não são precisas para todos os espectadores, mas Arnheim (2005, p. 58) apresenta experimentos científicos que comprovam que os observadores, ao captarem imagens imprecisas, desde que haja estímulo suficiente, tendem a aperfeiçoar mentalmente o objeto real, deixando a percepção mais conveniente. A percepção faz com que algumas características estruturais sejam reduzidas ou aumentadas, de acordo com a necessidade de melhor distinção entre os objetos. Assim, as ambiguidades são dissipadas e a tarefa do observador se torna mais simples. Ainda segundo Arnheim (2005), trata-se, portanto, de duas possíveis tendências perceptivas: uma em direção ao “nivelamento” e outra no sentido do “aguçamento”, mas ambas atuando para tornar a estrutura perceptiva a mais nítida possível.

O nivelamento caracteriza-se por alguns artifícios como unificação, realce da simetria, redução das características estruturais, repetição, omissão de detalhes não integrados, eliminação da obliquidade. O aguçamento realça as diferenças, intensifica a obliquidade. O nivelamento e o aguçamento frequentemente ocorrem no mesmo desenho, do mesmo modo que na memória de uma pessoa as coisas grandes podem ser lembradas como se fossem maiores, as pequenas, menores do que realmente eram, mas ao mesmo tempo a situação total pode sobreviver numa forma mais simples, mais ordenada (ARNHEIM, 2005, p. 59).

Para a percepção visual dos espetáculos teatrais, com base na Gestalt, também é indiferente a quantidade de objetos na cena, pois não precisamos identificar e reconhecer intelectualmente cada um. Não buscamos seus significados em referência a algo externo ao espetáculo. Procuramos perceber principalmente as relações entre os objetos presentes e, com isso, não existe nenhuma informação que seja rejeitada ou considerada inútil. O fator cultural precisa ser considerado, entretanto, isso não inviabiliza a percepção visual, só a qualifica.

Acreditamos que cada espectador produz seus próprios sentidos, a depender do que conhece e, mais ainda, do que deseja. Christine Richier (2020) afirma que a cena produz diferentes significados a cada instante e o espectador coleta “migalhas” disso tudo. Ele é afetado se quiser, apenas caso se deixe surpreender. Cada espectador recolhe o que mais o sensibiliza e mistura os fragmentos com sua imaginação. “É o que faz com que a representação seja única, e diferente para cada espectador. Há espetáculos cujas migalhas duram para nós por muito tempo” (RICHIER, 2020, p. 391).

A teoria proposta por Anne Übersfeld, parece desconsiderar isso. A autora parte de duas premissas: o da Semiologia do Teatro, em que “o espaço teatral se constrói a partir de certo número de códigos de representação” (ÜBERSFELD, 2005, p. 101); e a do texto dramático como ponto de partida e edificador do espaço, proposição à qual se apegamos preferencialmente, pois é seu real objeto de estudo. Esperamos, portanto, que esteja claro que nenhuma dessas premissas, por mais reconhecida que seja, faz parte do escopo fundamental deste estudo. De fato, o que nos interessa é semelhante ao que preocupa Arnold Aronson, quando observa que enfrentamos uma complexa experiência perceptiva, sempre que nos propomos a assistir um espetáculo teatral.

Primeiramente, devemos reconhecer que aquela demarcação do espaço se refere a um palco singular, e conseqüentemente que aquele espaço é, pelo menos metaforicamente, separado e distinto do espaço que ocupamos como plateia, mesmo quando este se encontra a poucos centímetros de distância e ocupa a mesma estrutura arquitetônica que a plateia. Devemos ser capazes de identificar como é o mundo criado no interior daquele espaço. Segundo, este mundo pode ser uma réplica. Este mundo pode ser alguma réplica de espaços conhecidos como um interior de uma casa ou um palácio, uma floresta, uma praça, uma rua. Essa ilusão pode ser criada com meticulosos detalhes ou evocando-se poucos elementos sugestivos. Mas mesmo sendo aparentemente um espaço abstrato, devemos ser capazes de compreendê-lo como um espaço no qual os personagens e os atores possam ganhar existência (ARONSON, 2016, p. 161).

Aronson discute a obrigação de se aceitar um determinado espaço como o lugar do artista em sua função teatral, mas esse reconhecimento passa obrigatoriamente pela percepção. O espetáculo teatral é repleto de convenções e pactos implícitos que organizam o evento, mas é a percepção visual que estabelece e qualifica o espaço da cena. Isso acontece independentemente da forma teatral, desde apresentações feitas em palco à italiana, até em espetáculos interativos, em que o público está permeado pela cena. Nesse último caso, o espectador também se torna um objeto de cena, pois o “estar visível” interfere na percepção e, portanto, modifica sentidos.

Certamente, o palco à italiana facilita a análise visual do espetáculo, pois simplifica a distinção entre espaço, objetos de cena e espectadores, além de oferecer uma “moldura” aos quadros. Esse expediente limita as chances de que algum objeto exótico concorra com foco de atenção na cena; contudo, isso não significa que em outras formas de espaço não haja condições para se proporcionar efeitos visuais expressivos, e uma análise apropriada. Afinal, “a luz se propaga em linha reta e, portanto, as projeções formadas na retina correspondem apenas àquelas partes da superfície externa que estão ligadas aos olhos por meio de linhas retas” (ARNHEIM, 2005, p. 40), o que acontece no espetáculo teatral, seja ele em qualquer condição espacial, desde que em parâmetros comumente aceitáveis.

Muitos experimentos cênicos buscam destruir a separação entre palco e plateia para integrar ficção e realidade, mas ainda são poucos, comparativamente, os exemplos que podem ser compreendidos como espetáculos teatrais. Aronson (2016, p. 160) trata disso como uma “violação intencional e consciente do decoro.” e lembra que, em alguns casos, são procurados efeitos cômicos, buscando uma forma de riso derivado da insegurança e do medo desse rompimento de fronteiras. Outros casos, segundo ele, buscam a transgressão, um recurso para criar novos paradigmas e quebrar simbolicamente as estruturas da sociedade, por meio da analogia com o teatro. “A maioria de tais experimentos tiveram, na melhor das hipóteses, um sucesso limitado.” (ARONSON, 2016, p. 158).

Todas essas tentativas se chocam, todavia, com o olhar do espectador, que institui de cara a separação entre o seu mundo e o universo fictício. [...]. Porém, seja a relação frontal-lateral, englobadora ou superficial, a regra do dualismo se mantém para todo espetáculo. O que varia é a distância estética entre o espectador e a cena, a maneira pela qual a recepção determina a compreensão do espetáculo. Esta confusão no emprego ora concreto, ora cognitivo da distância ou da perspectiva, está na base de todos os paradoxos sobre a ilusão, mas também é a fonte de toda reflexão sobre a especificidade da comunicação teatral (PAVIS, 1999, p. 336).

Portanto, a não ser em espetáculos performativos, com interesses peculiares e que se opõem especificamente àquilo que tratamos, o espetáculo teatral pressupõe dois ambientes distintos: um mundo fictício e outro real, de onde é possível observar a cena. Mesmo em espetáculos performativos, ou performáticos, a simples escolha de um lugar para se apresentar e a intenção de ser percebido em ato artístico afastam o artista de uma ambiência real e o colocam em um espaço cênico.

Quanto a esse mundo fictício, para o teatro, trata-se de um espaço físico, que se torna a representação de um universo, exatamente como acontece na arte pictórica: “Este mundo veio a ser concebido como se fosse ilimitado não apenas em profundidade como também lateralmente - de modo que as bordas do quadro determinavam o fim da composição, mas não o fim do espaço representado” (ARNHEIM, 2005, p. 229). As bordas do quadro pictórico comumente são molduras e, para o teatro à italiana, o equivalente é a boca de cena. Outros tipos de espaços cênicos equivalem às pinturas modernas em que as molduras são abandonadas. Nesse caso, as bordas podem estar “borradas”, pois aparentemente se misturam ao espaço real; mesmo assim, a percepção encontra seus meios.

Richier (2020) aborda esse tipo de estruturação do ponto de vista de uma iluminadora de espetáculos. Ela explica o que acontece, nesse caso, pelo motivo de haver uma “multiplicidade de eixos de olhar”:

Assim ocorre em relação ao teatro bifrontal, ou em relação ao teatro de arena, em que a mesma direção de luz ilumina um ator de frente para uns, na contraluz para outros. Nenhum espectador percorre o mesmo caminho; o que importa é que o visual permaneça coerente no desenrolar do espetáculo, que leve cada um para onde a encenação deseja ir, até se alguns precisarem enveredar por atalhos, até espinhosos (que iluminador não tem na consciência alguns infelizes das primeiras filas ofuscados durante a metade da representação por uma contraluz de ângulo delicado?) (RICHER, 2020, p. 381).

Como exemplo, no espetáculo *Escombros* (Figura 73), os espectadores se dividem em quatro arquibancadas dispostas duas a duas, com certa distância lateral entre elas, umas frente às outras, com a área de atuação entre elas. Evidentemente, não há boca de cena, não há molduras nos quadros. Nesse arranjo, todo espectador tem condições de perceber diversas saídas de cena, que sugerem fortemente que há uma continuidade externa ao espaço poético criado na composição da cena, como aconteceria em um palco à italiana e da mesma forma em um quadro pictórico. A diferença, como já mencionamos, está no reconhecimento desse espaço que, nesse caso, é realizado com maior complexidade, mas, ainda assim, é percebido com simplicidade.

Figura 73 - Espetáculo *Escombros* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Arnheim (2005) tece outras considerações que nos servem para reflexão da importância do espaço na complexidade da percepção que se tem do evento espetacular. Ele afirma que “o tamanho, a configuração e a velocidade são percebidos em relação à estrutura espacial na qual aparecem” (2005, p. 277). Sem que houvesse essa estrutura, isso não seria possível. Por sua teoria, entendemos que a captação visual de objetos só se organiza por causa das “descontinuidades espaciais” (2005, p. 212), ou seja, vê-se o espaço, com todas suas características, como profundidade, cor, claridade, textura etc. e aquilo que se interpõe diante do observador, que cobre parte do seu campo visual, é percebido como objeto. É esse princípio que dá possibilidades para que a visualidade do quadro seja analisada em todos os sentidos.

Como discutimos no início deste capítulo, o termo “quadro”, que usamos para segmentar o espetáculo, se relaciona inicialmente com a frontalidade da caixa italiana e parte justamente da ideia de se poder olhar um quadro vivo, como se fosse um quadro pictórico, inclusive com o efeito de enquadramento que a boca de cena estabelece. Nesse sentido, o palco italiano permite, em muitos aspectos, uma análise semelhante à de uma imagem bidimensional. Então, ainda que não seja o que Arnheim (2005) propõe, os conceitos de “figura” e “fundo” podem ser significativos em nosso estudo. Para o autor, “a bidimensionalidade como sistema de planos frontais é representada na sua forma mais elementar pela relação figura-fundo” (ARNHEIM, 2005, p. 218). Ele deixa claro que não se pode considerar mais que dois planos,

sendo um deles maior e até ilimitado, enquanto o menor se encontra diante do outro, limitado por um contorno tácito. Enfatizo que o contorno precisa existir, mas não há necessidade de que ele seja reconhecido como uma “linha de contorno”. Basta que esteja muito bem definida a separação entre um e outro elemento da composição. Jacques Aumont (2012, p. 68) fornece mais elementos para a compreensão da noção de figura-fundo:

Essa dupla noção, hoje incorporada à linguagem corrente, foi proposta por psicólogos da percepção para designar a divisão do campo visual em duas regiões, separadas por um contorno. No interior do contorno (borda visual fechada) encontra-se a figura; ela tem uma forma, uma característica mais ou menos objetiva, ainda que não seja um objeto reconhecível; é percebida como se estivesse mais perto, como se tivesse cor mais visível; é, nas experiências, mais facilmente localizada, identificada e nomeada, mais facilmente vinculada a valores semânticos, estéticos e emocionais. O fundo, ao contrário, é mais ou menos informe, mais ou menos homogêneo, e é percebido como se estendendo atrás da figura.

De acordo com a teoria da Gestalt, a relação entre figura e fundo é uma propriedade espontânea do sistema visual e tem função organizadora, uma vez que se percebe a forma obrigatoriamente dentro de um ambiente. Entretanto, existem críticas a esse entendimento. Alguns teóricos observam, por um lado, “que a separação figura/fundo não é imediata (leva tempo) e, por outro, que não é nem mesmo um processo primeiro em relação a outros” (AUMONT, 2012, p. 69). Eles afirmam que antes de se perceber esse tipo de relação na imagem, existe uma exploração visual, que considera fatores biológicos e as expectativas do observador. O próprio Jacques Aumont (2012) duvida da imediatez da distinção entre figura e fundo, corroborando os teóricos construtivistas, para os quais a relação figura-fundo trata de um fenômeno que acontece quando se nota a forma do objeto, por meio de um contorno “reconhecível”, sendo, portanto, um fenômeno cultural e não natural, como querem os gestaltistas.

Mas, o que é fundamental para nosso estudo na relação figura-fundo é o entendimento de que nenhuma qualidade visual do objeto é absoluta e independente, pois elas sempre estão sujeitas às interferências do espaço, de um quadro maior do que a área que ocupam. A esse respeito, Koffka (1954, p. 220, tradução nossa) afirma que “a figura depende, em termos das suas características, do fundo em que aparece. O fundo atua como o quadro em que a figura é apreendida e que, conseqüentemente, determina a figura”⁹⁷. Portanto, pelo menos em espetáculos frontais, realizados no palco à italiana, mas não só neles, a figura é o objeto – os

⁹⁷ “La figura depende, en cuanto a sus características, del fondo sobre que aparece. El fondo actúa como el almacén en que la figura está suspendida y en consecuencia determina a la figura” (KOFFKA, 1954, p. 220).

corpos vistos em cena, cujas características e inter-relações serão discutidas mais adiante – e o fundo é o espaço cênico.

Em vários sentidos, podemos relacionar algumas condições observadas no efeito figura-fundo com a visualidade espetacular. Com base no exposto por Arnheim (2005, p. 219-225), consideraremos alguns fatores identificados por Edgar Rubin⁹⁸, substituindo o termo “figura” por “corpo” e “fundo” por “espaço”, e veremos que a analogia é conveniente em diversos casos: a superfície limitada e circundada tende a ser vista como corpo e a circundante, ilimitada, como espaço; as áreas proporcionalmente menores tendem a ser vistas como corpo; se o campo consiste em duas áreas horizontalmente divididas, a inferior tende a ser vista como corpo; as áreas mais claras tendem a ser corpo quando outros fatores permanecem iguais; um vermelho saturado favorece o corpo mais fortemente que um azul saturado, pois existe uma tendência generalizada do vermelho avançar e do azul se retrair; simplicidade de configuração, simetria e convexidade predispõem algo a funcionar como corpo, enquanto a concavidade como espaço; por fim, o movimento realça o corpo, diferenciando-o profundamente do espaço. Nem todos os fatores listados por Rubin foram considerados, mas fica evidente que podemos admitir o efeito figura-fundo em várias situações, ainda que, em análises cênico-visuais, a terminologia não precise aparecer e mantenhamos como uma relação corpo-espaço, para que não se provoque insegurança na compreensão dos critérios, sabendo, entretanto, que a ideia fundamental é a mesma.

Arnheim (2005) não considera que os termos “figura” e “fundo” sejam adequados em certas circunstâncias, pois, em padrões fechados e homogêneos, os termos podem ser apropriados, mas essas condições não são tão comuns. Para que haja uma relação figura-fundo nos padrões inteiramente aceitos pela Gestalt, o fundo e o espaço devem ser percebidos como algo ilimitado, logo, sem uma forma definida. “Parece mais adequado falar de padrões distribuídos sobre diversos níveis de profundidade sendo o padrão figura-fundo básico um caso especial, isto é, uma organização de dois níveis apenas” (ARNHEIM, 2005, p. 223).

⁹⁸ Edgar John Rubin (1886 - 1951) foi professor de psicologia na Universidade de Copenhague e um dos psicólogos que influenciaram a Gestalt, conhecido principalmente por seu trabalho sobre a percepção de figura/fundo em ilusões de ótica, como o célebre “Vaso de Rubin”, em que se apresenta a possibilidade de duas interpretações válidas para a mesma imagem: a silhueta de um vaso ou dois rostos se olhando.

Ao tratar dos padrões distribuídos sobre diversos níveis de profundidade, Arnheim (2005) afirma que o princípio básico que ordena essa percepção também é o da simplicidade, indicando que “um padrão parecerá tridimensional quando pode ser visto como a projeção de uma situação tridimensional que é estruturalmente mais simples que uma bidimensional” (ARNHEIM, 2005, p. 237). Ou seja, nos parece tridimensional quando simplesmente intuimos a profundidade, percebemos uma dimensão oculta no sistema visual primário. Aqui, conseqüentemente, nossa reflexão será acerca do que nos provoca a percepção de profundidade na cena teatral. Arnheim (2005, p. 247) afirma que essa dimensão é passível de percepção “afastando-se por inclinação do plano frontal e adquirindo volume ou rotundidade.” O autor assegura que essa concepção espacial é admissível em todas as artes visuais, incluindo as artes cênico-visuais.

O observador tem muita capacidade perceptiva, mas, segundo a argumentação de Arnheim (2005), o artista não pode contar somente com isso. Para o espectador, a experiência própria, o conhecimento do espaço físico e das relações de formas comuns – a figura humana, uma casa, um bolo de chocolate – podem auxiliar na percepção visual da imagem que se apresenta em cena. Entretanto, quando o artista criador executa seu trabalho, não pode prever e confiar nas condições perceptivas de um grupo de espectadores. Para conseguir que um efeito visual seja amplamente percebido, é preciso se atentar aos fatores perceptivos comuns à maioria das pessoas.

Primeiramente, pensemos no fator biológico. Temos dois olhos, que são receptores compreendidos no sistema ótico. Cada um deles capta imagens individuais, devido às posições próximas, mas diferentes. A sensação de relevo é dada pela estereoscopia, que nada mais é que a fusão mental de duas imagens, captadas pelos dois olhos. Então, vemos em três dimensões porque cada olho capta uma imagem básica, que naturalmente têm duas dimensões, e elas são entendidas/percebidas como uma só, para nos proteger da complexidade informacional. Mas nem por isso os elementos percebidos, por um segundo ponto de vista, deixam de existir e são eles que nos possibilitam ver a tridimensionalidade.

A arte cinematográfica se aproveita desse mecanismo para produzir e exibir os filmes “3D”. Simulam a percepção humana, usando duas câmeras simultaneamente e é por isso que pessoas com certos comprometimentos visuais não conseguem aproveitar esse efeito ótico nas projeções. No entanto, as mesmas pessoas que perdem o efeito cinematográfico são capazes de notar a tridimensionalidade no cotidiano, porque uma organização perceptiva semelhante

acontece também em condições temporais. Ou seja, quando nos movimentamos, mesmo que seja somente com a cabeça, registramos uma sequência de imagens bidimensionais que vão se fundindo no justo passar do tempo, de forma semelhante ao que acontece espacialmente, com as diferentes imagens registradas por olhos dispostos em duas posições. Esse efeito temporal, diferente do seu equivalente espacial, além de nos permitir perceber prontamente os objetos em suas três dimensionalidades, funciona, ao contrário, em imagens planas, revelando a ausência da terceira dimensão, que poderia enganar a estereoscopia com artifícios, como o desenho em perspectiva, mas com o movimento do observador se torna impossível.

Ainda fisiologicamente, também notamos a profundidade de uma imagem pela informação que nos é dada pela percepção cinestésica. Somos capazes de sentir, de forma inconsciente, a tensão dos músculos que movimentam os globos oculares em direção a um objeto e, conforme esse objeto se aproxima ou se afasta do observador, altera-se a angulação do ponto de encontro do sistema estereoscópico.

A convergência é ativada, naturalmente, pela tendência de fazer as duas imagens coincidirem e portanto de simplificar a situação perceptiva. De modo similar, as sensações cinestésicas provindas do músculo ciliar que controla a curvatura da lente do cristalino no olho são usadas pelo sistema nervoso como um indicador indireto de distância (ARNHEIM, 2005, p. 259).

Assim, quanto mais distante o objeto se encontra, menor é o ângulo formado pelo encontro entre as linhas de visão e, enquanto o objeto se aproxima, os olhos vão ficando estrábicos e a mente interpreta essa sensação como graus de profundidade para o espaço observado.

Após essa incursão nos fatores fisiológicos, retomemos a reflexão sobre a contribuição que a relação figura-fundo pode dar no entendimento do espaço cênico. O primeiro fator que citamos acerca disso se refere ao reconhecimento inicial do objeto focal da imagem que, no teatro, via de regra, é um personagem ou performer. Pode haver vários corpos disputando a atenção na cena, mas tudo que os circunda é espaço e esse espaço é aquilo que não tem forma, porque é ilimitado.

Outro fator se refere às relações de tamanho. Pode haver objetos maiores que o espaço cênico, principalmente quando consideramos a potencialidade imaginativa na concepção do

Teatro de Animação, mas isso não é o que se vê corriqueiramente. Portanto, a percepção da maioria dos espectadores é um espaço contendo os objetos, não o contrário. Mesmo quando o objeto é tão grande que até ultrapassa os limites de um enquadramento, nos deparamos com a outra condição, que estabelece que se percebe, como objeto, a área que se apresenta abaixo. Os outros fatores, como a claridade, a saturação da cor, a convexidade e até mesmo o movimento só tendem a ressaltar o foco no objeto, que torna o restante da imagem mais evidente enquanto espaço.

Todos esses fatores relacionados à concepção de figura-fundo, evidentemente são mais eficazes quando há somente um objeto em cena e todo o resto pode ser considerado espaço de cena. Entretanto, como já mencionamos, esta é uma situação pouco comum, mas a variedade de objetos em cena pode, inclusive, favorecer a compreensão da profundidade do espaço. “A sobreposição é particularmente útil para criar uma sequência de objetos visuais na dimensão de profundidade quando a construção espacial do quadro não se baseia em outros recursos de perspectiva” (ARNHEIM, 2005, p. 240). Como vimos, ainda em seus primeiros trabalhos, o Grupo Sobrevento apresentou um espetáculo que contava criativamente com esse expediente. Segundo Gilson Motta, o espetáculo *Um Conto de Hoffmann* foi estruturado a partir da criação de figuras bidimensionais, mas muito funcionais cenicamente (Figura 74).

Eles ocupavam espaço, eles não tinham volume, porque eram bidimensionais, mas em grupo ocupavam bastante espaço, assim, eles eram personagem, cenário, e tinham figurino também, porque eram figuras de época desenhadas, já que a história se passa no século do romantismo. Tinha esse aspecto interessante: pensar esse conjunto (Gilson Motta, Anexo 1).

Figura 74 - Espetáculo *Um Conto de Hoffmann* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Quando há vários objetos em cena, mas eles estão dispostos de modo que nenhum cubra a frente de outro, pode parecer uma composição adequada, por ser simples e ordenada. Contudo, como já mencionamos em outras situações, a simplificação é função perceptiva e não necessariamente criativa. Essa configuração não colabora para que o efeito espacial seja significativo no quadro. Entretanto, quando um objeto é disposto deixando à mostra apenas uma parte de outro, força-se o espectador a completar a imagem desse outro, por meio da imaginação. Esse expediente produz novos significados e reforça a percepção do espaço. Jacques Aumont (2012, p. 39) cita essa condição como “noção de interposição” e a descreve do seguinte modo:

Objetos situados diante de uma superfície com textura escondem parte dessa superfície (que se verá como fundo situado atrás do objeto). Esse critério é mais importante no caso de objetos que ocultam parcialmente outros objetos: permite com frequência, em particular, determinar as distâncias relativas de objetos com pouca textura.

Pensando-se ainda nos fatores perceptivos comuns à maioria das pessoas, não podemos esquecer do efeito ótico que uma pintura em perspectiva nos causa. Todos somos sujeitos a ele, ainda que nosso deslocamento o revele. “O enigma da representação em perspectiva é que ela faz com que as coisas pareçam certas fazendo-as erradas” (ARNHEIM, 2005, p. 107). Em teatro, a perspectiva foi muito usada na cenografia de espetáculos em que se pretendia a ilusão de um ambiente que não caberia realisticamente no espaço de encenação. Em suma, trata-se de uma técnica de representação bidimensional que cria uma ilusão de profundidade.

As leis da óptica geométrica indicam que, aproximadamente, os raios luminosos passam pelo centro da pupila e dão uma imagem da realidade que é uma projeção centralizada. Em primeira aproximação (muito próxima da verdade para a região da fóvea e seus arredores), essa transformação pode ser descrita geometricamente como projeção sobre um plano a partir de um ponto: o que se chama perspectiva central, ou perspectiva linear (AUMONT, 2012, p. 36-37).

A questão mais importante para este estudo não é a técnica em si ou sua aplicação, mas os fundamentos que levaram a sua criação, pois a perspectiva foi criada com a observação do ambiente. O que se percebeu, em termos básicos, foi que o sistema visual cria um gradiente que distorce a imagem real. “Um gradiente é o aumento ou a diminuição gradual de alguma qualidade perceptiva no espaço e no tempo” (ARNHEIM, 2005, p. 263). Assim, dois objetos

que formalmente são semelhantes nos parecerão diferentes se um estiver próximo e outro afastado, pois será menor perceptivamente aquela que estiver mais distante. As linhas imaginárias que unem essas duas coisas se desviam da simplicidade da estrutura vertical-horizontal, tornando-se oblíquas. De acordo com Arnheim (2005, p. 263), é essa obliquidade que cria a sensação de profundidade, “porque a tensão pode ser reduzida e a simplicidade aumentada quando a obliquidade frontal se transforma na terceira dimensão.”

Entretanto, a perspectiva não opera somente por meio de linhas oblíquas, pois os gradientes são relativos a todas as qualidades perceptivas. “A efetividade de um gradiente perceptivo depende da articulação visual do padrão. Quanto mais nitidamente for apresentado o gradiente na forma, cor ou movimento, mais convincente será o efeito de profundidade” (ARNHEIM, 2005, p. 264). Em um corpo no espaço longínquo, não se percebem os detalhes da forma, a sua cor perde a vivacidade e até o movimento nos parece em velocidade diferente, mais lento quanto mais distante.

De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modifica conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles [...]. À medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim (BERGSON, 1999, p. 15).

Aumont (2012) também menciona e descreve alguns fenômenos que colaboram para a percepção de profundidade. Entre variações relativamente contínuas de luminosidade e cores, sombras definidas e sombras projetadas, ele cita também a perspectiva atmosférica, que pode não ser naturalmente visível em ambientes restritos, como um palco, mas pode ser simulada, causando um efeito bastante interessante nas artes cênicas. Trata-se da seguinte condição: “os objetos muito afastados são vistos com menor nitidez, em razão da interposição de uma maior espessura de atmosfera, às vezes mais ou menos brumosa e mais azulada” (AUMONT, 2012, p. 39). Entretanto, o autor adverte que todos os gradientes mencionados, apesar de proverem informações fundamentais para a percepção de profundidade, podem confundir o espectador em certas condições. Ele cita como exemplos desses engodos perceptivos objetos luminosos que podem simular uma maior proximidade e aqueles cuja cor se assemelha à cor do fundo e, por isso, aparentam estar mais afastados.

O espaço construído coerentemente serve à cena como estabilizador de conteúdo e, nesse sentido, também é preciso se atentar à intenção desejada para a cena. Arnheim (2005) cita artistas visuais que justamente se valeram da subversão dos conhecimentos acerca dos sistemas

espaciais para realçar a expressividade almejada. Surrealistas fizeram isso sem romper com a aparência realista, tornando as ilusões suficientemente convincentes, adaptando o sistema conhecido às estruturas inverossímeis. Alguns cubistas fizeram o mesmo, mas irrompendo deliberadamente com a aparência realista. “Tentaram retratar o mundo moderno como um jogo precário de unidades independentes, cada uma delas coerente e legítima em si mesma, mas não relacionada com as coordenadas espaciais que governam suas vizinhas” (ARNHEIM, 2005, p. 287). Mas, ainda segundo o autor, o que eles desejavam apresentar era uma incompatibilidade descoberta no estudo sistemático do espaço e não um mero acúmulo caótico de elementos, porque, se fosse assim, seria apenas um exemplo de desordem num espaço realisticamente coerente. O equilíbrio das obras se dá, inclusive no Cubismo, com a constituição de trabalhos que obedecem, de seu modo, uma estrutura espacial conhecida. O mesmo deve ser observado nas artes cênico-visuais. O espaço teatral só pode ser analisado cuidadosamente com base em um equilíbrio das forças que permitem a percepção da cena.

3.2.1 *Equilíbrio*

Em certos espetáculos, como em *Mozart Moments*, que faz uso de pequenos bonecos para representar seus personagens (Figura 75), é impressionante que os recursos formais provoquem a percepção de vida plena em objetos, ou seja, em bonecos que são sabidamente inanimados. Comumente, não se têm a perfeita consciência do que causa essa ilusão. Se os recursos são bem empregados, o resultado aparente é de pura simplicidade, ao mesmo tempo que nos deslumbra com tamanha complexidade técnica. Arnheim (2005, p. 135) esclarece que, quando “a mente é libertada de sua sujeição comum às complexidades da natureza, ela organizará configurações de acordo com as tendências que governam seu próprio funcionamento.” Isso se refere à tendência a um arcabouço mais simples para a melhor percepção do espectador. “Uma solução artística bem sucedida é tão impositiva que parece a única possível do assunto” (ARNHEIM, 2005, p. 134). Trata-se do mesmo expediente já exemplificado no caso da ventriloquia, mas não é somente isso. Afirmar que um espetáculo é visualmente bem-sucedido equivale a dizer que o trabalho é equilibrado.

Figura 75 - Espetáculo *Mozart Moments* - Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Arnheim (2005) sustenta que o equilíbrio é fundamental para o êxito de qualquer obra artística, de modo que o artista deve sempre se esforçar nesse sentido. Donis A. Dondis (2003, p. 32) faz a seguinte constatação sobre esta premissa:

O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. O extraordinário e que, enquanto todos os padrões visuais têm um centro de gravidade que pode ser tecnicamente calculável, nenhum método de calcular é tão rápido, exato e automático quanto o senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem.

Em seus experimentos, o Sobrevento questionou a importância do equilíbrio, inclusive como mote para um espetáculo. Na criação do espetáculo *Bailarina* (Figura 76), o grupo criticou a busca metafórica e constante por um equilíbrio, que se supunha resultar mais em aprisionamento que em libertação. O espetáculo mostra que a procura indiscriminada pela estabilidade poderia “levar a abstrair o mundo, fazendo com que nos foquemos demais, com que nos fechemos, que não olhemos ampla e verdadeiramente para aquilo que nos cerca” (GRUPO SOBREVENTO, 2010, *on-line*). No entanto, Sigmund Freud (1930), em *O Mal-Estar na Civilização*, demonstra que cotidianamente há tensões psíquicas que incomodam o indivíduo, que sente a necessidade de algum alívio.

Figura 76 - Espetáculo *Bailarina* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

Do ponto de vista psíquico, equilíbrio é o estado mental em que existe uma compensação entre essas tensões. As tensões causam o desequilíbrio que, por sua vez, provoca atividades mentais em busca de um alívio do tensionamento, procurando justamente o equilíbrio. Nisso ocorre o desenvolvimento dos processos mentais, conscientes ou inconscientes, do indivíduo.

Entre as ações pertinentes ao equilíbrio, Freud cita a criação e fruição de arte. Portanto, o equilíbrio talvez seja mais importante enquanto um objetivo do que como um resultado alcançado, de modo que não seria a “busca pelo equilíbrio” que tiraria nossa liberdade, como supuseram no Sobrevento, mas seria o ideal de um equilíbrio inatingível. Entendo que o equilíbrio visual, em espetáculos, se assemelha muito a isso, pois talvez seja impossível se equilibrar perfeitamente uma imagem em constante movimento, mas pode ser a procura por esse equilíbrio que mantenha a atenção do espectador em muitos casos.

Segundo Arnheim (2005, p. 27), “compreende-se que o homem procura equilíbrio em todas as fases de sua existência física e mental e que esta mesma tendência pode ser observada não apenas em toda a vida orgânica, mas também nos sistemas físicos.” O equilíbrio é, portanto, uma propriedade cultivada não só pela psicologia e pela estética perceptiva: para a Mecânica, trata-se de um estado em que as forças aplicadas sobre um corpo se contrabalançam mutuamente; para a Química, é um sistema em que acontecem reações simultâneas em sentidos opostos e com igual velocidade; em Economia, considera-se equilibrada uma situação em que

forças diferentes agem sobre uma variável e, mesmo assim, não há pressão para que ela se altere; e para o senso comum, uma pessoa equilibrada é aquela que apresenta certa estabilidade mental e emocional.

Podemos notar que há forte semelhança na essência de todas essas definições e para a percepção visual não é diferente. No entanto, equilibrar uma imagem exige ações diferentes das utilizadas para se equilibrar algo físico. Uma escultura bem equilibrada visualmente pode necessitar de amarrações ou de estruturas independentes para permanecer na posição desejada. Um personagem embriagado pode se deixar perceber que está prestes a cair, quando fisicamente está perfeitamente equilibrado. Essas diferenças existem porque tamanho, cor, luminosidade, direção etc. interferem no equilíbrio perceptivo de maneiras que nem sempre são fisicamente análogas. Arnheim (2005, p. 12) exemplifica isso através de uma pintura do século XV, *São Miguel Pesando Almas*, que apresenta um tipo de cena muito comum na prática teatral:

Pela simples força da oração uma frágil figurinha despida excede, em peso, quatro grandes demônios mais duas mós. Infelizmente a oração tem apenas o peso espiritual e não proporciona nenhuma atração visual. Como solução, o pintor utilizou uma grande mancha escura sobre a vestimenta do anjo exatamente abaixo da balança que sustenta a alma santa. Por atração visual, que não existe no objeto físico, a mancha cria o peso que adapta a aparência da cena ao seu significado.

Imaginemos essa cena representada no palco. Como poderíamos substituir a “grande mancha escura” para equilibrar visualmente a cena? Há muitos meios para isso, mas é importante que o artista entenda que isso precisa ser feito e o modo a se fazer depende da criatividade e das técnicas que ele conhece.

Portanto, o questionamento do Sobrevento sobre a necessidade de equilíbrio não se sustenta completamente, mas a ideia, ao fazer uma analogia entre a busca infundável pelo equilíbrio físico da bailarina da caixa de música e a necessidade de um equilíbrio psíquico e social não está errada. Ao tratar o equilíbrio perceptivo como paralelo ao psíquico, Arnheim (2005) afirma que existe uma força vital que confronta a tendência ao equilíbrio, pois uma pessoa em boas condições física e mental não se contenta em viver uma vida invariavelmente equilibrada, assim como o espectador não suporta observar por muito tempo uma imagem que não traga novos estímulos desestabilizadores. O natural para o ser humano é a atividade criadora ou exploradora, em busca de um desenvolvimento que, invariavelmente, pode levar a uma tensão. Sobre essa dualidade no sentido de equilíbrio, Dondis (2003, p. 36) faz a seguinte consideração:

Não há por que atribuir juízo de valor a esse fenômeno. Ele não é nem bom nem mau. Na teoria da percepção, seu valor está no modo como é usado na comunicação visual, isto é, de que maneira reforça o significado, o propósito e a intenção, e, além disso, como pode ser usado como base para a interpretação e a compreensão.

Procuremos, então, entender esse processo perceptivo – os motivos e possibilidades para o equilíbrio na visualidade de um espetáculo. O sistema visual é constituído por várias forças e se procura estabilizar suas interrelações para que a expressividade não se torne ambígua, duvidosa e até equivocada. De acordo com Arnheim (2005), pode-se afirmar que, ao ver, o observador sempre percebe alguma ação e o equilíbrio seria a distribuição de forças perceptivas de modo que os estímulos dinâmicos sejam ajustados às conveniências. “O equilíbrio não caminha na direção da anulação das tensões internas, mas funciona no sentido de uma articulação que as maximize de maneira a alcançar uma dimensão expressiva” (FERRAZ; KASTRUP, 2010, p. 428). Aquilo que o artista produz está repleto de estímulos e mensagens enviadas aos olhos do espectador. A recepção dessas mensagens ocorre em forma de percepção. Elementos desordenados podem agir como “uma pedra arremessada a um poço” (ARNHEIM, 2005, p. 9), alterando a percepção que se desejava.

Em suma, com base na Gestalt, Arnheim (2005, p. 13) afirma que em um trabalho artístico equilibrado, “todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes”. Ao contrário, quando a obra parece desequilibrada, a percepção é de algo acidental, inacabado, que exigiria alguma mudança para se relacionar com a estrutura total e se tornar artisticamente válida. Mas, ele relativiza isso, afirmando que a procura por um equilíbrio absoluto não pode ser completamente satisfatória para explicar as motivações humanas no processo artístico.

Isto nos leva a uma concepção unilateral, intoleravelmente estática sobre o organismo humano se o descrevermos como sendo semelhante a um poço estagnado, estimulado à atividade apenas quando uma pedra perturba a paz equilibrada de sua superfície e limitando sua atividade ao restabelecimento dessa paz. (ARNHEIM, 2005, p. 28).

Desse modo, o autor não apoia a ideia de que “o homem é preguiçoso por natureza” e que só reage quando a inércia é intolerável. Ele entende a percepção como algo dinâmico, permanentemente atenta às tensões visuais e, justamente por isso, considera que “o equilíbrio

continua sendo a meta final de qualquer desejo a ser realizado, de qualquer trabalho a ser completado, qualquer problema a ser solucionado. Mas a competição não é feita apenas para o momento da vitória” (ARNHEIM, 2005, p. 28).

Considerando tais proposições, para corroborar o tema proposto pelo Sobrevento, poderíamos até aceitar se houvesse certo desequilíbrio no espetáculo *Bailarina*, mas não foi o que pudemos ver. Apesar da crítica à “busca incessante pelo equilíbrio”, esse espetáculo é também muito equilibrado visualmente.

Até aqui, compreendemos, portanto, que o meio pelo qual se consegue equilíbrio é a compensação mútua das forças que constituem o sistema visual. “Tal compensação depende principalmente de três propriedades das forças: a localização do ponto de aplicação, sua intensidade e direção” (ARNHEIM, 2005, p. 18). Podemos chamar o que o autor chama de “ponto de aplicação” ao que comumente denominamos, como artistas da prática teatral, de “foco de atenção”. Ou seja, o “ponto de aplicação” está relacionado ao que se pretende que o espectador observe prioritariamente no quadro apresentado a ele.

De acordo com Jacques Aumont (2012, p. 57), os espectadores têm dois tipos de atenção relativas à percepção da imagem. A primeira é a atenção central, “concebida como uma espécie de focalização sobre os aspectos importantes do campo visual” e a segunda é a periférica, “mais vaga, refere-se em especial à atenção aos fenômenos novos na periferia do campo”. Evidentemente, nos interessa mais a primeira, embora a atenção periférica não possa ser desprezada, pois, apesar de menos manifesta, ela também interfere no equilíbrio da cena por meio da “noção de campo visual útil, que designa a região, em torno do ponto de fixação, na qual o sujeito pode registrar a informação a cada instante determinado” (AUMONT, 2012, p. 57). Segundo o autor, está cientificamente provado que é possível perceber até 30 graus em torno de um ponto central, sem ao menos mover os olhos, apenas pela ação da atenção. Para o espetáculo, o foco de atenção pode ser um quadro significativo que influencie a percepção dos outros quadros, uma imagem composta dentro de um quadro geral, mas também pode ser um objeto, que necessariamente é composto por seu entorno, já que a atenção periférica não o deixaria isolado.

3.2.1.1 Localização

A posição em que um elemento é posto em cena interfere em sua visibilidade e, por conseguinte, pode dar maior ou menor peso aos seus significados. O que fica mais próximo do

espectador é mais bem visualizado em detalhes, mas aquilo que está mais distante pode ser melhor considerado no tocante ao seu entorno. Essas questões precisam ser consideradas quando se deseja equilibrar visualmente um espetáculo. Não existe certo ou errado entre essas opções, mas seu conhecimento permite a escolha que melhor se adequa à intenção do artista.

A localização na composição atua tanto no esquema estrutural espacial, quanto no plano temporal. Por causa da visão integral que precisamos reter para fruir adequadamente um espetáculo, já mencionamos que um quadro não desaparece quando o outro surge na mente, de modo que eles ficam simultaneamente presentes. A diferença atrativa entre cada quadro pode provocar um desequilíbrio que, quando não proposital, torna a proposta artística difícil de ser compreendida em um sentido mais global. Se alguns quadros, aleatoriamente, ficarem mais presentes na memória, em detrimento dos outros, eles vão parecer desarticulados, deixando a impressão de que houve meros acertos acidentais e não a intenção de mostrar algo em especial.

Se o espetáculo apresenta quadros desalinhados em uma perspectiva visual, com partes instigantes e outras monótonas, sem uma justificativa para isso, a relação visual desequilibrada pode anular completamente a mensagem integral e alcançar o espectador de forma incompleta. Isso pode acontecer mesmo em espetáculos mais dependentes de uma dramaturgia textual tradicional, pois o texto se prende às imagens e um desequilíbrio visual pode resultar inclusive na incompreensão da articulação das ideias propostas pelas narrativas.

De acordo com o que já foi enunciado, qualquer objeto posto em cena, ao mesmo tempo que tem seu valor visual intrínseco, é profundamente dependente das relações com o espaço circundante e com os demais elementos visuais que compõe o quadro.

Usarei a carruagem cenográfica de *Mozart Moments*, como exemplo ao transpor algumas afirmações de Rudolf Arnheim do contexto bidimensional para o tridimensional da cena. Escolhi esse espetáculo, entre tantos do grupo, por ser um dos mais “simples” imagneticamente, pois apresenta poucos objetos cenográficos em cena. Mesmo assim, essa carruagem é parte de uma complexa estrutura oculta, que se poderia explorar imaginando-a em diferentes posições no espaço.

Reafirmo que o que descrevo aqui se trata de um esquema metodológico e o próprio Arnheim (2005) esclarece que este tipo de inspeção no mecanismo perceptivo visa aguçar a

percepção, sustentá-la e tornar seus elementos mais compreensíveis e não dispensar ou ignorar a espontaneidade. “Com exceção das configurações mais regulares, nenhum método de cálculo racional conhecido pode substituir o sentido intuitivo de equilíbrio do olho” (ARNHEIM, 2005, p. 12).

Como já citamos, de acordo com Ostrower (1987), por meio da intuição, o espectador é capaz de buscar e captar conteúdos significativos e o equilíbrio é bastante suscetível a ela. Lembremos que, em consonância com essa autora, Arnheim (2005) afirma que “intuir” e “perceber” são processos afins. A intuição está interligada à percepção e nisso há uma reformulação das informações percebidas, transformando-as em dados significativos. “Ambas, intuição e percepção, são modos de conhecimento, vias de buscar certas ordenações e certos significados” (OSTROWER, 1987, p. 57).

Voltando à *Mozart Moments* (Figura 77), a posição escolhida pelos artistas para a carruagem na maior parte do tempo, o centro do palco, é a localização que permite uma maior comodidade ao se observar a cena e, supostamente – interpretando as proposições de Arnheim (2005) –, experimentaríamos sensações parecidas com ela em algumas outras disposições.

Figura 77 - Espetáculo *Mozart Moments* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Entretanto, haveria também arranjos possíveis em que sentiríamos uma sensação de inquietude, de incerteza, uma vontade inconsciente de que a carruagem fosse deslocada para que a percepção fosse estabilizada e a atenção pudesse ser concentrada naquilo que o artista

espera. Nesse caso, os espectadores poderiam se desprender do espetáculo ao buscar aleatoriamente outros focos para suas atenções. É fácil notar, portanto, que os quadros desse espetáculo se equilibram facilmente porque o centro do maior objeto de cena, a carruagem, coincide com o centro do palco e os personagens orbitam ao seu redor.

Arnheim (2005) demonstra que, em um quadrado, há um esqueleto estrutural que influencia a percepção de equilíbrio visual de uma figura dentro da imagem. Nessa estrutura oculta, há posições que parecem atrair a figura para que a percepção seja mais cômoda. As bordas do quadrado, a cruz formada pelos eixos vertical e horizontal e outra formada pelas diagonais formam essa estrutura. O cruzamento dos eixos, no centro do quadrado, torna esse ponto o mais atrativo. Os quatro vértices do quadrado são os outros pontos bastante atrativos, mas sobre todas essas linhas existem atrações. Projetei um quadrado no palco do espetáculo *Mozart Moments* e, através de uma exploração informal, pude observar que esse esqueleto estrutural é válido no caso cênico (Figura 78).

Figura 78 - Montagem esquemática de um esqueleto estrutural aplicado ao palco de *Mozart Moments*



Fonte: Imagem produzida especificamente para este estudo, com base na foto de M. A. Olímpio.

Ao se colocar a carruagem cenográfica em qualquer posição sobre o palco, ela é afetada pelas forças de todos os fatores estruturais ocultos, o que origina um efeito perceptivo na configuração do quadro. No centro do palco, todas as forças se equilibram e, por isso, a posição central conduz a uma estabilidade na percepção.

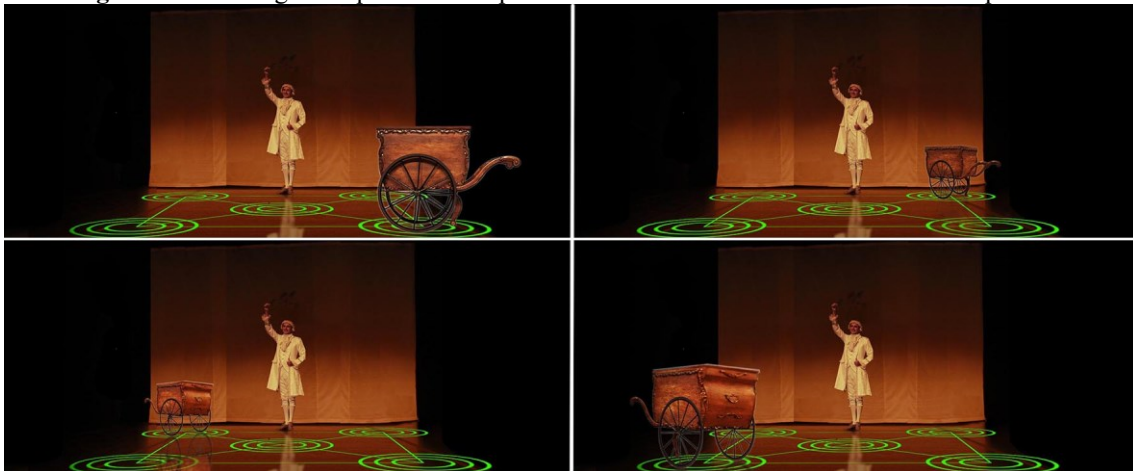
Como acontece com o quadrado bidimensional, ao longo das diagonais há outras posições comparativamente estáveis, em especial próximo aos cantos do palco. A posição

próxima do ângulo do quadrado projetado exerce uma atração comparável ao centro do palco, ainda que em menor intensidade. Arnheim (2005) compara esse efeito, ao de dois ímãs com forças diferentes. Portanto, no centro ou no vértice do palco, a carruagem estará equilibrada (Figura 79), mas, entre esses pontos, também há outras posições de equilíbrio, desde que a distância do centro seja maior que a do vértice, em proporção relativa à força atrativa de cada posição.

Esse experimento informal mostra que essas proposições de Arnheim (2005) são validadas para a imagem cênica: “Em geral, qualquer localização que coincida com um aspecto do esqueleto estrutural introduz um elemento de estabilidade, o qual, naturalmente, pode ser contrabalançado por outros fatores” (ARNHEIM, 2005, p. 6).

Com a carruagem muito próxima à uma coxia, podemos perceber uma sutil atração vinda de fora e uma sensação de que, a qualquer momento, ela pode sair de cena (Figura 80).

Figura 79 - Montagem esquemática do palco de *Mozart Moments* mantendo-se em equilíbrio



Fonte: Imagem produzida especificamente para este estudo, com base na foto de M. A. Olímpio.

Figura 80 - Montagem esquemática do palco de *Mozart Moments* em desequilíbrio



Fonte: Imagem produzida especificamente para este estudo, com base na foto de M. A. Olímpio.

Nesse caso, o intervalo vazio entre a coxia e a carruagem parece comprimido, enquanto o restante do espaço está em aparente expansão, como se quisesse expulsar a carruagem de cena. É uma relação espacial intuitiva, que parece estabelecer uma distância adequada para cada caso.

As posições onde não se pode decidir em qual direção a carruagem tensiona geram um efeito menos aprazível.

Em situações ambíguas o padrão visual cessa de determinar o que se vê, entrando em jogo fatores subjetivos do observador, como o foco de atenção ou preferência por uma direção em particular. A menos que o artista pretenda ambiguidades deste tipo, elas induzi-lo-ão a uma procura de arranjos mais estáveis (ARNHEIM, 2005, p. 7).

Em espetáculos teatrais, é comum o desequilíbrio proposital para manter o espectador em relativo desconforto, na intenção de se produzir dúvidas e suspense acerca da mensagem que se quer expressar. É válido quando é proposital. Sobre isso, Dondis (2003, p. 37) garante: “o poder do previsível, porém, empalidece diante do poder da surpresa.” Ou seja, o equilíbrio é o que normalmente se espera de uma composição visual sendo, portanto, previsível. A autora explica que tanto a estabilidade quanto a tensão são capazes de produzir a clareza de intenções, sendo são perceptos perfeitamente úteis na composição de uma cena. Dondis (2003, p. 39) complementa:

Através de nossa percepção automática, podemos estabelecer o equilíbrio ou uma ausência marcante do mesmo, e também reconhecer facilmente as condições visuais abstratas. Mas há um terceiro estado da composição visual que não é nem o nivelado nem o aguçado, e no qual o olho precisa esforçar-se por analisar os componentes no que diz respeito a seu equilíbrio. A esse estado dá-se o nome de ambiguidade [...].

Em suma, segundo a autora, entre o equilíbrio e o desequilíbrio existe a ambiguidade e este é o sentido realmente danoso à percepção. Além disso, em seu entendimento, o conceito de “ambiguidade”, em termos visuais, não é exatamente o mesmo que é dado em linguística, que trata meramente de algo que tem mais de um sentido. Em termos visuais, “ambiguidade” seria o que não tem nenhum sentido.

3.2.1.2 Direção

Como pudemos perceber, em *Mozart Moments*, caso houvesse interesse em criar alguma tensão nas cenas, a carruagem poderia ser deslocada dos eixos de atração e o sistema visual ainda poderia estar adequado ao objetivo geral do espetáculo. Mas, para isso, outro aspecto importante também deveria ser observado: a direção indicada pela carruagem (Figura 81).

A direção apontada pelo objeto induz o espectador a olhar para aquela direção, o que também interfere no equilíbrio do quadro. É um recurso semelhante ao utilizado no trabalho atoral, quando se pretende direcionar o olhar do espectador a uma determinada direção. A “triangulação”, por exemplo, é um expediente que funciona com essa premissa: uma personagem direciona seu olhar incisivamente para a outra, que se comunica, direcionando-se para o público que, por sua vez, ao observar o quadro geral, sente-se induzido a olhar para aquilo que a primeira personagem está vendo. Isso é uma convenção, usada principalmente em comédias de origem popular, para facilitar a compreensão visual dos diálogos. A triangulação é particularmente útil quando há dificuldades para a percepção de qual personagem está falando e, portanto, deve receber a atenção, como acontece quando o espectador está distante da cena ou, no caso do Teatro de Animação, quando os bonecos não têm articulação nas bocas.

Figura 81 - Montagem esquemática do palco de *Mozart Moments* equilibrado pela direção



Fonte: Imagem produzida especificamente para este estudo, com base na foto de M. A. Olímpio.

O direcionamento do olhar do espectador é realmente um bom artifício para se conseguir equilibrar os quadros do espetáculo e existem várias maneiras de se fazer isso. A configuração individual é uma delas, pois a forma do objeto pode apontar a direção para a qual o espectador deve olhar. Para isso, basta que tenha um formato indicativo de direção, como a

carruagem mencionada, ou algo mais simples e direto, como uma flecha ou uma mão com o dedo indicador estirado. O mesmo ocorre com uma composição que siga esse mesmo padrão, por exemplo: uma sequência de caixas, posicionadas da maior para a menor, produzindo uma imagem semelhante a uma seta, que direcione o olhar do espectador em um sentido sequencial.

Qualquer deslocamento também direciona a atenção. O movimento tem várias formas de equilibrar ou desequilibrar um sistema visual. Nesse caso, o espectador segue, com o olhar, o objeto em movimento e antecipa seu destino, dando maior evidência ao provável ponto de chegada.

O espectador, por si, ainda aceita certos direcionamentos culturalmente engendrados. “E quando a cortina sobe no teatro, a tendência da plateia é olhar para seu lado esquerdo primeiro e identificar-se com os personagens que aparecem naquele lado” (ARNHEIM, 2005, p. 26). Isso ocorre devido aos costumes ocidentais relativos à leitura de textos, em que se inicia pela parte superior esquerda. Assim, um hábito comum também influi na percepção visual de um espetáculo, pois o espectador inconscientemente olha para o palco como está acostumado a buscar entendimento cotidianamente.

Uma vez que um quadro é lido da esquerda para a direita, percebe-se o movimento pictórico em direção à direita como o mais fácil, requerendo menos esforço. Se, ao contrário, vê-se um cavaleiro atravessar o quadro da direita para a esquerda, ele parece sobrepujar maior resistência, investir mais esforço e portanto avançar mais lentamente. Os artistas, às vezes, preferem um efeito, outras vezes outro (ARNHEIM, 2005, p. 26).

3.2.1.3 Atração

Finalmente, citaremos algumas particularidades que tornam um objeto mais atrativo ao olhar em detrimento de outros, o que pode conduzir ao equilíbrio ou ao desequilíbrio, com a focalização proposital de algo que precise se evidenciar para cumprir seu objetivo na cena. Entretanto, se o expediente é mal-empregado, pode criar a indesejada ambiguidade, uma vez que a atenção do espectador é compelida a se fixar em determinada imagem, deixando outros elementos como se fossem “ruídos” no quadro. Se a atração ocorrer de forma imprevista, comumente, haverá um total deslocamento do sentido do quadro.

São muitas as propriedades com capacidade de estabilizar ou desestabilizar um sistema imagético. Entre elas, podemos citar o tamanho, a cor, o isolamento, a configuração, o interesse intrínseco, a iluminação, o movimento e, em especial para as artes cênicas, a palavra pronunciada em cena. Cada uma dessas características exerce um “peso” no sistema visual, entretanto, elas podem se equilibrar mutualmente.

3.2.1.3.1 Recursos dramaturgicos

A atração equilibradora pode ser alcançado por vários expedientes que se dão de acordo com dramaturgia, entre eles: o isolamento ou distanciamento proposital de um elemento da cena para se conseguir determinado ênfase; a configuração das coisas, que pode atrair o olhar ou fazer com que um elemento passe quase despercebido; o interesse intrínseco do espectador, seja pelo desejo ou pelo temor de algo que se apresenta, mas que o deixará atento àquilo; a palavra pronunciada que, em espetáculos sem amplificação mecânica, evoca imediatamente a atenção para si.

3.2.1.3.2 Tamanho

A diferença de grandezas, seja na extensão temporal nos quadros ou, em termos espaciais, nos objetos e área de representação, quando mal usada, pode desconfigurar uma proposta artística. Sob condições de ambiguidade no equilíbrio das dimensões, a proposição do artista pode tornar-se incompreensível, transmitindo a impressão de que o processo de criação ocorreu de forma acidental, reunindo-se indiscriminadamente elementos distintos, sem nenhum senso de unidade da obra. Lembremos que o peso visual é diferente do peso físico, ou seja, um quilo de algodão, pelo seu volume, é visualmente muito mais pesado que um quilo de chumbo.

Pela relação visual que sustenta o tamanho das coisas, a profundidade espacial também pode ter influência equilibradora no sistema visual do espetáculo. Nisso podemos perceber claramente o quanto os fatores estabilizadores de uma visualidade podem ser interdependentes.

Quanto maior for a profundidade alcançada por uma área do campo visual, maior será seu peso. Pode-se apenas considerar por que isto deve ser assim. Na percepção, há uma estreita correlação entre distância e tamanho de modo que se vê maior um objeto mais distante e talvez mais substancial do que seria se estivesse localizado perto do plano frontal do quadro (ARNHEIM, 2005, p. 16).

Segundo Donis A. Dondis (2003, p. 75), “aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial na estruturação da mensagem visual”. Ela afirma que,

sabendo-se trabalhar com a “escala”, é possível transformar visualmente uma sala grande em uma pequena e aconchegante e vice-versa.

3.2.1.3.3 Movimento

Segundo Arnheim (2005, p. 365), “o movimento é a atração visual mais intensa da atenção.” Isso se dá fisiologicamente, em decorrência de nosso sistema ótico ter se desenvolvido, ou se adaptado, como mais um instrumento de sobrevivência. A percepção de movimento sugere uma mudança nas condições ambientais e isso poderia exigir uma imediata reação, caso houvesse um perigo eminente, ou mesmo a possibilidade de caça para a subsistência. Porém, existem vários tipos de movimento na experiência visual, dentre os quais: o perceptivo, o óptico, o cinestésico, além, evidentemente, do movimento físico e real. O movimento perceptivo é aquele que observamos no cinema. Trata-se de uma percepção ilusória de movimento, quando ele na realidade não existe. Essa ilusão é causada por uma sobreposição rápida de imagens, que dão a impressão de movimento. O movimento ótico pode ser descrito quando, por exemplo, estamos dentro de um veículo que se movimenta e temos a impressão de que é o caminho que se move. O movimento cenestésico, independente dos órgãos dos sentidos exteriores ao corpo, também não é um movimento real, é uma sensação física de movimento oscilatório ou giratório do próprio corpo ou de seu entorno, o que pode provocar uma falta de equilíbrio corporal. Por fim, temos o movimento físico, que não é ilusório. Todas essas variações de movimento já foram experimentadas em espetáculos, mas, por uma acepção mais universal, convém que nos apeguemos ao último descrito.

A percepção do movimento, ainda que visível, nem sempre atrai a atenção no espetáculo ou serve como meio estabilizador do quadro. Os gestos das personagens, por exemplo, muitas vezes podem ser percebidos como movimentos visualmente estáveis, no contexto maior do espetáculo, não atraindo a atenção do espectador. O movimento de transformação de um objeto, a menos que aconteça abruptamente, também pode passar quase despercebido. Isso acontece porque o movimento também precisa de algum contraste para se destacar com o cenário, apesar de ser percebido como algo estático, também sofre a ação do tempo, existindo, portanto, em constante movimento. Isto posto, notamos que, para atrair a atenção, a percepção de movimento necessita ser evidenciada pela relação visual oposta aos outros elementos da cena. Se, no quadro, tudo se movimenta rapidamente no mesmo sentido,

inclusive a cenografia, tudo parece atrair a atenção, o que significa que, pela nossa percepção, nada atrai a atenção. Fisicamente, todo movimento é uma ação localizada no tempo, mas o que acrescenta atratividade a ele são as diferenças de velocidade e/ou direção. “Os aspectos mais específicos do movimento tais como direção e velocidade são também percebidos de acordo com as condições que prevalecem no campo visual” (ARNHEIM, 2005, p. 374). Atualmente, é muito comum que a mudança de cenários de um espetáculo seja feita à vista do público. Isso acontece facilmente sem nenhum prejuízo expressivo, entretanto, é preciso que basicamente os princípios do equilíbrio compositivo sejam compreendidos e que se faça uso dos movimentos em conformidade com a situação, para que não gerem ambiguidades.

Todos os fatores atrativos apontados até aqui podem participar do equilíbrio integral do espetáculo, apoiando uns aos outros ou em contraposição. Cada fator precisa se relacionar igualmente com fatores semelhantes e com os outros elementos da visualidade. “O peso conseguido através da cor pode ser contrabalançado pelo peso através da localização. A direção da forma pode ser equilibrada pelo movimento em direção a um centro de atração (ARNHEIM, 2005, p. 20). A vivacidade de um espetáculo depende da complexidade dessas relações.

Mas, de acordo com o autor, ainda há outras condições a serem consideradas para o equilíbrio do espetáculo. “Um objeto de um certo tamanho, forma ou cor, visualmente terá mais peso quando colocado mais alto” (ARNHEIM, 2005, p. 21). Essa ideia é fruto de uma percepção fisiológica. Considerando-se que a força da gravidade domina nosso mundo, erguer algo é sempre mais penoso que deixar cair. Portanto, vivemos em um espaço em que, verticalmente, a direção modifica a dinâmica da percepção. Assim, o autor sustenta que, para que haja equilíbrio vertical, é preciso que os elementos mais leves estejam no alto da composição, pois, se forem distribuídos igualmente, gerarão uma impressão de instabilidade. Arnheim (2005) cita pesquisas que demonstram que a divisão, a olho nu, de uma linha perpendicular em duas partes que deveriam ser iguais termina quase que invariavelmente com a parte inferior maior que a superior. Disso se entende que a percepção do que está acima é de menor peso, menor tamanho e menor evidência do que realmente é, ou seja, para se obter partes visualmente equânimes, é preciso dar ainda mais evidência à parte superior da composição. Entretanto, para uma imagem equilibrada, o comum é que a parte inferior esteja visualmente mais pesada, já que é isso que se observa no mundo, com a maior parte das coisas presas ao chão. O autor explica que somente na modernidade, com o desinteresse por uma representação unicamente realista, os artistas descobriram outras possibilidades nesse sentido. “A dança moderna incorreu num conflito interno interessante acentuando o peso do corpo humano, que o ballet clássico tentou negar, e

ao mesmo tempo seguindo a tendência geral de ir da pantomima realística à abstração” (ARNHEIM, 2005, p. 22).

Por mais que tentemos nos ater à estrutura formal da visualidade, não podemos ignorar que o conhecimento do observador sobre o significado de qualquer coisa que integre o espetáculo, contribuindo ou interferindo no sentido geral do trabalho. “O fato da cabeça abrigar a mente é pelo menos tão importante quanto sua forma, cor ou localização. Como um padrão abstrato, os elementos formais do quadro deveriam ser completamente diferentes para traduzir significado semelhante”. (ARNHEIM, 2005, p. 32).

É importante ressaltar que todas essas qualidades perceptivas, que conduzem ao equilíbrio visual, não constituem nenhum conjunto de regras indiscutíveis e obrigatórias. São apenas questões a serem ponderadas no esforço de se dar forma a um tema significativo. “Um artista interpretaria a experiência humana um tanto unilateralmente se permitisse que o equilíbrio e a harmonia monopolizassem seu trabalho. [...]. O significado da obra emerge da interação das forças ativantes e equilibradoras” (ARNHEIM, 2005, p. 28-29). É preciso que haja equilíbrio, mas também é necessário que o equilíbrio seja confrontado para que surja uma dinâmica que leve à expressão artística. Qualquer composição se dá com muitos dos elementos equilibradores. Assim, há confronto, mas não pode haver conflito, pois confrontar é comparar sistematicamente, é criar relações, ao passo que o conflito é dado por elementos incompatíveis, que se chocam e destroem a identidade do trabalho. A obra de arte é formada por energias antagônicas, mas essas forças não podem ser ambíguas e contraditórias.

A ambiguidade confunde a afirmação artística porque deixa o observador errando entre duas ou mais afirmações que não acrescentam nada a um todo. Como regra, o contraponto pictórico é hierárquico - isto é, ele estabelece uma força dominante contra uma subserviente. Cada relação é desequilibrada em si; juntas elas todas se equilibram na estrutura de toda a obra (ARNHEIM, 2005, p. 32).

3.2.1.3.4 Cor

Quanto às cores, elas são instáveis em uma composição visual, mas, segundo Arnheim (2005), nem por isso se deve aceitar que o que elas provocam no olhar seja ilusório, acidental ou arbitrário, pois podem colaborar para o equilíbrio do sistema. “Em qualquer composição bem organizada, o matiz, lugar e tamanho de qualquer área de cor, bem como sua claridade e

saturação, são estabelecidos de tal modo que todas as cores juntas se estabilizam mutuamente num todo equilibrado” (ARNHEIM, 2005, p. 336). Sabe-se que “o vermelho é mais pesado do que o azul, e as cores claras são mais pesadas do que as escuras” (ARNHEIM, 2005, p. 16). No entanto, a instabilidade pode acontecer porque, a depender do ambiente, a mesma cor oferece diferentes percepções.

A cor é, em termos físicos e independente da interpretação humana, uma sensação que ocorre devido à ação da luz no sistema ótico. A luz se transforma em cor de acordo com composição e estrutura química dos corpos, ou seja, a coloração resulta da absorção e reflexão dos raios coloridos que compõem a luz branca, processo que ocorre de forma diferente sobre cada substância. Essa percepção da cor é chamada de cor-pigmento, pois deriva dos corantes do próprio corpo observado, sejam naturais, como no caso da pele humana e qualquer outro material ingênito, ou sintético, como em tudo que é pintado, tingido, maquiado etc. Entretanto, essa percepção de cores é usualmente modificada pelo que chamamos de cor-luz, que é a cor gerada por uma fonte de luz que já é colorida. A iluminação espetacular faz uso desse expediente com muita frequência, por meio de refletores equipados com membranas transparentes e coloridas, conhecidas como “gelatina” ou, mais modernamente, por refletores de LEDs (diodos emissores de luz).

O objeto branco está sujeito principalmente às influências da cor-luz, assim como a luz branca deixa uma maior aplicabilidade para a cor-pigmento, mas o matiz de cada objeto de cena também sofre alteração pela proximidade com qualquer outro de cor diferente, pois a luz refletida por cada objeto se mistura em nossa percepção. Cada artista, com suas necessidades poéticas individuais, exige uma ordenação de cores diferente e um conhecimento muito especializado. Basicamente, sabemos quais efeitos se consegue com algumas cores-luz sobrepostas. Por exemplo, o vermelho projetado sobre um objeto verde deve resultar em uma sensação de amarelo, do mesmo modo que o azul somado ao verde produz ciano, mas a grande quantidade de matizes e a impossibilidade de se conseguir fontes de luz primárias absolutamente puras faz com que o artista, novamente, tenha que apelar para a intuição e a experimentação para obter o nível de equilíbrio que deseja.

3.2.1.3.5 Luz

Além dos efeitos cromáticos da luz, é preciso chamar a atenção para a influência aglutinadora da iluminação. Independentemente da coloração que se possa obter pela irradiação

de luz sobre o quadro, a claridade em si já é um importante contrapeso visual. “A claridade que vemos depende, de um modo complexo, da distribuição de luz na situação total, dos processos ótico e fisiológico nos olhos e sistema nervoso do observador, e da capacidade física de um objeto em absorver e refletir a luz que recebe” (ARNHEIM, 2005, p. 295). A qualidade refletiva de um material é constante, mas um objeto reflete a luz com maior ou menor intensidade, dependendo da potência da iluminação. Isso significa que dois objetos com a mesma capacidade refletiva podem desequilibrar uma imagem se em cada um for aplicada uma iluminação com força diferente. Do mesmo modo, esse conhecimento pode equilibrar um sistema, fazendo com que um traje de veludo preto, com pouquíssima capacidade refletiva, bem iluminado, contrabalance com uma mesa de madeira clara, com muita capacidade para refletir a maior parte da energia luminosa.

Um objeto se apresenta luminoso não só em virtude de sua claridade absoluta, mas superando o nível de claridade média estabelecido por sua localização pelo campo total. Assim o misterioso brilho de objetos mais escuros surge quando são colocados em ambiente ainda mais escuro. Além disso, a luminosidade aparece quando não se percebe a claridade como um efeito da iluminação (ARNHEIM, 2005, p. 314).

A luz focada é um fator de estabilização de uma imagem. A luz que penetra em uma sala escura desconstrói o espaço com um movimento direcional. “Às vezes quebra a unidade dos corpos, traçando as linhas de limite de obscuridade através das superfícies. Estimula o sentido da visão desfigurando jocosamente a configuração familiar e o estimula por meio de contraste violento” (ARNHEIM, 2005, p. 313). De forma geral, a iluminação orienta a atenção do espectador no sentido desejado.

Os refletores elétricos tornaram a iluminação capaz de destacar qualquer objeto da cena, independentemente do tamanho, cor ou posição no espaço, “sem ‘intervenções cirúrgicas’ que alterariam o inventário da própria cena” (ARNHEIM, 2005, p. 315).

3.2.2 Iluminação

Para além dos efeitos estabilizadores da luz no espaço, é preciso considerar que ela participa da existência humana em muitos sentidos, sendo de fundamental importância para a estrutura espetacular de várias outras formas. Aronson (2016, p. 161) afirma que “o que vemos e como o vemos, é modelado pela nossa cultura” e completa discutindo que todos fomos

treinados para ver a matéria palpável, de modo que as pessoas não reparam na luz em si, mas somente nos objetos que são por ela iluminados. Arnheim (2005, p. 293) entende que a luz, “para o homem, como para todos os animais diurnos, é o pré-requisito para a maioria das atividades”. O autor acredita que a luz também faz parte de uma experiência psicológica fundamental, reverenciada em rituais e imprescindível na maioria das expressões artísticas, mas concorda com Aronson (2016) e faz mais algumas inferências:

Todavia, uma vez que a atenção do homem se dirige na maioria das vezes para os objetos e suas ações, a dívida que se tem para com a luz não é amplamente reconhecida. Tratamos visualmente com seres humanos, edifícios ou árvores, não com o meio gerador de suas imagens. Analogamente mesmo os artistas têm se ligado muito mais com as criaturas da luz do que com ela própria. Sob condições culturais especiais a luz entra na cena da arte como um agente ativo, e pode-se dizer que somente nossa própria época gerou experiências artísticas que tratam unicamente do jogo de luz descorporificada (ARNHEIM, 2005, p. 293).

No teatro, muito se fala da iluminação, das capacidades de isolar um elemento da cena, de estabilizar as transições dos quadros, de criar ambientes psicológicos, de garantir ritmo ao espetáculo, de comentar uma ação e de fazer com que o encadeamento de argumentos e sentidos sejam percebidos. A iluminação é considerada, em muitos casos, como uma categoria do espetáculo teatral, mas como já afirmamos, a categorização dos elementos cênicos não nos ajuda a desenvolver um instrumento de análise objetivo. Além disso, a iluminação não deve ser tratada individualmente, pois suas variações participam de toda estrutura do espetáculo. Tudo que estamos estudando sobre a visualidade da cena não teria sentido sem a clareza e sem os efeitos significantes da luz. Pavis (1999, p. 202) define a iluminação como “um dos principais enunciativos da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando o seu percurso.” E Arnheim (2005, p. 297) substancia a definição:

À primeira vista pareceria que a iluminação deve estar envolvida todas as vezes que se vê algo, porque, a menos que a luz incida num objeto, ela permanece invisível. Isto, contudo, é a maneira de raciocinar dos físicos. O psicólogo e o artista podem falar de iluminação somente se e quando a palavra serve para dar nome a um fenômeno que os olhos discernem diretamente.

Se a clareza é tão importante nas artes, seu oposto também o é. Como canta o artista Lulu Santos, “não haveria luz se não fosse a escuridão” (CERTAS COISAS, 1984). A luz sempre fez parte dos espetáculos, só não havia um completo domínio sobre ela, o que só se resolveu quando fomos capazes de trazer a característica fundamental da noite para um espaço simbólico e controlado. Richier (2020, p. 384) lembra que “a obscuridade da sala foi

organizada, isolando o espectador, o empacotando de escuro. Esse escuro opera em sua percepção, permite que concentre a atenção, favoreça a escuta e aumente o impacto dos efeitos cênicos em relação aos imaginários.” Isso fez com que a expressão cênica obtivesse novas possibilidades. A cena pode se transportar no espaço e no tempo sem a necessidade de uma cortina e os artistas podem escolher o que mostrar ou não para os espectadores. Richier (2020) considera que a escuridão é essencial para o imaginário do espectador, ainda que, como sabemos, muito teatro se faça submetido aos desígnios da natureza.

Ela não é indispensável, como o mostra o belo vigor atual das artes da rua, que fizeram a aposta difícil de libertar-se dela, e existir num ambiente visual de acaso; mas, essa obscuridade permite uma poesia do visível que não ocorre no exterior ou nas salas não opacas. O teatro é uma fábrica de mundos, mais fáceis de sugerir baseando-se numa volta ao zero operada pelo escuro no olho do espectador (RICHIER, 2020, p. 382).

Entre a completa claridade e a absoluta escuridão, sombras e brilhos são fatores essenciais à expressão visual. “O fenômeno do brilho ilustra a relatividade dos valores de claridade. O brilho encontra-se num certo ponto entre as claras fontes de luz (sol, fogo, lâmpadas) e a fraca luminosidade dos objetos do cotidiano” (ARNHEIM, 2005, p. 296). Perceptivamente, o brilho está associado principalmente à textura das coisas. Quanto mais liso for a face de um objeto, mais luz será refletida e, portanto, brilhará mais. A depender da opacidade, a textura revela o material constituinte e, por inferência, a solidez e peso do objeto. Aumont (2012, p. 36) lembra que “os objetos feitos pela mão do homem têm em geral texturas mais regulares.” Esse tipo de percepção, sob os atributos da luz, ajuda a representar a natureza. “Uma parede de tijolo terá dupla textura: uma textura grosseira, correspondente às juntas dos tijolos, e uma textura muito fina, a das microasperezas do tijolo. Uma pradaria vista de muito longe tem textura fina, assim como um solo pedregoso” (AUMONT, 2012, p. 36).

Arnheim (2005) também observa que um objeto uniformemente iluminado, sem sombras, aparenta ser ele próprio a fonte da luz e não deixa transparecer as qualidades formais, com irregularidades que poderiam acentuar alguma expressividade. Portanto, em um caso em que a forma seja condição para o efeito artístico, o que se espera da iluminação é que seja capaz de manter claridade e cor constantes, ao mesmo tempo que sombras e brilhos consigam destacar os volumes e texturas. Novamente, isso está mais uma vez relacionado com o princípio da

simplicidade, pois uma iluminação mal-empregada torna complexa a percepção e perturba o trabalho dos sentidos.

Quanto às sombras, podemos observá-las de dois modos diferentes na natureza, mas em especial nos espetáculos teatrais. Existem sombras próprias e sombras projetadas. Elas são da mesma natureza, ou seja, ocorrem onde há pouca luz, em comparação com restante do ambiente; entretanto, se distinguem muito em termos perceptivos. A sombra própria do objeto aparece inerente a ele e trabalha junto ao brilho para fortalecer a percepção dos volumes e texturas. É própria daquilo em que aparece e não deixa incertezas quanto a sua existência totalmente dependente. Com relação à sombra projetada, apesar de ser a silhueta de outra coisa e não ter existência corpórea, ela é facilmente percebida como algo autônomo e, ao ser projetada sobre outros objetos, pode interferir na percepção que se tem deles, exigindo uma maior atenção às suas aparições em cena.

Arnheim (2005) afirma que é preciso entender que algo aparentemente simples pode não ser tanto assim nesse caso. Intelectualmente, é fácil compreender que a sombra não pertence ao objeto sobre o qual é vista, mas lembremos que, frequentemente, a percepção visual abstrai informações complexas. Segundo Arnheim (2005, p. 306) o “pensamento humano, tanto perceptivo como intelectual, procura as causas dos acontecimentos mais próximos do lugar de seus efeitos quanto possível.” Com isso, por mais insólito que pareça, é comum a negação de que seja a ausência de luz que provoca a sombra e, inconscientemente, atribuímos substancialidade a ela. O autor justifica parcialmente esse fato pelas credences populares, mas também observa que não é possível ignorar o efeito que as sombras provocam em espetáculos teatrais, filmes cinematográficos e até em pinturas, quando se deseja criar sensações particulares, cenas assustadoras. “Sempre houve, por exemplo, uma ligação entre cerimônias religiosas da Igreja Católica e profusões de luz. Funerais, *Te Deum*, missas de festas ou missas comuns colocavam a luz no centro do simbolismo religioso” (GUZZO; GALINDO; MILIOLI, 2020, p. 186).

Arnheim (2005) recorda que o termo “sombra”, em Psicologia, se refere a uma parte “inferior”, contraproducente do ser humano e afirma que a ideia de sombra se opõe ao “bem” e à “beleza”. Por isso, a luminosidade é bastante simbólica nesse sentido. Mas, pragmaticamente, na maioria dos espetáculos, ela é evitada e, para que não haja interferência, as sombras projetadas são amenizadas com iluminação apropriada, com luzes direcionadas de pontos contrários à iluminação geral.

A fim de evitar a confusão entre a claridade produzida pela iluminação e claridade devida ao colorido do próprio objeto, a distribuição espacial de luz no ambiente deve ser inteligível aos olhos do observador. Isto é conseguido com mais facilidade quando não mais que uma fonte de luz é usada. Mas com frequência na fotografia ou no teatro várias fontes de luz são combinadas a fim de evitar sombras excessivamente escuras. Tais sombras escuras, pode-se mencionar de passagem, destruirão a forma não apenas ocultando porções relevantes do objeto, mas também interrompendo a continuidade da curvatura com nítidas linhas de contorno entre claridade e obscuridade (ARNHEIM, 2005, p. 303).

Contudo, como no caso das cenas atemorizantes que citamos, se a sombra projetada é aplicada adequadamente, ela pode colaborar na construção da imagem e do sentido dos quadros. Há, inclusive, uma forma de teatro específico para ela. Ana Maria Amaral (1997) lembra que as sombras são velhas conhecidas do homem, pois sempre existiram na natureza, mas livre do controle humano. Sabe que elas podem mudar constantemente por causas aleatórias: elas se movem em função de um tempo que passa ou de qualquer incidente corriqueiro. Amaral (1997, p. 112-113) afirma que “trabalhar com sombras, na natureza, é como tentar prender o tempo, ou controlar figuras incorpóreas”, mas indica meios e locais para se dominar o tempo e aquilo que não teria substância tangível: o teatro, onde, com a luz artificial controlada, “a sombra pode tornar-se objeto de investigações artísticas”. Entretanto, ela adverte que, “apesar dos avanços tecnológicos - com luz de vela, de gás, neon, elétrica ou laser - a fragilidade da sombra continua. Nessa sua fragilidade está a sua essência. E qual é essa essência? A sombra é a parte imaterial da matéria”.

Ana Maria Amaral (1997) discute principalmente os casos em que a própria sombra se torna um objeto de cena. O Sobrevento se apropria muito bem desse expediente em pelo menos dois dos seus espetáculos: *O Amigo Fiel* e *A Cortina da Babá* (Figura 82).

O Teatro de Sombras é uma experiência milenar, mas o que o Sobrevento faz é contemporaneizar a linguagem, se apropriar do recurso e fazer com que as sombras imateriais contracenem com personagens corpóreas, de forma um tanto quanto abstrata e simbólica em *O Amigo Fiel*, mas com muitas imagens figurativas em *A Cortina da Babá*, inclusive com a utilização de sombras coloridas.

Figura 82 - Espetáculos *A Cortina da Babá* e *O Amigo Fiel* do Grupo Sobrevento **Fonte:** Acervo do Grupo



Sobrevento. Fotos de Marco Aurélio Olímpio e Arô Ribeiro.

Voltando às sombras próprias, além do exposto, elas são fundamentais na percepção espacial. De acordo com a distribuição da claridade, percebe-se o volume dos objetos porque a fonte de luz ilumina melhor a parte que se encontra mais próxima dela. Com isso, é possível perceber a direção dos objetos e ordená-los na mente conforme a claridade visível. A distância entre objeto e fonte de luz produz um gradiente de iluminação que revela a disposição no espaço e permite agrupar visualmente os objetos posicionados de modo semelhante.

Assim um agrupamento por semelhança de claridade indiretamente produz um agrupamento de similaridade de orientação espacial. Os olhos ligam as superfícies paralelas em qualquer lugar no relevo em que podem ocorrer, e esta rede de relações é um meio poderoso de criar ordem e unidades espaciais (ARNHEIM, 2005, p. 302).

A quantidade real de luz não é tão importante na sensação de luminosidade quanto o contraste, de modo que um ambiente nos parece mais iluminado quando deixamos outro em que há muito menos luz. A claridade é mais eficaz na percepção do espaço de cena quando a luz não é homogênea. “A iluminação é a imposição perceptível de um gradiente de luz sobre a claridade e cores do objeto do conjunto” (ARNHEIM, 2005, p. 299). Observamos, portanto, a variação das qualidades perceptivas ao longo de uma dimensão espacial. “Se eu comparar um envelope branco sobre o peitoril de uma janela com um que se encontra no fundo da sala, não tenho que me basear no conhecimento ou no cálculo intelectual para entender que ambos são do mesmo branco” (ARNHEIM, 2005, p. 296). Com algumas exceções, quando os refletores iluminam uma área, a luz vai se dissipando enquanto se afasta do foco principal, criando um gradiente luminoso que serve à percepção integral do espaço. Como afirma Gombrich (1995),

estariamos perdidos, se não tivéssemos a aptidão de descobrir relações entres os objetos do mundo.

[...] assim como uma melodia permanece a mesma qualquer que seja o tom em que é tocada, nós reagimos de preferência a intervalos de luz, que têm sido chamados de ‘gradientes’, do que a quantidades mensuráveis de luz refletida por qualquer objeto. E, quando digo ‘nós’, incluo pintos saídos há pouco do ovo e outras criaturas do reino animal que respondem tão prestimosamente às perguntas que os psicólogos lhes fazem (GOMBRICH, 1995, p. 54)

O autor se refere, em especial, aos experimentos de Wolfgang Köhler (1887 - 1967), outro entre os principais teóricos da Psicologia de Gestalt. Ficou célebre a experiência em que Köhler dispõe dois papéis cinzas, de tonalidades diferentes, e condiciona pintinhos a esperarem a ração no papel mais claro. Posteriormente, troca o mais escuro por um ainda mais claro que o outro. Ao modificar a relação, transforma a percepção e aquele que antes era claro passa a ser considerado mais escuro. Com isso, os pequenos animais deixam o papel com o qual estavam habituados e passam a se posicionar no outro – que agora se tornou o mais claro na relação – em busca do alimento.

É por isso que o espectador vê dois objetos no espaço da cena e os reconhece espontaneamente como sendo iguais, mesmo estando em áreas diferentes do gradiente de iluminação. Isso faz com que se mantenha a percepção das características conhecidas, mas permite ainda o reconhecimento da posição espacial do objeto. Ao se conhecer essa característica da iluminação, também é possível a criação de outros efeitos óticos para cena, por exemplo:

[...] se pintássemos destramente um gradiente do preto ao branco numa longa faixa de papel e a observássemos num ambiente permeado por um gradiente de luz de inclinação similar, o gradiente pintado ou reforçará ou neutralizará o gradiente da iluminação, dependendo de como for colocado. Este tipo de artifício é usado pelos cenógrafos para comunicar a ilusão de iluminação ou para contrabalançar o efeito da luz. O mesmo recurso é operativo tanto na camuflagem feita pelo homem quanto na natureza (ARNHEIM, 2005, p. 297).

Para objetivos práticos, a iluminação se mostra muito eficiente, mas Arnheim (2005) sabe que não se trata somente disso. Ele critica o desprezo que se oferece à iluminação quando a consideramos como mero auxiliar para se ver e ser visto. “A luz e a sombra são observadas,

mas dificilmente delas tendo a noção exata. Elas definem a forma e a posição espacial das coisas e aí termina sua tarefa” (ARNHEIM, 2005, p. 310). Realmente, excetuando-se o observador treinado na prática teatral, quando se pede uma avaliação visual de uma imagem cênica, é pouco provável que alguém mencione os atributos da iluminação. Descreverá, certamente, as características mais corporificadas do espaço e dos objetos. Christine Richier (2020, p. 379) tece observações semelhantes:

A luz no teatro não se diz: ela se funde na paisagem, age discretamente. É tão evidente que não a vemos. Como o ar que respiramos, sentimos quando ela falta ou quando muda, mas raramente a elevamos a um nível de consciência. O espectador sente os seus efeitos, a cada instante da representação, mas sabe dissociá-la mal do resto dos componentes do visual cênico.

Luiz André Cherubini e Sandra Vargas (2019) contaram que a chegada do iluminador Renato Machado ao processo de criação de *São Manuel Bueno, Mártir* revigorou o trabalho. Machado teria percebido as potencialidades do espetáculo quando nele se incidisse a iluminação cênica e, em seguida, demonstrou isso. De acordo com Gérard Lépinois⁹⁹, o preenchimento do espetáculo pela iluminação amplia a teatralização, realça as formas e os jogos de cena, a ponto de proporcionar um salto abrupto entre os ensaios com luz comum e o momento em que a luz de cena se faz presente. Lépinois aponta que “o risco é de apostar demais no mágico. Ele se vingou disso. Por consequência desse escuro, a verdade é que, embora torne os objetos fascinantes, exagera os defeitos da atuação tanto quanto as suas qualidades” (apud RICHIER, 2020, p. 387).

O “vaguear” dos olhos do espectador pelo espaço tende a incomodar os encenadores, que muitas vezes buscam nos focos de iluminação a solução para que isso não aconteça. Isso funciona por pouco tempo, pois o palco não é uma tela de cinema e o foco não é um close. Se a cena for tediosa, se não apresentar um bom ritmo e se a imagem não for expressiva o bastante, não há como evitar que o espectador se perca, procurando alguma coisa na penumbra. A esse respeito, Richier (2020) cita grandes encenadores contemporâneos, como Peter Brook e Ariane Mnouchkine, que se mostram muito atentos aos efeitos negativos da iluminação cênica. Para esses encenadores, não é preciso isolar algo em um foco para prender a atenção do espectador. Basta deixar o quadro iluminado e ampliar a potência da luz do que se quer deixar em destaque.

⁹⁹ Gérard Lépinois é escritor e dramaturgo francês. Depois de ter sido professor de filosofia por dez anos, colaborou com diversas revistas, como *L'Art du théâtre* e *Théâtre / Public*, e escreveu para o teatro com o desejo de esvaziar as palavras da cabeça e fazer nascer “um sentido que realiza não poder definir-se até ao fim e de uma só forma.” (LEQUCQ, 2009, *on-line*).

“O olho atraído pelo ponto mais luminoso de uma imagem retorna a ele naturalmente, sem ter a impressão de que a luz lhe dita o que deve ver e o que não ver” (RICHER, 2020, p. 388). Ou seja, por meio desse expediente, um ator, atriz ou objeto se sobressai pela iluminação, sem que o espectador precise ter consciência disso.

3.3 Corpos

Em um contexto global do espetáculo, de acordo com muito do que já dissemos, os quadros são partes seccionadas de uma estrutura organizada no tempo. Agora, discutiremos as características dos corpos¹⁰⁰, das porções limitadas de matéria que podem ser vistas no espaço. Abordaremos os fatores que os tornam visualmente expressivos e o resultado das relações percebidas entre eles.

Os corpos que podemos ver não têm limites categóricos, ou seja, como já vimos em outras questões, nossa percepção visual muda de acordo com muitas variáveis. Bergson (1999) entende que a percepção de objetos se limita àqueles que, em algum momento, influenciam nossos sentidos e preparam os nossos movimentos. “No que diz respeito à percepção, nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos da matéria sobre os quais teríamos ação” (BERGSON, 1999, p. 209). Merleau-Ponty (1999) afirma que as diferentes perspectivas se comunicam porque fazem parte de um mesmo cosmos e que todos somos sujeitos anônimos da percepção. Assim, os objetos têm seu lugar ativo nesse mundo, por intermédio da nossa percepção. “Meu olhar cai sobre um corpo vivo prestes a agir, no mesmo instante os objetos que o circundam recebem uma nova camada de significação: eles não são mais apenas aquilo que eu mesmo poderia fazer com eles, são aquilo que este comportamento vai fazer com eles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 473).

Esses limites indefinidos e relativos se mostram desde as ações perceptivas primárias e, mesmo assim, o olhar permite que se reconheçam certas imagens com bastante exatidão, somente pela memorização de pequenos detalhes, o que acontece habitualmente ao

¹⁰⁰ De acordo com Nicola Abbagnano (2007), a definição mais conhecida de “corpo” foi dada por Aristóteles: aquilo que tem extensão em qualquer direção e também é divisível em qualquer direção. Entende-se que Aristóteles falava de altura, largura e profundidade. Ainda segundo Abbagnano (2007), no mundo contemporâneo, uma das definições aceitas descreve que “corpos” também podem ser representações, percepções, ideias ou complexos de tais coisas. É nesse sentido que utilizo o termo para me referir aos elementos que são vistos no espaço e tempo da cena, sejam eles objetos inertes, figuras humanas animadas ou os próprios artistas cênicos.

reconhecemos certas faces humanas entre muitas outras. Captamos e registramos o essencial, por diversos ângulos e, aos poucos, completamos uma imagem mental, que nos servirá de padrão.

Notou-se há muito tempo (pelo menos desde os anos 1930) que olhamos as imagens não de modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas. Quase todas as experiências concordam: no caso de uma imagem olhada sem intenção particular, as fixações sucessivas duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação (AUMONT, 2012, p. 58-59).

Jacques Aumont (2012) assegura que praticamente não existe uma exploração inocente na percepção visual. Segundo ele, a visão que temos dos corpos, nada mais é que a “integração dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas” (AUMONT, 2012, p. 59), adquiridas na busca constante de informação.

Segundo o princípio da pregnância, estabelecido pela Gestalt, considera-se que a forma, a cor e a textura, entre outras qualidades dos corpos, permitem a percepção com maior prontidão por parte do observador. A enunciação para esse preceito, apresentada por Koffka (1953), trata de uma organização psíquica tão “boa” quanto as condições existentes a permitam; entretanto, o próprio autor, reconhecendo a ambiguidade do termo “bom”, oferece a possibilidade de entendimento desse princípio pelo viés da simplicidade da organização visual. De fato, para Arnheim (2005), essa linha de conduta básica da psicologia gestaltiana é denominada “princípio da simplicidade” e é o que permite facilmente o reconhecimento dos corpos.

Todavia, como discutimos, para que haja expressão artística, não basta a simplicidade. É essencial uma dinâmica desafiadora para o intelecto do espectador, pois a mente humana busca sempre atividades complexas para se desenvolver. Esses desafios intelectivos somente podem acontecer se houver uma base sólida, um entendimento construído para ser confrontado, posto em dúvida ou até destruído, se for o caso. É evidente, portanto, que o princípio da simplicidade, por si só, não pode explicar tudo que vemos, pois evita as percepções mais difíceis, mas é ele que dá essa base sólida para que haja a dinâmica necessária entre os imperativos inconscientes. Arnheim (2005, p. 47) define o efeito da simplicidade “como a experiência subjetiva e julgamento de um observador que não sente nenhuma dificuldade em entender o que se lhe apresenta.” Segundo essa acepção, simplicidade e ordem são termos equivalentes, pois aquilo que é ordenado é mais compreensível e não é confundido com

facilidade, seja na percepção momentânea ou na memória, possibilitando o entendimento básico e necessário, a partir do qual se pode conseguir a expressão.

Arnheim (2005) também faz uso do princípio da simplicidade para demonstrar os motivos pelos quais os corpos se apresentam visualmente como os percebemos. Esse é um ponto de partida para o entendimento da percepção das formas, das cores, dos volumes, dos movimentos, do porquê se vê através de alguma coisa ou porque se percebe algo como incompleto sem conhecê-lo previamente. Aliás, segundo o autor, entendimento e percepção são funções equivalentes: enquanto a primeira se realiza pelo raciocínio, a segunda o faz pela sensibilidade. “O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender” (ARNHEIM, 2005, p. 39).

Para que não haja dúvidas, reitero que a simplicidade está relacionada à percepção do espectador, mas isso não significa que a produção de um elemento visual, de um objeto de cena por exemplo, deva ser simples. Toda obra de arte realmente expressiva precisa ter complexidade, ainda que pareça inexplicavelmente simples. “O cérebro humano é o mecanismo mais complexo da natureza e, quando uma pessoa formula uma afirmação que deva ser digna dela, deve torná-la suficientemente rica para refletir a riqueza de sua mente” (ARNHEIM, 2005, p. 51).

Nossa tendência é até duvidar da maturidade de um artista que produz trabalhos demasiadamente simples, nos quais não se percebe um mínimo de elaboração. Mesmo que pareçam divertidos, não se mostram expressivos se não oferecem alguma complexidade criativa e, portanto, não apresentam sentido significativo.

Até mesmo o espectador infantil precisa de elementos que ajudem no desenvolvimento da própria percepção e, por isso, não é justificável que alguns espetáculos destinados às crianças apresentem somente o estereótipo visual do que se entende por divertido, sem nenhuma dinâmica que possa surpreender e lhes dar acesso a novas possibilidades de percepção.

O objeto acabado não precisa demonstrar a habilidade técnica que foi necessária em sua criação para ser percebido como adequadamente expressivo. Em *São Manuel Bueno, Mártir*, são vistas pequenas figuras em madeira, produzidas com perícia escultórica pelo artista plástico

Mandy. Contudo, em determinado momento do espetáculo, essas figuras de forma realista vão sendo substituídas por esculturas aparentemente inacabadas, pedaços de madeiras semibrutas (Figura 83). Esse expediente mantém a expressividade visual das cenas, pois o espectador, que no princípio se atinha aos detalhes primorosos dos objetos, passa a se impressionar com os significados das formas rústicas.

Figura 83 - Esculturas utilizadas no espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Esculturas de Mandy.

Esses pequenos corpos, expostos ao público como se fossem encontrados prontos na natureza, não são uma simplificação do trabalho para se obter a visualidade. Pelo contrário, trata-se de um recurso complexo, que exige esforço na coleta de material adequado e de um apurado senso estético para se adaptar o material, inclusive com a utilização de técnicas que permitam modificá-lo, mantendo-se a aparência rústica.

Segundo Donis A. Dondis (2003), toda arte visual é composta por substâncias visuais e estas estão presentes em uma lista fundamental de elementos. “Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento” (DONDIS, 2003, p. 52). Entretanto, é a estrutura da obra visual que determina “quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre” (DONDIS, 2003, p. 52). Na estrutura dos espetáculos cênico-visuais, todos esses elementos podem ser vistos em algum aspecto. Contudo, a maioria deles, em especial pelas definições da autora, é mais evidente nas artes pictóricas ou gráficas do que em quadros cênicos. Para nosso propósito, a ênfase maior está na forma dos corpos, de modo que os demais elementos serão tratados, quando necessário, dentro

de cada especificidade. O elemento “tom”, por exemplo, na acepção de Dondis (2003), reporta-se ao “claro” e “escuro” e está relacionado ao que tratamos quando discutimos a iluminação cênica.

A autora compreende que, em qualquer expressão artística – inclusive música, literatura e dança –, o conteúdo depende da forma para ter significado e vice-versa. “O conteúdo é fundamentalmente o que está sendo direta ou indiretamente expresso; e o caráter da informação, a mensagem. Na comunicação visual, porém, o conteúdo nunca está dissociado da forma” (DONDIS, 2003, p. 132). Nas artes cênicas também é assim. Mesmo individualmente, todo elemento constituinte de um espetáculo possui um conteúdo e uma forma. Até aqueles que desafiam a mimese, a representação e a textualidade pré-existente partem de algum mote e, conseqüentemente, almejam expressar algum significado, ainda que isso não tenha um sentido intelectual muito claro.

A simplicidade não é uma qualidade fácil de ser alcançada pelo artista, pois envolve o equilíbrio de forma e conteúdo, de aparência e significado. Nesse sentido, pelo viés do artista, Arnheim (2005, p. 55) adverte que “a simplificação da forma diminuiria a comunicação – para não mencionar o empobrecimento do nosso mundo visual”. Portanto, o trabalho artístico exige o “princípio da parcimônia” ou da economia como complementar ao da simplicidade. Segundo o autor, a simplicidade é relativa e “implica parcimônia e ordenamento qualquer que seja o nível de complexidade” (ARNHEIM, 2005, p. 51). De acordo com Abbagnano (2007, p. 299), “ao menos no que diz respeito às totalidades finitas, a melhor ordem é a que produz o resultado máximo com o esforço mínimo, de tal modo que mesmo a lei do menor esforço foi entendida, na história da filosofia, como o ‘princípio da economia’”. Para os artistas, esse princípio é especialmente válido, sob o entendimento majoritário de que o artista não deve exceder as necessidades para o seu propósito. Isso se aplica ao espetáculo como um todo, pois os corpos em cena precisam cumprir uma finalidade e não podem apresentados simplesmente como “enfeites” individuais, pois, em seu conjunto, interferem na percepção do todo e podem destruir o sentido da obra. Do mesmo modo, cada objeto em si carrega a mesma exigência expressiva e também não deve se exceder em detalhes supérfluos. Voltamos sempre à necessidade de equilíbrio.

Arnheim (2005, p. 148) adverte que “a expressão comunicada por qualquer forma visual é apenas tão clara quanto os aspectos perceptivos que a transmitem.” É o princípio da simplicidade que organiza a percepção e permite que reconheçamos cada parte que configura um corpo. Partes e pedaços não são a mesma coisa, adverte o autor, e saber distingui-los pode ser fundamental para a análise apropriada de espetáculos. A divisão em partes demanda uma estrutura a ser seguida, enquanto a divisão em pedaços pode ser aleatória, mas inútil para o tipo de análise que propomos. Cada parte tem seus significados, seu valor, sua configuração e seu lugar em um todo. O pedaço cabe em qualquer lugar, como em aquele quebra-cabeça com peças quadradas, em que a forma permite uma montagem qualquer, mas o conteúdo é difícil de juntar, pois há inúmeras possibilidades, mas sua imensa maioria é confusa e, a não ser que seja esse o objetivo, dificilmente trará um sentido apropriado. Cada corpo em cena precisa constituir uma parte do quadro, do espetáculo.

3.3.1 *Configuração*

Um quadro é primeiramente subdividido nos seus aspectos principais. “As partes maiores são novamente subdivididas em menores, e a tarefa do artista é adaptar o grau e tipo de segregação e conexões ao significado que pretende” (ARNHEIM, 2005, p. 66). O autor também trata das leis da semelhança, que têm uma aplicação especial em se tratando do princípio da simplicidade. “Um objeto visual é tanto mais unitário quanto mais estritamente semelhantes forem seus elementos em fatores como cor, claridade, velocidade e direção de movimento” (ARNHEIM, 2005, p. 79).

[...] na complexidade da composição artística os fatores de agrupamento são, com frequência, estabelecidos em oposição recíproca. As formas quebradas são emendadas através da distância espacial por meio da semelhança de cor. A diferença de cor é contrabalançada pela semelhança de forma. Esse contraponto de conexão e segregação realça a riqueza da concepção artística (ARNHEIM, 2005, p. 82).

Partimos de um exemplo: no décimo quadro, entre os 16 que compõem o espetáculo *Só*, do Grupo Sobrevento, a primeira subdivisão separa toda a imagem de primeiro plano do fundo escuro, no qual é possível ver parte do público, mas em suficiente neutralidade. Um corpo de mulher em veste surrada interage com diversos outros corpos e cada um deles representa uma divisão secundária (Figura 84). Um bule e um regador compõem um conjunto pela forma semelhante. O bule compõe outro conjunto com uma vela, pela cor vermelha e, pelo material metálico, o regador se relaciona também com um ferro de passar roupas.

Figura 84 - Espetáculo *Só* do Grupo Sobrevento



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O aspecto da mulher, um relógio, uma planta e uma peça de roupa velha remetem a percepção do espectador ao tempo contínuo, lento, monótono e incessante. Os objetos se atraem, se repelem e nessa dinâmica equilibram o quadro e lhe dão um sentido formal. A distinção entre os objetos de cena, obtida a partir de cores, texturas, claridade, forma e significado, acrescenta pesos visuais diferentes a cada um deles, separadamente ou em conjunto, e mediam a percepção do corpo feminino, a imagem central, acrescentando-lhe outros sentidos. Poder-se-ia entender que a percepção individualizada dos objetos seria um comprometimento da unidade imagética, mas, acompanhando as ideias de Arnheim (2005), isso só reforça a coesão, dando subsídios à percepção global.

Cada objeto ainda pode ser subdividido em vários níveis e em cada um há características mais intensamente organizadas. Percebe-se, por exemplo, a diferença de cores e texturas no tecido do vestido ou o brilho diferenciado em cada parte do regador, que se relaciona visualmente com a claridade da água, que dele frequentemente escoar. Assim, cada imagem, “solidamente articulada”, participando de um conjunto ordenado, permite ao espectador encontrar os diversos significados possíveis nessa configuração.

[...] a aparência de qualquer parte depende, em maior ou menor extensão, da estrutura do todo, e este por sua vez sofre influência da natureza de suas partes. [...]. Por essa

razão os bailarinos que falam através de seus corpos amiúde usam deliberadamente expressões faciais vazias; e esta é a razão que levou Picasso, depois de experimentar esboços de mãos e figuras um tanto complexos para o mural da Guernica, a fazê-las muito mais simples na obra final. [...]. Bons fragmentos não são nem surpreendentemente completos nem lastimavelmente incompletos; têm a graça particular de revelar méritos inesperados de partes, enquanto, ao mesmo tempo, indicam uma entidade perdida além deles próprios. Uma coerência similar da estrutura total existe na forma orgânica (ARNHEIM, 2005, p. 69).

Esse tipo de coerência é metaforicamente chamado de “orgânica”, porque é comparável “ao organismo por excelência, o corpo humano, em que cada parte só tem sentido com relação ao todo. Uma obra de arte - em geral uma produção da mente - pode ser dita orgânica se nela a relação entre as partes for tão importante quanto as próprias partes” (AUMONT, 2012, p. 95).

No espetáculo *Só*, os integrantes do Sobrevento usaram uma obra literária de Franz Kafka como disparador para o desenvolvimento de cenas e desejaram colocar em questão a desumanização dos indivíduos, presente em Kafka. E não fizeram só isso. Por meio de um cuidado com cada aspecto visual, com cada objeto posto em cena, deram liberdade para o espectador perceber os detalhes que lhe fariam sentido e encontrar seus próprios significados. Nisso se distingue um sentido formal, categórico, de um outro que exige um significado culturalmente conhecido e aceito. Mais do que cada objeto representa, importa o que ele comunica pelo que é. Arnheim (2005) menciona a diferença entre inferência lógica e a indução perceptiva: enquanto a primeira interpreta os fatos visuais dados, a segunda normalmente se baseia em conhecimento previamente adquirido. “Caracteristicamente, contudo, são conclusões derivadas espontaneamente durante a percepção de determinada configuração do padrão” (ARNHEIM, 2005, p. 5).

O procedimento comum, que acontece nesse e em vários outros espetáculos do Sobrevento, de se colocar o público à vista dos companheiros, mas, ao mesmo tempo, escondido nas sombras, pertence a um outro tipo de relação imagética. Nesse caso, a homogeneidade ameniza as propriedades da visão, chegando a ocultar a estrutura. Para Arnheim (2005), a “semelhança” se opõe à “subdivisão” justamente porque, escondendo a estrutura, pode-se tornar algo praticamente invisível aos olhos do espectador. “A semelhança atua como um princípio estrutural apenas em conjunção com a separação, isto é, como uma força de atração entre coisas separadas” (ARNHEIM, 2005, p. 70). Ou seja, a parte homogênea da composição acaba por permitir que a subdivisão das outras partes se apresente com mais intensidade. Sendo especialistas no Teatro de Animação, o Sobrevento se utiliza frequentemente desse pressuposto.

Em muitos espetáculos, seus integrantes se vestem com as características do entorno para se neutralizar e sublinhar as qualidades visuais de outros corpos, na maioria dos casos, bonecos a serem animados, mas não só.

Portanto, “a semelhança é um pré-requisito para se notar as diferenças” (ARNHEIM, 2005, p. 70). Estudos apontados pelo autor demonstram que, na percepção, não há separações entre coisas que não estão de algum modo relacionadas. Por esse motivo, mesmo em situações em que o público esteja completamente visível, como inclusive é comum no Teatro de Rua, o espectador consegue distinguir entre o que faz e o que não faz parte do espetáculo.

O espaço aberto do palco deixa grande liberdade para o olho do espectador, que pode vagarear por ele à vontade e como bem entender. Em visão panorâmica (sem detalhes afinados), a visão binocular cobre um campo médio de cerca de 180 graus. Quando o olhar se focaliza num sujeito, tal ângulo se comprime, tornando mais indefinidos os contornos do resto da imagem. Assim, o olho do espectador passa de uma personagem a outra, alternando visão larga e estreita (RICHIER, 2020, p. 388).

Nesse caso, é o foco de atenção que produz homogeneidade no ambiente circundante. É evidente que, para se certificar de que isso aconteça, os artistas precisam dar atenção especial à imagem do espetáculo, objetivando ressaltar as diferenças entre corpos cênicos e cotidianos. O agrupamento de componentes expressivos produz a unidade necessária ao espetáculo. Atribuir maior atenção aos corpos cênicos significa provocar deliberadamente o ajuntamento de elementos. O agrupamento dado por semelhanças pode ser percebido por diversas técnicas: pela iluminação do conjunto, tamanhos, cores e configuração das coisas, mas também pela disposição na composição, considerando-se proximidade, orientação espacial, movimento ou velocidade. Com base na Gestalt, João Gomes Filho (2009, p. 20), constata:

As forças iniciais mais simples, que regem o processo da percepção da forma visual, são as forças da segregação e unificação. As forças de unificação agem em virtude da igualdade de estimulação. As forças de segregação agem em virtude de desigualdade de estimulação. Evidentemente, para afirmação de unidades, é necessário que haja uma descontinuidade de estimulação (ou contraste). Se estivermos envolvidos numa estimulação homogênea (sem contraste), como uma densa neblina, nenhuma forma será percebida.

É assim que personagens de um teatro de rua, com trajes muito diferentes entre si, conseguem a unidade de cena por estar rodeadas por espectadores vestidos com roupas comuns, com cores e modelos pouco chamativos.

As cores são agentes importantes na distinção de corpos, além de estabelecer sentidos, elas também servem para aproximar ou afastar os elementos. Gomes Filho (2009) observa muita potencialidade sensorial nas cores, pois ela seria a parte mais emotiva do processo visual, capaz de reforçar qualquer informação visual.

As cores, dependendo de como se organizam, podem fazer algo recuar ou avançar, de acordo com o contexto em que atuam. O próprio volume do objeto pode ser alterado pelo uso da cor. A cor pode ser um elemento de peso, uma composição, por exemplo, pode ser equilibrada ou desequilibrada, dentro de um espaço bidimensional, pelo jogo das cores que nele atuem. O uso proposital, por exemplo, do claro-escuro e de cores quentes-frias pode fazer com que os objetos pareçam mais leves ou mais pesados, mais amenos ou mais agressivos. A cor não só tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também tem um valor independente informativo, através dos significados que se lhe adicionam simbolicamente. A cor pode ser explorada para diversas finalidades funcionais, psicológicas, simbólicas, mercadológicas, cromoterápicas e outras (GOMES FILHO, 2009, p. 65).

Todavia, para se identificar um objeto, o conjunto de elementos que produzem a forma é mais funcional que a cor, por proporcionar uma maior resistência às interferências espaciais. Na maioria dos casos, a configuração não perde sua forma com a variação de luz e cor ambiental, enquanto a cor é comumente afetada por mudanças desse aspecto.

Arnheim (2005, p. 84) sustenta que “o artista deve ter em mente o esqueleto estrutural que está configurando, enquanto, ao mesmo tempo, deve prestar atenção aos contornos, superfícies, volumes completamente diferentes que está realmente fazendo.” Como a composição integral apresentada ao público é criada parte por parte, de início, é impossível uma previsão exata do resultado, porém, em geral, é preciso que haja uma imagem condutora na mente do artista – a estrutura de que fala Arnheim (2005) –, ainda que o mesmo esqueleto estrutural, o mesmo fio condutor, possa levar a inúmeros resultados, configurando-se possibilidades completamente diferentes entre si, a depender de muitos fatores, como os materiais e as técnicas.

Sempre que percebemos uma configuração, consciente ou inconscientemente, a tratamos como a forma organizada de um conteúdo, porque existe nela a ação de alguns fatores que organizam o material visual que os olhos captam. Basicamente, a configuração é o

“resultado de uma interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador” (ARNHEIM, 2005, p. 40). Além disso, ela atende a uma finalidade específica, e “serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa” (ARNHEIM, 2005, p. 89). O que observamos na configuração de um regador nos diz muito sobre sua utilidade e a diferença percebida entre o relógio e o ferro de passar roupas nos permite distinguir com qual objeto se pode alisar um tecido e qual nos mostra a passagem do tempo. A percepção de cada um desses objetos nos comunica também acerca de uma classe de objetos. Portanto, a configuração nunca é somente uma forma em particular, ela sempre representa algo mais, seja alguma espécie, algum grupo, classe etc.

Nem todos os objetos se concentram, ao comunicar por meio de sua configuração, em sua própria natureza física. Uma paisagem pintada tem pouca relação com um pedaço plano de tela coberto com traços de pigmento. Uma figura esculpida na pedra fala sobre criaturas vivas, criaturas que diferem muito dos pedaços inertes de mármore. Tais objetos são feitos apenas para a visão. Mas também servem como forma para espécies inteiras de coisas: a vista pintada do Grand Canyon informa sobre paisagens, o busto de Lincoln fala sobre pensadores (ARNHEIM, 2005, p. 89-90).

Portanto, com pouquíssimas exceções, o espetáculo teatral é fruto de uma configuração de conteúdo. Cada quadro de um espetáculo se configura em alguma imagem e os corpos em cena nem sempre são o que parecem ser. Desse modo, configuração é um modo de indução perceptiva, teatralmente relacionada ao que se quer representar, enquanto a forma é o que é, o caráter visível do conteúdo, nos informando a real natureza de algo que podemos ver.

3.3.2 *Forma*

A análise visual dos corpos pode ser realizada ao menos por dois sistemas distintos: um que pertence à “ciência pura”, relacionado às qualidades mensuráveis, com valores relativamente absolutos; e outro que está sujeito à percepção relativa do observador. Para Rudolf Arnheim (2005), independentemente do trabalho artístico ser mimético ou expresso por abstrações, em uma “boa obra de arte”, o assunto é mais evidente que as configurações, mas isso não significa que a forma seja irrelevante. É na organização expressiva das forças visuais que o argumento se sobrepõe à configuração e é a partir desse jogo dinâmico que se manifesta

o sentido do trabalho artístico. Entretanto, as formas devem ser tão orgânicas que não chamem a atenção para si.

Na configuração de um quadro cênico, isso também se torna evidente, pois cada corpo representa uma força visual que interfere na percepção dos demais elementos da cena, sem precisar enfatizar a própria existência. A percepção da ideia principal do espetáculo deve ser resultado desse fenômeno ativado visualmente. Arnheim (2005, p. 129) deixa o seguinte exemplo: “As colunas protuberantes, torcidas, as volutas oscilantes e os telhados de uma fachada barroca deixam a geometria de suas configurações e a substância material da pedra atrás, à medida que a composição arquitetônica total se transfigura numa sinfonia de movimento.”

No experimentalismo teatral, pode haver trabalhos visuais determinados pela tentativa de se fazer algo original e não pela busca de uma forma apropriada à fisicalização de uma ideia. Entretanto, nisso pode haver um equívoco, pois a originalidade é fruto de uma honestidade intelectual e não da procura obstinada por ela. “A originalidade é o produto não procurado e não percebido de uma tentativa feliz do artista dotado, em ser honesto e verdadeiro, em penetrar as origens, as raízes do que vê” (ARNHEIM, 2005, p. 128). Do alto de sua experiência e reconhecimento, Pablo Picasso, de acordo com Arnheim (2005), afirmava que se deve sempre lutar pelo esmero e não pela originalidade, pois, quando se tenta fazer o melhor trabalho, o que poderia até ser visto como imperfeição é o que revela a personalidade do artista, mas quando o objetivo é meramente demonstrar originalidade, isso nunca acontece de verdade. Portanto, podemos afirmar que as formas criadas para uma obra de arte realmente expressiva foram pensadas enquanto partes de um sistema maior, tendo como objetivo principal a integralidade do espetáculo. Por isso, uma pergunta que deve sempre fazer parte da análise de espetáculos é acerca da função prática, estética ou simbólica de cada elemento da cena, rejeitando-se o exagero de elementos expostos apenas pelo caráter inusitado. Aqui, vale também o princípio da parcimônia.

A expressividade dos corpos visíveis em trabalhos artísticos também depende de suas qualidades práticas, estéticas e simbólicas para afetar o espectador, para favorecer uma comunicação sensível. Ainda que, preferencialmente, as três funções devam estar presentes, isso pode acontecer em graus diferentes: algo pode ser de ordem mais prática, principalmente se os mecanismos sugeridos pela dramaturgia precisarem que as articulações sejam precisas, para que as ações se desenrolem em uma estrutura causal; pode ser mais estético, se a

expressividade for considerada fundamental para a comunicação com o espectador; ou mais simbólico, se o trabalho pedir isso.

A função simbólica do elemento visual é mais comum do que parece. Arnheim (2005, p. 446) até mesmo afirma que “o fato poético de associar objetos praticamente disparatados através da metáfora não é uma invenção sofisticada dos artistas, mas provém e se apoia no modo espontâneo e universal de abordar o mundo da experiência.” É trivial, por exemplo, a descrição de objetos por meio de qualidades tipicamente humanas, como vigor, bravura, atrevimento, sutileza e muitas outras, mesmo quando a forma é abstrata. Assim, por meio da representação de uma imagem designando outra, que apresente semelhanças até mesmo subjetivas, o artista consegue expressar opiniões individuais e, mesmo assim, ampliar o sentido da obra.

Para Dondis (2003, p. 24), “a mais dinâmica das técnicas visuais é o contraste, que se manifesta numa relação de polaridade com a técnica oposta, a harmonia”. Nesse mesmo sentido, a autora faz uma lista de qualidades que se manifestam de forma antagônica e, na sua contraposição, podem ajudar na análise dos corpos visíveis em um espetáculo: instabilidade e equilíbrio; assimetria e simetria; irregularidade e regularidade; complexidade e simplicidade; fragmentação e unidade; profusão e economia; exagero e minimização; espontaneidade e previsibilidade; atividade e estase; ousadia e sutileza; ênfase e neutralidade; transparência e opacidade; variação e estabilidade; distorção e exatidão; profundidade e planura; justaposição e singularidade; acaso e sequencialidade; agudeza e difusão; episodicidade e repetição. Esses atributos são de ordem prática, mas precisam ser pensados de acordo com o significado que se pretende na cena e de acordo com a relação de conjunto com os demais elementos. Também não podem ser empregados do modo maniqueísta, pois não são princípios antagônicos absolutos. De acordo com Dondis (2003), entre os extremos há sempre de se considerar uma escala de variação.

O conhecimento das características de um corpo permite o seu reconhecimento mesmo em situações novas. Conforme as explicações de Arnheim (2005), isso acontece porque se tem dele um “conceito visual”, algo que é obtido no decorrer do tempo, com a somatória de todas as informações visuais que se vai obtendo ao observá-lo em momentos diferentes. Alguém disse que “bule” é a denominação de certo objeto, mas supondo-se que não se soubesse dessa

informação, não deixaríamos de conhecer o recipiente com tampa, asa e bico, em que se serve chá, café etc. se tivermos dele o conceito visual. Isso não está sujeito a uma definição verbal. “O conhecimento intelectual, às vezes, ajuda a formar um conceito visual, mas apenas enquanto possa ser traduzido em atributos visuais” (ARNHEIM, 2005, p. 99).

No teatro, muitas vezes, deparamo-nos com corpos que não conseguimos denominar, mas a ação da qual eles participam está sujeita a suas qualidades visuais, de modo que não deixamos de percebê-los. Um objeto pontiagudo pode denotar agressividade, hostilidade, ímpeto de destruição, mesmo que não percebamos que se trata de um punhal. Esse corpo danoso, então, poderia estar inserido em um quadro com algum tipo de desavença, mas também poderia estar em situações cômicas, acusando ironia ou em uma cena romântica, com o objetivo de criar alguma tensão. Portanto, é o conceito visual que desperta mais interesse para nossa análise e menos uma abstração intelectual. A definição verbal é indispensável em uma análise, mas ela sempre depende do conceito visual.

Um bule pode ser feito de diferentes materiais – pedra, alumínio, ferro, cerâmica, ágata –, pode apresentar distintas texturas e ainda pode ser alto ou baixo, volumoso ou não, mas, se tiver a forma preservada, manterá o conceito visual de bule. Entretanto, a identidade visual de um corpo pode depender da posição em que sua forma seja exposta em cena. É preciso se atentar que o mesmo corpo, visto de lados diferentes pode, inclusive, apresentar significados diferentes.

A percepção do ser humano conta com sistemas de orientação para colaborar no reconhecimento das coisas e das atividades. A “orientação retiniana” permite que reconheçamos verticalidade ou horizontalidade, alto ou baixo e inclinações em qualquer corpo que tenha um conceito visual estabelecido. Contudo, o campo visual fornece um esquema de referência que pode atrapalhar esse reconhecimento, a chamada “orientação ambiental”. Mesmo com a forma preservada e bem posicionada, um corpo pode ser percebido inadequadamente, se houver referências falsas. Quando seguramos nas mãos um objeto, por causa da orientação retiniana, podemos observá-lo de qualquer direção e ainda teremos dele a percepção previamente constituída. Entretanto, se o mesmo corpo está em um quadro cênico afastado de nós e próximo a outros elementos visuais, a orientação ambiental pode dominar a percepção e provocar imprecisões. Um bule, entre outros objetos, pode parecer a cabeça de um elefante. Em certas formas de Teatro de Animação isso é um expediente comum. Resta-nos perceber se essa foi a intenção do artista e se o sentido do quadro está preservado, pois, se isso acontecer

acidentalmente, pode transformar uma cena dramática em cômica ou uma cena romântica em trágica.

Outra influência comum na percepção das formas é a “sobreposição”. Esse tipo de composição é pródigo em estabelecer hierarquia, pois possibilita a distinção do que é significativamente dominante na cena. Em uma composição espacial, como a que acontece no palco teatral, é comum que haja corpos obstruindo a visão total de outros. Isso pode impedir algum reconhecimento, mas, em geral, o nosso sistema perceptivo se encarrega de juntar pontos, preservando a compreensão da forma.

Quando a projeção cinematográfica mostra um prisioneiro atrás das grades, haverá uma grande diferença para o significado da cena se a tomada for do interior ou do exterior da cela, mesmo que a situação espacial objetiva continue imutável. Se a cena for tomada do interior da cela, veremos a margem de liberdade que resta ao homem em relação ao fundo da prisão; do lado de fora, vemos as grades fechando-o visualmente ao sobrepor-se ao seu corpo (ARNHEIM, 2005, p. 115).

O traje que se usa em cena não evita que percebamos a personagem, apesar de cobrir o corpo do ator. “A sobreposição mostra o esconder e o deixar esconder de um modo particularmente expressivo” (ARNHEIM, 2005, p. 115). O esqueleto estrutural perceptível é fundamental nesse caso, pois, se algumas partes fundamentais do objeto forem vistas dentro dessa estrutura conhecida, não haverá dificuldade de se reconhecer o corpo. Temos como exemplo o espetáculo *Ubu!*, em que houve a intenção de se apropriar das ideias de Edward Gordon Craig acerca da Supermarionete, como foi exposto em outro capítulo. Nesse caso, os corpos foram deformados por meio de figurinos exagerados e grotescos, mas o esqueleto estrutural foi mantido, o que permitiu o reconhecimento das personagens, sem sacrificar a expressividade (Figura 85).

Figura 85 - Esboços do figurinista Maurício Carneiro, para as personagens do espetáculo *Ubu!*



Fonte: Portfólio virtual do artista Maurício Carneiro (CARNEIRO, s. d., *on-line*).

3.3.3 *Forma humana*

A figura humana é facilmente reconhecida em cena e nisso está a ratificação da funcionalidade de um esqueleto estrutural. É possível reconhecer o corpo de uma personagem nas mais diversas situações e nos formatos mais inusitados, bastando para isso uma estrutura coerente, como citado no caso de *Ubu!*. Se houver movimento nesse corpo, mais prontamente se percebe a figura humana. Enfim, qualquer que seja a forma de um corpo, desde que com um esqueleto estrutural básico, movendo-se, sem um impulso exterior perceptível, não haverá dúvidas de que se trata da representação de uma pessoa. O Grupo Sobrevento nos fornece os mais distintos exemplos, desde figuras relativamente comuns, bonecos ou atores, vestidas de acordo com as características da personagem, até peças de Tangram em *Sagruchiam Badrek*, tecidos coloridos em *Submundo*, madeira bruta em *São Manuel* e até galhos de árvore em *O Amigo Fiel* (Figura 86).

Figura 86 - Figuras humanas nos espetáculos do Grupo Sobrevento: *Sagruchiam Badrek*, *Mozart Moments*, *Beckett*, *Submundo*, *Orlando Furioso*, *São Manuel*, e *O Amigo Fiel*



Fonte: Recortes de fotos do acervo do Grupo Sobrevento.

De acordo com tudo o que discutimos até aqui, pode parecer que o corpo humano é um objeto facilmente representável em cena e, assim sendo, um portador de uma expressividade pouco complexa, mas isso pode ser um engano. A esse respeito, Arnheim (2005, p. 444) menciona que “o corpo humano não é o mais fácil, mas o mais difícil veículo para a expressão visual.” Provavelmente, o cerne dessa afirmação está no fato de que os princípios gerais da visualidade de personagens não funcionam como em corpos comuns.

O reconhecimento visual do corpo humano se dá com facilidade, pois, além do esqueleto estrutural, outras características conhecidas colaboram nesse intuito, como simetria, proporções e irradiação dos membros a partir de uma base maciça. Porém, em se tratando de sua expressividade, essas características puramente formais são até secundárias. Considerando-se que a expressividade teatral geralmente acontece dinamicamente na contraposição da imagem apresentada com aquilo que dela se conhece, vejamos o caso de algo que conhecemos profundamente, por todos os lados, em todas as formas e, inclusive, de dentro para fora: a cabeça. Mais do que uma forma ovalada disposta sobre o tronco, “ela é a sede dos órgãos do sentido e da mente — isto é, o centro das forças de acesso e de partida” (ARNHEIM, 2005, p. 395). Por essa razão, esse exemplo se enquadra na seguinte conjectura de Arnheim (2005, p. 396): “algumas das propriedades e funções conhecidas do corpo constituem parte inseparável de seu caráter visível”. A vida traz consigo um sentido único e essa significação particular é mantida em qualquer tempo ou espaço que se apresente.

Portanto, o corpo humano possui um sentido visual próprio e praticamente inalterável. Por esse motivo, precisa ser examinado com rigor diferenciado na estrutura global da obra de arte. Merleau-Ponty (1999, p. 210), ao mencionar que “não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte”, equipara o corpo humano a um poema, uma pintura ou uma música, que podem estar incluídos e colaborando no sentido de outra forma artística, mas sempre manterão sua expressividade individual. No entanto, os trabalhos artísticos independentes que participam de um espetáculo teatral têm a sua significação alterada pela conexão com outros elementos, podendo ser amplificada, atenuada, dirigida em sentido distinto ou até oposto daquele ao qual foi destinada primordialmente.

O artista em cena também provoca uma tensão dinâmica que modifica sua própria expressividade, diferenciando-o do corpo objeto, mas também de um ser vivo comum. “O que o bailarino ou ator deseja obter não é semelhante à linguagem sígnica de um semáforo que transmite sua mensagem codificada ao intelecto do receptor, mediante gesticulação. É antes um padrão de forças visuais cujo impacto sente-se imediatamente” (ARNHEIM, 2005, p. 400). Ao discorrer sobre dramaturgia visual, Lehmann (2007, p. 155) faz reflexões análogas ao pensamento exposto:

Quem dança não tem ali o valor de uma figura humana individualizada, mas o de uma figuração diversificada dos membros de seu corpo, de sua figura em formas que se alteram a cada momento. O que deveríamos “ver” na verdade é o invisível nos diferentes aspectos do corpo humano em geral - do mesmo modo que uma flor em um quadro não mais oferece ao olhar uma determinada flor, mas “a” flor. Assim, não se trata aqui de “uma” mulher. Mas também não se trata de uma “mulher”: o que se dá a ver é um corpo “invisível”, que transcende não só o sexo, mas também o domínio humano em geral, sob a forma de espada, taça, flor. Ao ser lida mais uma vez, a cena que se oferece ao olhar é uma grafia, um poema que ganha forma sem qualquer instrumento de um escriba. A cenografia, nome de um teatro de visualidade complexa, se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não “dança”.

Na mesma linha de pensamento, Eduardo Tudella (2017, p. 60) afirma que, com ou sem qualquer artifício visual, uma imagem pode ser “corporificada no ator”, tornando-o simultaneamente imagem, meio e corpo vivo. Ele faz referência ao historiador Hans Belting que, em seu artigo *Image, medium, body: a new approach to iconology*, reflete sobre corpos humanos serem meios de comunicação portadores de vida, “capazes de perceber, lembrar e projetar imagens”, ou seja, corpos que são simultaneamente possuidores e espectadores da visualidade. “Com a ajuda de máscaras, tatuagens, roupas e performance, corpos também

produzem imagens de si mesmos ou, no caso de atores, imagens que representam outros” (BELTING, 2005a, p. 315, tradução nossa¹⁰¹).

De acordo com Tudella (2017, p. 58), “a cena propõe um jogo que exige a presença do corpo do ator, meio principal de elaboração da imagem cênica, e o corpo do observador, que a reelabora. Meios vivos, ativos.” Para ele, tanto um ator ou uma atriz que atuam por meio da mais tradicional representação teatral, quanto um performer contemporâneo que nem se quer representa um papel, se tornam imagens para o fruidor, para aquele que assume o papel de observador, de espectador de uma ação.

Contudo, objetivamente, são as forças físicas que controlam a performance de um artista em cena, pois o corpo humano visível é constituído de matéria orgânica que se pode pesar, tocar, cheirar e ocupa lugar no espaço. Em alguns casos, mais que em outros. Wagner Cintra (2018), ao discorrer especificamente acerca do teatro visual, afirma que, naquele caso, a figura humana substitui o modelo comumente aceito, que tem como função caracterizar personagens, mantém suas características humanas, mas se torna mais um elemento plástico em cena.

Nesse ínterim, o teatro visual se distancia da performance no sentido de que a experiência para o “performer visual”, talvez o termo mais adequado na ausência de outro, apesar de ser real, é uma realidade plástica: uma experiência plástica de contato do corpo humano com outras matérias expressivas promovendo uma experiência visual única (CINTRA, 2018, p. 472-473).

Em contexto ampliado, o que há de diferente no corpo humano posto em cena é a distorção perceptiva que o “ser” humano provoca. Arnheim (2005) argumenta que o peso real do artista, por exemplo, não é o mesmo que se vê em cena. Se, aos olhos do espectador, um bailarino aparenta ter a “leveza de uma libélula”, pouco importam suas dezenas de quilos. Para Arnheim (2005, p. 395), é evidente que os artistas “têm as experiências sensoriais do que acontece dentro e fora de seu corpo, e também sentimentos, desejos e propósitos”, contudo, as atuações cênicas “são implicitamente definidas por aquilo que parece e aquilo que faz”. Há

¹⁰¹ With the help of masks, tattooing, clothing, and performance, bodies also produce images of themselves or, in the case of actors, images representing others (BELTING, 2005a, p. 315).

individualidades, mas o trabalho de atores e atrizes é restrito pela utilização de sua dinâmica visual expressa em posturas e gestos.

Desse modo, o princípio da simplicidade se mantém. Entretanto, a figura humana é capaz de gerar situações em que há maiores enredamentos. Merleau-Ponty (1999, p. 83) sugere algumas indicações que favorecem o entendimento sobre isso: “A luz de uma vela muda de aspecto para a criança quando, depois de uma queimadura, ela deixa de atrair sua mão e torna-se literalmente repulsiva.”. Para ele, o sentido da visão tem uma função peculiar na existência humana, aglutinando as informações de diferentes órgãos, equilibrando-as na imagem e proporcionando uma percepção permanentemente revigorada.

Pela perspectiva do artista cênico, seu trabalho é absolutamente físico e, portanto, se dá de forma cinestésica, construído a partir de suas sensações orgânicas. Porém, ele deve estar ciente de que o espectador recebe uma obra de arte diferente, estritamente visual, ainda que repleta de uma expressividade dinâmica, que somente algo vivo poderia oferecer. Comumente, esse artista trabalha em grupo e conta com os pareceres e orientações de outros artistas – encenador, coreógrafo e/ou qualquer outro artista envolvido no projeto –, mas, mesmo que use um espelho, a imagem que tem de seu próprio desempenho contém muita imprecisão.

Na dança e na arte dramática, o artista, seu instrumento e seu trabalho fundem-se numa coisa física: o corpo humano. Uma consequência curiosa é que o desempenho é essencialmente criado num meio, enquanto aparece ao público em um outro. [...]. Mas, quanto ao seu próprio corpo, cria, principalmente no meio das sensações cinestésicas de seus músculos, tendões e articulações. Vale a pena observar estes fatos, mesmo que seja apenas porque alguns estetas têm afirmado que apenas os sentidos superiores de visão e audição constituem meios artísticos (ARNHEIM, 2005, p. 398).

Sobre isso há várias teorias que podem colaborar na reflexão. De acordo Hans Belting (2005b, p. 66), a imagem só faz sentido, para nós, porque “vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível”. Não obstante, para Bergson (1999), a ação que acontece no tempo presente é relacionada sempre às experiências passadas e isso se dá de forma “automática”, por um mecanismo cerebral, buscando representações no passado, para direcioná-las à situação atual.

[...] o corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do

tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro (BERGSON, 1999, p. 82).

Mas, segundo as teorias de Paul Schilder (1886 - 1940), criador do conceito de imagem corporal, os treinamentos físicos, comuns e necessários na prática teatral, desestruturam e alteram uma imagem corporal primária, pois os movimentos do corpo, ao se contraporem com o ambiente e com a força da gravidade, influenciam a percepção do próprio corpo. “Expandimos e contraímos o modelo postural do corpo, retiramos e adicionamos partes, reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isto com nosso corpo e com sua própria expressão” (SCHILDER, 1980, p. 190). É o movimento, segundo Schilder (1980), que estrutura a imagem que fazemos de nosso corpo e é a imagem corporal que permite a concatenação dos movimentos que serão apresentados ao espectador.

O esquema corporal é a imagem tridimensional que todos têm de si mesmos, e podemos também chamá-lo de imagem corporal. Este termo indica que não estamos tratando de uma mera sensação ou imaginação. Existe uma percepção do corpo. Indica também que, embora nos tenha chegado através dos sentidos, não se trata de uma mera percepção. Existem figurações e representações mentais envolvidas, mas não é uma mera representação (SCHILDER, 1980, p. 11).

De início, o autor entende que os gestos são produzidos somente por meio do sentido cinestésico, sem intervenção da visão, mas logo percebe posteriormente que os proprioceptores, que são as terminações nervosas responsáveis pelo sentido interno, apesar de permitirem certos reconhecimentos, como a lateralidade – direita ou esquerda – não oferecem uma orientação realmente objetiva e, por esse motivo, aceita que se faz necessária uma adaptação ao espaço ótico para que o corpo possa realmente se expressar. Neli K. Freitas (2009) oferece um entendimento técnico e plausível acerca das possibilidades de criação artística a partir da imagem do próprio corpo. Ela confirma que, para poder criar, o artista terá que associar o que vê com aquilo que sente.

A temática da imagem do corpo inclui referências importantes à imagem visual e à visão. Através da visão são fornecidos dados essenciais para o gesto, tais como: posição, características dos objetos, localização exata do corpo, dentre outras que, vindo do exterior são conduzidos ao cérebro e constituem o que se denomina de opticograma. Entretanto é necessário que o cérebro possa dispor dos dados que vem de dentro: os proprioceptivos e posturais, que são regulados pelo cerebelo e pelos

centros talâmicos. [...]. Ainda que exista ligação entre as impressões cinestésicas e visuais, tal como exige a adaptação de nossos gestos e ações aos objetos do mundo externo, a dissociação continua a existir; a união somente é possível mediante a experiência. Não existe uma estrutura pré-determinada ou privilegiada, que lhes seja comum. Os pontos de coincidência são aqueles que comandam os nossos encontros com a realidade exterior (FREITAS, 2009, p. 322).

A expressividade humana depende, portanto, da relação do corpo sensível com o ambiente visível. Rudolf Laban¹⁰² (1978, p. 109-111) estabelece três fases de relacionamento visível, entre o corpo humano e alguma outra coisa. “Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes”. A primeira fase se refere à preparação, quando o rosto cumpre uma função fundamental, direcionando o olhar para o ponto de interesse, para depois buscar uma aproximação, podendo-se rodeá-lo ou até penetrá-lo sem que haja contato físico. “A aproximação, que envolve tanto a locomoção, quanto gestos, ou ambos, pode ser efetuada a partir de qualquer um dos lados do objeto em questão”. A segunda fase é o contato efetivo, quando se toca por qualquer lado, resvala, levanta, se sobe sobre dele etc. e, por fim, a fase em que se afasta da coisa.

No campo cinestésico, não há outro conteúdo senão o próprio corpo. De acordo com Arnheim (2005, p. 399), a dificuldade de se coordenar o que se sente com o que se mostra para ser visto está no fato de não haver “contornos” que estabeleçam formas na imagem corporal. O corpo seria uma “ameba cinestésica”, segundo ele. Ou seja, a percepção pessoal que temos oferece limites com pouquíssima definição. Sem ter com o que comparar efetivamente, a dimensão e a intensidade de nossos movimentos são imprecisas, deixando-nos sem uma percepção exata do impacto visual que causamos no ambiente circundante. Pelo mesmo motivo, o espectador não entende a dimensão exata do movimento que vê em cena. Assim, Arnheim (2005) crê que o artista cênico tem no estudo e no treinamento as principais possibilidades de controle da expressão, devendo se concentrar em experimentos das qualidades visuais adequadas para cada gesto.

Guzzo, Galindo e Milioli (2020) entendem que a cinestesia é um “ato-perceptivo” que só pode ser compartilhado por meio da capacidade de se identificar com a outra pessoa. Para elas, a empatia possibilita que a percepção seja decodificada pelo espectador. As autoras

¹⁰² Rudolf Laban (1879 - 1958) nasceu na Bratislava, então pertencente à Hungria. Foi artista cênico, atuando em diversas áreas, reconhecido teórico do movimento humano, tendo estudados os seus elementos constitutivos e sua utilização.

apresentam o termo “empatia cinestésica” e definem a conexão existente entre artista e espectador, “que depende da história de quem faz e assiste e também das tecnologias presentes no momento de construir a experiência cênica. A experiência cinestésica vem da intenção, do desejo de compartilhar o sensível” (GUZZO; GALINDO; MILIOLI, 2020, p. 185).

A complexidade da figura humana nas artes cênico-visuais se acentua na semelhança entre a pessoa que faz e a que assiste, mas, em termos perceptivos, está claro que o artista cênico bem-sucedido pode ser aquele que consegue efetivamente coordenar o meio cinestésico com o visual.

Do ponto de vista do espectador, as relações não são muito diferentes. Se o artista cria suas cenas constituídas basicamente por sensações, o espectador experimenta as mesmas sensações em sua imaginação, relacionando a experiência de tensão e relaxamento que conhece com aquilo que vê, sentindo, inclusive, a falta de estabilidade que uma cena arriscada pode apresentar. Se ver é a percepção da ação, como sustenta Arnheim (2005), a dinâmica causada pelo artista é sentida, pelo espectador, como um desequilíbrio que também o faz vibrar em um movimento perceptível.

A natureza dinâmica da experiência cinestésica é a chave para a correspondência surpreendente entre o que o bailarino cria por meio de suas sensações musculares e a imagem de seu corpo vista pelos espectadores. A qualidade dinâmica é o elemento comum que une os dois meios diferentes. Quando o bailarino levanta o braço, experimenta fundamentalmente a tensão do ato de levantar. Uma tensão similar é transparente visualmente ao espectador pela imagem do braço do bailarino (ARNHEIM, 2005, p. 398).

Quando o espectador vê um movimento acrobático, sente a sua dinâmica expressiva e pode ter a sensação de que ele próprio estaria realizando a ação ou pelo menos poderia realizá-la. As lembranças inconscientes podem ser confusas, afetando a certeza de se ter visto a ação ou participado dela. Mas, se realmente fosse tentar, perceberia que a concretização não se dá do mesmo modo. Com um treinamento adequado, esse espectador poderia até conseguir realizar uma acrobacia semelhante, mas é sempre uma questão de reunir as sensações cinestésicas com o que se vê, em partes equilibradas, não necessariamente na mesma proporção.

Merleau-Ponty (1999) também compreende que a própria imagem corporal se dá na medida em que um corpo descobre o mundo do outro, justamente porque espectador e artista

compartilham da mesma experiência de vida. Isso pode ser entendido a partir de sua explicação acerca da percepção da “excitação”:

Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonando ali o corpo objeto, partes extra partes, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 114).

Segundo o autor, um estímulo percebido é reorganizado por diversas funções do organismo do observador. Essas diversas percepções se relacionam e fazem com que o estímulo seja semelhante ao que provocou tal excitação. A percepção globalizante se dá no próprio sistema nervoso e não como uma representação em terceira pessoa. Esse tipo de percepção diferenciada é o que faz com que o corpo humano não seja considerado um objeto comum na maior parte das expressões artísticas, pois o conhecimento que se tem dele é próximo e profundo demais para ser meramente formal.

3.3.4 *Gestos*

Em uma cena em que interagem diferentes figuras humanas, a atenção do espectador se divide entre elas. Então, diversas características visuais, como tamanho, completude, velocidade e padrão dos movimentos, colaboram na distinção das formas, direcionando o olhar do espectador, harmonizando o conjunto e permitindo uma melhor percepção. Entretanto, os gestos superam as características visuais mais comuns, pois, além de colaborarem com a percepção nos mesmos aspectos, eles praticamente definem a expressividade da cena.

Arnheim (2005) lembra que, em cada forma artística, a figura humana determina uma necessidade gestual diferente. Em espetáculos sem a verbalização da palavra, por exemplo, as gesticulações, costumeiramente, são ampliadas, pois se procura compensar a deficiência na comunicabilidade com o público. Usualmente, para expressar a reação de dor, no cinema se faz de forma contida, com pequenas expressões faciais, enquanto no teatro, há uma ampliação da expressão facial, que ainda é complementada com gestos corporais. “Para ir de encontro a esses requisitos o bailarino e o ator devem desenvolver escalas cinestésicas de amplitude e velocidade” (ARNHEIM, 2005, p. 399). Segundo o autor, os gestos não podem ser confundidos com simples movimentos, pois possuem intenção e manifestam sentimentos. Por isso, não é qualquer movimento, mesmo que amplo e ritmado, que se pode considerar uma expressão artística.

Há teorias que julgam ser necessário um aprendizado linguístico para o gesto, dividindo-se o movimento em sua menor unidade de significação, “da mesma forma que possuímos os fonemas na fala e os morfemas na escrita” (BORGES, 2004, p. 103). Essa unidade seria o “cine”, que formaria os gestos, que, por sua vez, constituiria movimentos. Ainda que Borges (2004) traga essa possibilidade ao tratar do Teatro de Animação, a expressão visual não precisa ser uma linguagem nesse sentido. Seguindo as concepções de Arnheim (2005), a expressão é algo que se dá com a exteriorização de uma força dinâmica e não com configurações formais do gesto.

Segundo o autor, o organismo humano se adaptou para reagir ao meio ambiente, percebendo posição, força e direção das atividades circundantes. Essas sensações dinâmicas agem em um contexto subconsciente, e nos ajudam a reagir ao meio, diferenciando perceptivamente um gesto de uma movimentação comum. Assim, é fundamental que o gesto do artista cênico seja claramente distinto de movimentos triviais, que podem denotar um mecanicismo inexpressivo, ou a “ausência de graça”, como diria Bergson (1983). “É claro que fisicamente todo o movimento é causado por algum tipo de força. Mas o que conta para a atuação artística é a dinâmica comunicada aos espectadores visualmente; pois a dinâmica em si é responsável pela expressividade e significado” (ARNHEIM, 2005, p. 399). A falta de “vida” em determinados trabalhos cênicos é justificada por Arnheim (2005) justamente pela necessidade de uma maior atenção ao estudo da dinâmica entre cinestesia e percepção visual.

O movimento comum é aprendido desde os estágios iniciais da vida e a coordenação motora se desenvolve passo a passo, entre quedas e retomadas, até que a criança alcance o movimento espontâneo, de modo que isso se mantém em desenvolvimento até a maturidade. Mas a expressão artística exige uma forma aprimorada e um nível diferenciado de controle dos movimentos. Para isso, é preciso que se volte ao início do treinamento, até que se consiga produzir uma gesticulação significativa, que admita a subordinação espontânea a uma determinada intenção e não apenas um deslocamento em função de movimentos primários.

Entretanto, mesmo aprendida, treinada e ensaiada, essa expressividade peculiar pode ser perturbada pelo aparecimento do que Arnheim (2005) chama de “consciência motora primária”, em que o espectador pode perceber imprecisão nos gestos, provocada por qualquer circunstância que o artista não pode prever e à qual não foi capaz de reagir com naturalidade.

O escritor alemão Heinrich von Kleist (1777 - 1811) escreveu um ensaio em que discutia o assunto, criticando duramente os artistas por não conseguirem se manter intangíveis aos estímulos alheios ao espetáculo. Ele recomendou, então, que seguissem o exemplo da marionete no Teatro de Animação e argumentou que a vantagem do boneco está justamente em nunca ser afetado pelas circunstâncias repentinas.

Que vantagem? Primeiramente, uma vantagem negativa, meu excelente amigo, isto é, a de que nunca seria afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) se encontra em outro ponto diferente do centro de gravidade do movimento. Uma vez que o titeriteiro, quando segura os fios, não tem outro ponto em seu poder, mas apenas este, todos os outros membros estão como deveriam estar, mortos; são somente pêndulos e seguem exatamente a lei da gravidade; uma qualidade excelente que procuramos em vão em nossos bailarinos. [...] esses bonecos têm a vantagem de serem anti-graves. Nada sabem da inércia da matéria, esta propriedade, a mais antipódica à dança, porque a força que os ergue no ar é maior que a força que os mantém agrilhoados à terra. O que não daria a nossa boa G... se fosse 60 libras mais leve, ou se um pêso dessa grandeza viesse ajudá-la em suas piruetas? Os titeres necessitam apenas do chão, como os elfos, para tocá-lo e revivificar o impulso dos membros, pelo instante de detenção; nós precisamos dele para repousar nêle e nos recuperarmos do esforço da dança; um momento que evidentemente não é em si dança, e com o qual nada se pode fazer, exceto fazê-lo desaparecer, se possível (KLEIST, 1993, p. 199).

Arnheim (2005) também cita Kleist em suas argumentações, mas afirma que o escritor teria simplificado demasiadamente essa questão, pois o marionetista também tem suas dificuldades para tornar o boneco expressivo. As demandas são parecidas com as que os atores e atrizes enfrentam com os próprios corpos.

Estamos falando de trabalhos artísticos, portanto criativos e repletos de qualidades que devem provocar alguma sensação incomum, que não sejam simples cópias daquilo já foi experimentado, mas que tragam novas acepções. Desse modo, precisamos considerar que não basta que o gesto artístico seja visto com clareza. Definitivamente, fazer mímica figurativa para ilustrar um texto empostado não se enquadra no conceito de gesto criativo. Arnheim (2005) afirma que somente o observador ingênuo pode considerar um movimento repetido geometricamente como algo dinâmico e que é como as forças dinâmicas se comportam que realmente importa para a expressividade. O movimento humano em si já é bastante complexo, quanto mais um gesto. Muitos pequenos movimentos interagem para a formação de um simples gesto e a percepção precisa se dar de forma natural para que haja compreensão.

Se o princípio de simplicidade não funcionasse, as plateias teriam as experiências mais estranhas provindas de muitos movimentos da dança. Quando o bailarino dá saltos acrobáticos, vê-se seu corpo movimentar-se através do piso e ao mesmo tempo girar

em torno de seu centro. Todo movimento, exceto o mais simples, é uma combinação de subsistemas que funcionam independentemente e se integram em um todo. Quando os braços se movimentam para cima e para baixo enquanto o corpo avança, os dois temas devem ser, e são, distintos entre si (ARNHEIM, 2005, p. 375-376).

Para a concretização do gesto, é essencial que todas suas características sejam tacitamente definidas pelo que se pode ver delas. Seja qual for a imagem, ela não é capaz de comunicar qualquer propriedade que não seja revelada em sua configuração visual e, portanto, esteja passível de ser percebida. “Quando se vê uma linda moça atrair um admirador, a cena ‘funcionará’ apenas se os traços expressivos de comportamento e forma em ambos os atores comunicarem a dinâmica de atrair e ser atraído” (ARNHEIM, 2005, p. 389).

3.3.5 *Expressão facial*

É possível reconhecer um rosto humano, entre muitos, com muita rapidez e precisão, pois temos na lembrança uma quantidade imensa de rostos, mantidos por muito tempo. Essas afirmações sobre a face humana, facilmente comprovadas, são impressionantes, já que todas elas contêm a mesma estrutura formal. Arnheim (2005, p. 439) também afirma o quanto é notável que isso possa acontecer, pois o que se vê é muito pouco: “um relevo de músculos e ossos coberto de pele e sujeito a várias mudanças, contrações e expansões.” Essa percepção é uma capacidade que podemos observar desde muito cedo nos bebês. A esse respeito, o autor acrescenta que inclusive certos animais apresentam esse tipo de percepção, chamando isso de “captação do essencial” (ARNHEIM, 2005, p. 36). É bastante conhecido que muitas espécies animais – cobras, aranhas, sapos, pavões, entre outros – têm “olhos falsos” que servem efetivamente para enganar predadores, que deixam de atacar por perceberem rostos onde nem existem.

A cabeça, por abrigar a mente, já é um apêndice expressivo da figura humana, mas, além disso, é nela que estão os olhos, dela surge o som da voz e, sobretudo, de sua face nascem expressões altamente significativas. O artista cênico precisa refletir em seu rosto a sua percepção das coisas, como uma parte importante de sua função. Mas isso não se aplica somente para os artistas, pois o rosto é um dos estímulos sociais mais importante. É possível perceber inúmeras informações ao observar a expressão facial, mesmo que seja por um tempo breve. Instintivamente, percebe-se o estado emocional da pessoa, quais são seus interesses, predileções etc., sem que seja necessária nenhuma informação adicional. Em qualquer interação entre as

pessoas, além do discurso verbal, o ser humano procura compreender as reações do interlocutor, para que não haja nenhum mal-entendido. Do palco para a plateia, é preciso que haja uma comunicação não verbal, que atinja o espectador antes das palavras, para realçá-las, negá-las ou até mesmo contradizê-las. As expressões faciais estão no centro da atividade artística teatral.

Para fruir um espetáculo, o espectador precisa saber reconhecer visualmente lugares, gêneros, funcionalidades, entre outras coisas, mas a distinção do caráter de uma personagem por suas expressões faciais é um feito extraordinário, embora surpreendentemente comum. De acordo com Arnheim (2005, p. 445), desvendar intelectualmente as intenções de uma pessoa, por suas qualidades visuais, como se procedesse uma leitura do encadeamento de formas expressivas, é impensável, pois “o caráter de uma pessoa pode parecer-se mais com o de uma determinada árvore do que com o de uma outra pessoa. [...] Poetas usam tais analogias, e assim também o fazem pessoas puras.” Por isso, a percepção visual segue caminhos menos racionais.

Ainda assim, há quem afirme que seria necessária a criação de um léxico de expressões fisionômicas para se ler as intenções das personagens de cena. Na verdade, isso até já foi feito. José Mojica Marins, mais conhecido pelo nome de seu personagem mais célebre, Zé do Caixão, criou um curso de interpretação, em que fazia uso essencialmente dos aspectos visuais das expressões para treinar atores e atrizes na função.

O método que o diretor acreditava ter inventado, baseava-se fundamentalmente em jogos de cena a partir da imitação de expressões faciais que representavam sensações vivenciadas pelos indivíduos em situações cotidianas. Para tanto, os alunos tinham como referência diversas fotografias afixadas nas paredes da Apolo, cada uma correspondendo a um gesto ou semblante demonstrado pelo próprio professor. No acervo pessoal do cineasta, foram encontradas 38 destas imagens, que representam às seguintes sensações/situações, em ordem alfabética: alegre, alucinado, autoritário, caranca, choro, cínico, confuso, desconfiado, desespero, despreocupado, desprezo, dívida, doente, emburrado, galã, gargalhada espalhafatosa, grito, gulodice, horror, indeciso, inveja, lancinante, louco, loucura, maníaco, piedade, satisfeito, saudade, sério, sufocado, súplica, tato, tenebroso, trauma, tumultuoso, usurário, violento e vingança. Estes nomes eram escritos à mão num papel e colados no retrato com fita adesiva (SENADOR, 2008, p. 54-55).

O método de ensino aplicado por Zé do Caixão é um exemplo, mas Daniela Pinto Senador (2008) afirma que outros cursos com metodologia semelhante o antecederam e seus discípulos ainda propagam esses procedimentos. Evidentemente, trata-se de um expediente incomum e que contradiz a grande maioria das técnicas de interpretação cênica, mas denota o quanto existe de esforço no sentido de se encontrar maneiras de criar artificialmente aquilo que

expressamos intuitivamente todos os dias. Contudo, neste estudo, acompanhamos os psicólogos gestaltianos que afirmam que “a percepção da expressão é imediata e evidente demais para ser explicável simplesmente como um produto da aprendizagem” (ARNHEIM, 2005, p. 442). Arnheim (2005) sustenta que o ensino de qualquer arte deveria consistir basicamente em aguçar a sensibilidade do estudante e a expressão deveria ser o critério orientador para todo artista. O autor considera extremamente inadequados esses procedimentos que indicam um caminho somente pela forma, em que se sugere que os aprendizes reproduzam qualidades físicas do que se vê. Ao contrário, “um tema expressivo lhe servirá como um guia natural para as formas que se adaptam a seu objetivo” (2005, p. 448).

O autor também menciona a Fisiognomonia, uma técnica que, supostamente, permite reconhecer o caráter de um indivíduo por meio das feições do rosto. A maioria das teorias a esse respeito mostram-se improváveis, baseadas em estereótipos e convenções sociais duvidosas. Entretanto, segundo Arnheim (2005, p. 440), “mesmo que frequentemente aplicadas de maneira errônea, as interpretações tradicionais do físico e do comportamento podem ainda ser baseadas em sólida observação. Elas podem mesmo ser tão resistentes porque são verdadeiras.” Ele argumenta que certas pesquisas mostraram que a percepção da expressão envolve a dinâmica de forças, da qual já nos referimos bastante e, desse modo, por meio caracterizado como empatia, é possível reconhecer a expressão de emoções, mesmo na visualidade de objetos inanimados, quanto mais no rosto de um personagem humano.

As faces humanas facilmente nos remetem ao caráter da pessoa. Não é incomum que, ao olhar para o rosto de alguém, o julgemos forte ou fraco, sensível ou bruto e até se é inteligente. Normalmente, essa percepção da fisionomia é intuitiva e preferimos não investigar todas as possíveis causas, mas isso não pode ser ignorado pelo artista cênico, porque todo espectador faz o mesmo julgamento, relacionando a aparência física ao caráter dos personagens que observa no palco.

Podemos entender, portanto, que, com base nas mínimas diferenças faciais, é possível criar e distinguir incontáveis personagens e expressar ou intuir suas emoções e intenções. Objetivamente, o que possibilita a percepção da fisionomia é também a “capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor” (ARNHEIM, 2005, p. 323), mas a distância perturba a percepção, “enfraquece o estímulo a tal ponto que o mecanismo perceptivo

fica livre para impor a forma mais simples possível” (ARNHEIM, 2005, p. 55) e a forma mais simples possível não ressalta nenhuma característica formal que diferencie uns de outros. No palco, os artistas contam, então, com camadas para ampliar ou até modificar visualmente seus traços característicos, para que o espectador não deixe de perceber os detalhes impressos no corpo e fisionomia do artista.

3.3.6 *Camadas*

A maquiagem é a primeira camada extracorpo do artista cênico e constitui um elemento fundamental em muitos trabalhos cênicos, melhorando ou transformando as condições dadas e ainda trazendo outras conveniências. Segundo Pavis (1999), a maquiagem como trabalho artístico evoluiu bastante com a história do Teatro e uma de suas principais prerrogativas é adaptar a cor da pele à iluminação cênica. “Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo” (PAVIS, 1999, p. 231-232). Ele entende que a maquiagem teatral tem três funções basilares: embelezamento, codificação e teatralização. Com “embelezamento”, Pavis (1999) se refere fundamentalmente à busca da adaptação dos traços faciais aos padrões estabelecidos pela sociedade ou até ao rejuvenescimento aparente da pessoa, aproximadamente como no uso cotidiano da maquiagem. A codificação se refere, em especial, a sistemas fechados, formas teatrais que atuam por meio de convenções estabelecidas. Por fim, a teatralização é a função da maquiagem que mais nos interessa, por ser um processo de ampliação da percepção e da expressividade, por meio de cor, sombra e claridade.

Em espetáculos baseados em formas realistas, quando a maquiagem é funcional, nem percebemos a sua existência. Ela clareia as partes mais proeminentes, escurece as concavidades, reforça as cores e tira o brilho, para que a visualidade dos pequenos movimentos expressivos seja ampliada e melhor percebida. Em outros espetáculos, as cores criam novas formas, ressaltando intenções e características específicas das personagens e permitindo a percepção de grupos e subgrupos nas cenas. A maquiagem serve para conectar um personagem a um determinado grupo, assim como para diferenciar e afastá-lo de outros grupos.

Apesar de haver o uso de próteses faciais, modificando completamente a face do artista, em seu uso mais comum, a maquiagem parte da forma natural do rosto. As alterações são feitas com nuances de preto e branco, para sombras e clareação, e com corantes coloridos para os realces que farão as distinções. Mesmo com as variações do ambiente, que normalmente

afetam as cores, a vinculação da cor à forma do rosto qualifica a discriminação visual, sendo essa a principal colaboração da maquiagem na percepção dos traços fisionômicos e das expressões faciais.

A máscara teatral é outra camada visual exterior ao artista, que cumpre uma função semelhante à maquiagem, partindo diretamente da face do personagem e não da face do artista cênico. Outra característica é a falta de flexibilidade, pois mantém constantemente a mesma expressão. Mesmo assim, “amplia conceitos, exagera fatos, amplifica a vida, mostra algo além do que aparenta” (AMARAL, 1996, p. 33). Ao ampliar as formas, a fisionomia fica explícita, assim como as características da personagem e, apesar de ter os gestos faciais imobilizados, constitui uma expressividade que muitas vezes prescinde até do uso de palavras. “Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica” (PAVIS, 1999, p. 234). Dessa forma, o artista cênico se vê obrigado a compensar corporalmente essa perda de significação, mas a “compensação” comumente excede a necessidade e, visualmente, apresenta uma capacidade expressiva interessante, pois influencia a atenção e a remete aos gestos corporais. Ana Maria Amaral (1997) afirma que a máscara teatral é algo com potencialidade transformadora. “Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é a sua metamorfose. A máscara é sempre um disfarce, oculta e revela, simula” (AMARAL, 1997, p. 33).

A vestimenta é outra camada expressiva do artista, embora o corpo despido também seja, por si, bastante expressivo. É possível perceber os menores movimentos na contração e expansão da pele nua, que recobre todo corpo humano. Ela é elástica e acompanha cada movimento que a estrutura corporal produz. “Cobertura original do corpo, se modifica com o tempo, aparenta em cada dobra, em cada curva, em cada ruga, uma história” (LIMA JÚNIOR, 2012, p. 192).

O corpo nu de atores e atrizes em cena geralmente não representa uma ausência e não deve ser percebido pela falta de algo – a veste –, mas por aquilo que efetivamente se vê. Tudella (2017, p. 59) afirma que, no processo de criação de um espetáculo, quando é proposto que não se use um traje de cena ou qualquer camada extracorpo para o ator ou atriz, “uma espécie de ‘não roupa’ passa a configurar a escolha deliberada, eleita para transformar a pele do ator em figurino único e indispensável, primevo, para aquela entidade, na imagem-cena (ou cena-

imagem).” Entretanto, mesmo que o corpo nu seja muito adequado para expressão gestual e possa apresentar muitas características de personagens, em geral, quando falamos da figura humana, por influência cultural, não a imaginamos despida. A imagem nua pode ser carregada de significação, mas a essa configuração básica comumente se sobrepõem outras camadas. A própria maquiagem é uma camada inicial que, com o acréscimo de cores e sombras, pode extrapolar o espaço da face do artista, modificando a expressividade do corpo, mas as vestes são camadas mais robustas, capazes de maiores modificações.

Como a segunda pele do ator, ou, atrevo-me a dizer, a pele da personagem, o figurino passa a exercer basicamente a mesma função da pele humana, ou seja, ele contém o corpo em seu interior e, dessa maneira, ele intermedia o contato entre o corpo do ator e o espaço cênico onde podem se apresentar outros atores e a cenografia do espetáculo. Além desse fator, o figurino poderá, em consonância com a encenação, redimensionar o corpo do ator, alterar suas formas e ainda suas possibilidades de ação (LIMA JÚNIOR, 2012, p. 194).

As camadas sobrepostas ao corpo humano servem ao teatro para acrescentar significados, para facilitar a percepção das características da personagem, atenuando as do artista cênico, mas também para colocá-la em contato com o espaço, para equilibrar o quadro, para sustentar o contexto imagético de todo o espetáculo.

Considerando a propriedade cinética do corpo, fica claro que os aspectos plásticos do vestuário não se reduzem a termos puramente estáticos. Não só a forma e o movimento do corpo servem como referencial para a elaboração das formas vestimentares. O vestuário adapta-se ao ambiente natural ou ao ambiente urbano; ao mesmo tempo, aponta as relações sociais presentes na sociedade em que é usado e, por fim, tende a sinalizar os aspectos do indivíduo, inserindo-o no grupo social do qual faz parte (NACIF, 2012, p. 293).

A percepção dos gestos depende, portanto, da elaboração coerente dos trajés de cena. Uma vez que o figurino interfere na mobilidade, mesmo podendo ajudar na expressividade, facilmente também pode restringir o gestual. “Ele pode interferir na maneira de andar, de sentar-se ou se deitar. Sua agilidade pode ser comprometida ou beneficiada” (LIMA JÚNIOR, 2012, p. 194). Nacif (2012, p. 294) faz observações parecidas, mas chama a atenção para detalhes, como o corte do figurino, o material em que é produzido e os acessórios complementares, que podem enfatizar a expressividade: “São de grande efeito plumas, franjas e outros objetos que se movem com o corpo servindo para realçar o movimento.” Além disso, “o figurino se constrói por meio da linguagem visual, ou seja, através da linha, da cor, da forma, da textura, da escala, da dimensão e do movimento do corpo e dos materiais empregados” (NACIF, 2012, p. 293).

Portanto, a vestimenta torna a figura humana mais material e mais próxima aos outros objetos da cena.

Traje de cena, figurino, indumentária etc., independentemente de como seja nomeado, aquilo que o artista cênico veste em cena é uma camada de significação, que nunca será percebida somente como um mero ornamento e não será ignorada na pretensão de ser somente um equipamento de resguardo moral para esconder a pele do artista. A imagem da personagem fica ligada ao que ela veste, pois há uma assimilação da roupa pelo artista cênico e vice-versa. O corpo altera o figurino com sua base estrutural e seus movimentos, mas, ao se adaptar ao corpo, a vestimenta redefine proporções, cria novos volumes, modifica posturas e gestos, o que é expressivamente desejável se bem empregada, mas danosa, se elaborada desconsiderando os demais elementos da cena.

3.3.7 *Simulacros*

Esculturas, imagens de santos, bonecas de brinquedo, bonecos de teste, manequins, estatuetas, figuras de presépio, autômatos, títeres de fios, de vara, de luva, de manipulação direta etc. constituem simulacros que podem representar o corpo humano em muitas situações, seja nos ornamentos públicos ou caseiros, na ciência, no lazer, abundantemente nas artes plásticas e no teatro. Trata-se de uma história antiga, funcional e significativa.

Os bonecos são como corpos sem alma que, no teatro, repentinamente adquirem vida e/ou nos perturbam ou nos fazem rir. Figuras e estatuetas de cera ou de brinquedo, corpóreas ou incorpóreas, cômicas ou poéticas, materiais e ao mesmo tempo imaginárias, o que existe, afinal, por trás das figuras que representam o homem? ...No teatro busca-se com elas algo mais do que simples aparências e semelhanças. São transposições da realidade (AMARAL, 2002, p. 18)

O Grupo Sobrevento faz uso de simulacros desde seu primeiro espetáculo, mas, como muitos artistas de teatro, consideram que os bonecos são instrumentos para se alcançar a expressividade desejada e não uma estética rígida diferenciada do teatro em geral. Para Arnheim (2005), o títere não é portador de expressividade superior, como considera Heinrich von Kleist (1993, p. 199), ao afirmar que, por apresentarem membros desprovidos de vida, seguindo incondicionalmente o manejo do artista, são um “modelo de perfeição”. As características visuais são próprias de qualquer boneco, mas a expressividade é conquistada pelos artistas que

constroem a imagem da personagem, desde suas propriedades formais, até a dinâmica expressiva dos movimentos. Arnheim (2005, p. 398) argumenta que “o titeriteiro enfrenta a tarefa delicada de organizar os vários centros de movimento de acordo com suas funções no todo” e isso não é diferente do que qualquer outro artista cênico precisa fazer para conseguir a sua expressividade.

Quanto ao tipo de percepção que se têm em um espetáculo de Teatro de Animação, Arnheim (2005) cita pesquisas comprovando que o ser humano se adapta àquilo que está estabelecido em sua mente, mesmo contrariando aquilo que vê categoricamente, ou seja, a reação que se tem perante a forma humana, reproduzida em matéria inanimada, pode decorrer das experiências anteriores do observador com a imagem humana, que lhe é muito peculiar, e não propriamente do entendimento intelectual acerca do que está fisicamente visível em sua frente. A forma humana, em si, desperta interesse e, junto disso, a expectativa de vida. A exemplo disso, o autor menciona a reação descomedida dos espectadores aos primeiros filmes, no final do século XIX, crédulos na veracidade de vida, mesmo com imagens tecnicamente rudimentares, que traziam como novidade somente a ilusão de movimento.

Arnheim (2005) observa que há diferenças visíveis entre o está vivo e o que não está. Dentre essas distinções, o movimento se destaca, sendo percebido em função de quantidade, velocidade e uma escala de complexidade. O movimento com organicidade é especialmente válido para a percepção de vida em objetos inanimados. O fato de um movimento observado nos fazer lembrar mais de máquinas que de animais ou vice-versa pode ser um indicativo para a distinção entre o movimento orgânico e inorgânico. Rudolf Laban (1978) considera que pessoas e objetos se movimentam com força, direção e extensão, mensuráveis do mesmo modo. Então, a diferença entre esses movimentos não se encontra nas dimensões concretas, mas na personalidade por traz do movimento.

Até mesmo nas ocasiões em que o homem faz um trabalho e que as ações de seu corpo têm que cumprir com requisitos da função prática, distinguem-se os seus movimentos segundo sua expressão pessoal. Em algumas oportunidades, contudo, podem ser executados sem a participação interior, o que lhes confere conseqüentemente um caráter mecânico. Noutras vezes, porém, modulam-se ricamente conforme modelos peculiares de esforço que não têm qualquer serventia funcional. Uma vez que todos esses se originam das próprias raízes da personalidade, podem criar expressões características que se tornam visíveis na ação corporal (LABAN, 1978, p. 111).

Artistas cênicos transmitem vida aos objetos inanimados por meio de técnicas aprendidas e, comumente, os espectadores não têm dificuldades em acolher essa informação,

aceitando-as espontaneamente. Arnheim (2005) argumenta que nos estágios primários de desenvolvimento cognitivo, não distinguimos entre o que tem ou não tem vida. Isso frequentemente se mantém, mesmo na idade adulta, ao menos simbolicamente, em artistas e fruidores de arte e até literalmente com povos remanescentes de culturas não tecnológicas, em que se pode observar a crença de que até mesmo pedras têm vida, podendo se reproduzir como animais. “A percepção comum não sugere distinção na natureza; indica, ao invés, vários graus de vitalidade. A água da fonte parece mais viva que uma flor” (ARNHEIM, 2005, p. 391-392). Corpos que possuem consciência, sentimentos, desejos e intenções também não se distinguem de outros que não os têm pela quantidade e velocidade de movimentos. Entre a água que escorre, a flor que acompanha a luz do sol e um gato que persegue o rabo, há uma escala de complexidade do movimento. Nesse caso, a complexidade não está ligada ao fato de se ter ou não capacidade própria de pensamento e sim à medida em que movimento tem objetivos observáveis e como reage aos estímulos externos.

Arnheim (2005, p. 392) ainda sustenta que “o critério para distinguir entre formas animadas e inanimadas, inteligentes ou não inteligentes, usado por um cientista moderno, não é válido para a percepção espontânea. Repetindo, não vale também para o artista.” O movimento dos drones, voando sincronizados durante a abertura das olimpíadas de Tokio, impressionam pelas qualidades humanas nessa coreografia. O movimento repetitivo de um operário, em uma linha de produção, nos remete à imagem de uma máquina. Entretanto, não somos realmente enganados, temos a consciência de que corpos possuem ou não vida nessas situações.

Em síntese, o que Arnheim (2005) nos traz é que, para a percepção visual, o nível de complexidade no comportamento observado é muito mais importante que as características e possibilidades psíquicas envolvidas, ainda que, para o artista que se expressa, sejam muito importantes. Para que haja o reconhecimento de vida na arte, não há necessidade de que os corpos possuam consciência própria, apenas padrões complexos observáveis. De acordo com as postulações do autor, os seguintes critérios são necessários para que um corpo seja animado: movimento; flexibilidade do movimento, diferenciando-o do simples deslocamento; relação dialógica entre corpos, denotando reações aos movimentos conexos. A relação dialógica envolve também as partes de um mesmo corpo. Quando um boneco se movimenta

articuladamente, como se transmitisse o movimento de parte a parte, a percepção de animação é maior do que quando ele se move em bloco.

Na cena da Figura 87, a seguir, do espetáculo *O Cabaré dos Quase Vivos*, aparecem vários objetos inanimados em miniatura: mesa, fogão, cadeiras, panelas, pratos e dois bonecos, um homem (H) e uma mulher (M). Em certo momento, “M” encontra-se em pé, com a cabeça voltada para baixo. “H”, disposto ao lado do fogão, movimenta a cabeça direcionando-a para a panela, leva a mão sobre o fogão até quase tocar a panela e levanta a cabeça como se olhasse para “M”, que retribui o olhar. “H” levanta simetricamente os braços, como se questionasse “M” que, na sequência, levanta o braço esquerdo como se respondesse com outra pergunta. “H” se vira e se desloca alguns centímetros e “M” também se move, aproximando-se dele. O primeiro bate com as mãos nos pratos que voam para fora da mesa. “M” se aproxima mais, “H” se vira bruscamente e choca-se contra “M”, que é arremessada ao chão. Nessa cena, vemos todos os tipos de movimento que nos transmitem a percepção de vida ou não em objetos. Seus movimentos evidenciam um esquema de forças que traduzem impulsos e respostas expressivas, representando intenções e reações personagens que parecem reais. Mas isso não é a única possibilidade. Nem sempre o simulacro tem a forma humana.

Figura 87 - Espetáculo *O Cabaré dos Quase Vivos* do Grupo Sobrevento

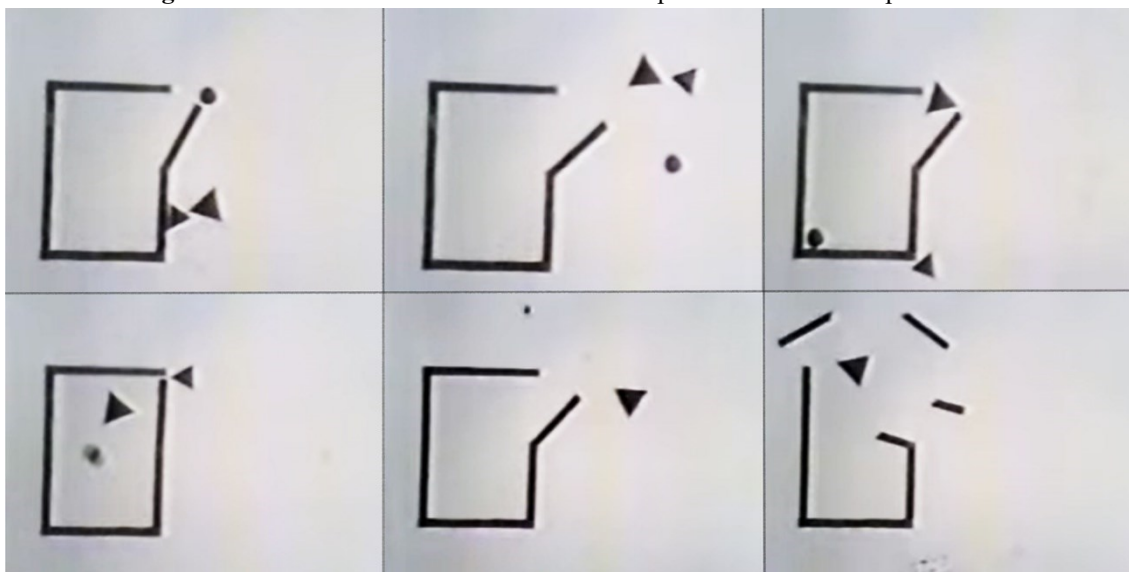


Fonte: Acervo do Grupo. Foto de Lenise Pinheiro.

A forma humana acentua a percepção de vida na cena descrita, mas Arnheim (2005, p. 395) sustenta que “quanto mais complexo for o esquema de forças que se manifesta no comportamento motor, tanto mais ‘humana’ parece sua atuação” e isso independe, inclusive, do reconhecimento intelectual da forma humana. Para corroborar essa afirmação, ele cita a

pesquisa de Fritz Heider e Marianne Simmel (1944), para a qual produziram um filme experimental, em que as personagens são representadas por formas geométricas (Figura 88). Os pesquisadores constataram que, devido ao comportamento das figuras, elas foram reconhecidas e qualificadas como humanas, pela imensa maioria dos espectadores que concordaram em participar da pesquisa.

Figura 88 - Cenas do filme de Heider e Simmel para o estudo do comportamento



Fonte: Frames do filme disponível na internet (LEROUX, 2010, *on-line*).

Fazer com que o espectador acredite que há vida em um corpo inanimado é uma forma de ilusão e, segundo Jacques Aumont (2012, p. 106), “a ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação.” Em regra geral, a ilusão é mais eficaz quanto as formas visíveis são “socialmente admitidas” ou até “desejáveis”, o que acontece quando uma pessoa se coloca deliberadamente na posição de espectador de um espetáculo (AUMONT, 2012).

A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível do que outras) da cena vista. Os próprios termos que emprego aqui - “verossímil”, “plausível” - sublinham que se trata bem de um julgamento e, por conseguinte, que a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas expectativas (AUMONT, 2012, p. 98).

O sistema visual está sempre ativo e, quando a percepção é ambígua, busca-se espontaneamente por identificadores, por indícios que levem à compressão da imagem. Assim, quando as condições são “restritivas” e o espectador se encontra impedido de captar completamente o fenômeno, se edifica uma base para esse tipo de ilusão.

A ilusão que se espera no Teatro de Animação é um pouco específica. Nesse contexto, Paulo César Balardim Borges (2004) argumenta que, em cena, existem movimentos para serem vistos e outros que precisam ser imperceptíveis. Aqueles que se pretende evidenciar precisam repercutir com a máxima clareza, enquanto os que devem ser ocultos, mesmo sendo essenciais, precisam passar despercebidos, pois assim se induz “à leitura de uma vontade própria pertencente ao objeto, pois se a força que o move não é perceptível, não é externa, por dedução ela virá de dentro do próprio ser, será uma força interna, uma alma, uma vontade” (BORGES, 2004, p. 95). Esse procedimento confere ao corpo objeto uma aparente autonomia e, por oposição, faz com que o corpo do ator-animador seja percebido como se fosse ele o objeto inanimado.

Segundo o autor, para dissimular a presença do animador, é necessário manipular também o olhar do espectador, fazendo-o voltar seu foco de atenção para o objeto. O pesquisador ainda indica que, para se conseguir controlar essa percepção, é necessário eliminar momentos ociosos, em que o espectador poderia voltar sua atenção aos procedimentos técnicos necessários na cena. “O espectador deve estar envolvido emocionalmente com o que vê. Por isso é necessário compor bem a seqüência de movimentos, como uma peça sinfônica” (BORGES, 2004, p. 96).

A dissimulação a que se refere Borges (2004) é um princípio técnico comum no Teatro de Animação. Nesse tipo de espetáculo, nas encenações em que a ilusão de vida é fundamental, vários princípios técnicos para a animação de corpos inanimados são estudados e desenvolvidos, ainda que devam ser tratadas como princípios didáticos e não como regras absolutas, que obrigatoriamente façam parte de todos os espetáculos com formas animadas. Cada artista desenvolve suas técnicas, dependendo do tipo de objeto através do qual almeja transmitir vida. Borges (2004) e Beltrame (2008) discutem os procedimentos mais comuns nessa área e compreendem que as divisões se confundem facilmente entre si, pois são complementares. Muito do que esses autores expõem está contemplado, em contexto mais amplo, nos já citados escritos de Rudolf Arnheim.

Um dos aspectos mais comuns a serem tratados na animação de objetos, principalmente se forem antropomórficos, é o eixo central do corpo. Trata-se de uma linha imaginária em torno da qual um corpo executa o movimento de rotação. O ser humano mantém seu equilíbrio corpóreo com base nesse eixo e a não observação disto no trabalho de animação tende a ser a primeira quebra na ilusão de vida do objeto. Sobre o eixo do boneco, Borges (2004, p. 103) faz a seguinte consideração:

É um ponto de articulação fora de seu corpo ao qual irá adaptar-se. Esse eixo será projetado no objeto animado. Uma das diferenças mais marcantes entre o corpo do ator-personagem e o ator-manipulador é que o primeiro trabalha sobre a sua própria gravitação, enquanto o segundo trabalha sobre a gravitação do objeto.

Em complementação à ideia de eixo, que é vertical, também é preciso se atentar ao nivelamento do objeto, em suas posições horizontais. Se o tamanho mostrado não for constante, se a altura do boneco variar por inabilidade do ator-animador, no decorrer do espetáculo, a ilusão de vida pode ser comprometida. Isso é válido para a maioria dos teatros de bonecos, mas é especialmente importante para espetáculos com bonecos de luva, em que o braço do artista precisa se manter estirado por dolorosos minutos consecutivos. Beltrame (2008) também discute a necessidade de se definir e manter um “ponto fixo”, onde eixo e nível do boneco permaneçam inalterados durante a execução de outras ações.

O “ponto fixo” é um procedimento que auxilia o bonequeiro em situações nas quais precisa realizar ações simultâneas em cena, como por exemplo: vestir outro boneco de luva; pegar um objeto, ou adereço para agregar à cena enquanto atua com o boneco atrás do biombo, ou manipulando-o à vista do público (BELTRAME, 2008, p. 33).

Quanto melhor o artista consiga reproduzir no inanimado as necessidades físicas de um ser humano, mais veracidade dará ao seu trabalho. Perceber um eixo que aparenta organizar os movimentos de dentro e não de fora do corpo faz toda a diferença. Índícios de vida biológica também ajudam muito nessa ilusão. “Fazer com que o boneco ‘respire’ complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo. Encontrar o movimento justo para dar a idéia de que o boneco respira exige a ampliação desse movimento, uma vez que o boneco “respira” com o corpo inteiro” (BELTRAME, 2008, p. 35). Podem ser observadas as emoções interpretadas pela personagem-boneco na forma pelo qual o animador simula a respiração. Um movimento curto, de inspiração e expiração, denota nervosismo, ansiedade ou raiva, enquanto uma respiração

profunda pode mostrar a calma, a paixão, a satisfação por alguma coisa. “O movimento do objeto animado deve ser portador de uma intenção (desejo, ação), consciência (um olhar que segue um movimento) ou um mínimo de vida biológica (respiração). O movimento associado à vida é imperativo” (BORGES, 2004, p. 105).

Borges (2004) afirma que o ator-animador tem a incumbência de provocar curiosidade, medo, dúvidas ou qualquer tipo de encantamento que atraia o interesse das pessoas. A ideia é trabalhar com sugestões em um “efeito retórico” e não com fatos fechados, para que o espectador tenha espaço para sua própria imaginação. A técnica de ator, nesse sentido, é posta em função do objeto e a qualidade dos movimentos do corpo inanimado dependem da habilidade do ator-animador em projetar nele a sua experiência corporal, como se observasse de fora o seu próprio corpo atuando diante dos demais espectadores.

Além de redirecionar sua habilidade representativa para o objeto, é conveniente, em muitos casos, que o ator-animador se mantenha neutro. A “neutralidade”, de acordo com Borges (2004), equivale a uma desconstrução dos gestos espontâneos e controle dos reflexos, evitando revelar a própria atividade mental. Segundo Beltrame (2008), há muitas discordâncias em relação a esse princípio, pois se tudo que é posto em cena adquire significado, uma presença neutra seria impossível. Então, o que realmente precisa haver é uma predisposição do artista para estar a serviço da forma animada, atenuando as possibilidades de percepção de seu corpo, para valorizar o outro. Uma “dissimulação de manipulação” é o que defende Borges (2004, p. 96): “Sempre que for simulada a presença de vida em um objeto, a ausência de vida do ator-manipulador – sua dissimulação – irá realçar a força desse objeto e vice-versa.”

Segundo Borges (2004), um dos principais meios para se conseguir a dissimulação é o movimento dissociado. Com a “dissociação de movimentos”, o espectador não percebe que os movimentos simultâneos do animador e do objeto são provenientes da mesma consciência. Beltrame (2008, p. 36-37) acrescenta que “fragmentar os movimentos do boneco para que o mesmo não se dê num bloco, para que não seja compacto” também é um tipo de dissociação. O princípio ainda diz respeito, quando é o caso, à “capacidade de se manter a postura de um personagem manipulado pela mão direita, sem perder as características de outro personagem que se encontra na mão esquerda” (BELTRAME, 2008, p. 37).

O artista que produz o teatro de formas animadas conta muito com a predisposição imaginativa do espectador. Ao escolher assistir um espetáculo desses, espera-se que a pessoa

pretenda satisfazer alguma necessidade estética ou, pelo menos, a curiosidade. Aproveitando-se disso, o artista desenvolve meios para “orientar o olhar do público em direção ao que precisa ver para encontrar o que quer ver” (BORGES, 2004, p. 98). Borges discorre sobre o “controle de atenção”, que se baseia na capacidade de se conduzir o espectador através de imagens propostas no jogo cênico, evitando ao máximo os ruídos que possam levá-lo à desconcentração. Nesse sentido, um recurso usual é o “contraste” de cores, iluminação, velocidades de movimentos, amplitude de sons etc. Por meio desses expedientes, se busca destacar certos elementos, impelindo o espectador a notar justamente aquilo que precisa estar no foco da atenção. Beltrame (2008) acrescenta que, quando há diversos bonecos no quadro e um está realizando a ação que dá sentido à cena, o controle da atenção pode ser conseguido se todos os outros bonecos tiverem seus olhares dirigidos àquele que age no momento. “Isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o público deve concentrar seu olhar” (BELTRAME, 2008, p. 30). Trata-se do mesmo recurso da “triangulação”. A simulação do olhar é também um indicador de ação, mas, para que isso aconteça sem deixar dúvidas, é preciso que o gesto indicativo do boneco seja amplo, precisando seguir o movimento da cena com a cabeça e, muitas vezes, com o direcionamento do próprio corpo.

No Teatro de Animação, a construção do quadro cênico é feita em função das características do boneco, principalmente de suas possibilidades de movimento. De acordo com esse caso específico, Borges (2004) defende a necessidade de que o movimento seja pensado em gestos, que devem ser subdivididos na menor unidade de significação possível. Os movimentos devem ser estudados minuciosamente e somados ao controle do ambiente. Borges (2004, p. 102) chama esse procedimento de “decupagem de movimentos”.

Nessa mesma perspectiva, Beltrame (2008, p. 33) afirma a noção de que “movimento é frase”. Comparando o movimento à estrutura de uma frase, os movimentos aleatórios devem ser evitados, utilizando-se a “pontuação” adequada, ou seja, cuidando do ritmo do movimento, com desacelerações e pausas. No desenvolvimento prático desse procedimento, a percepção costuma ser de um quadro limpo, sem ruídos e, por conseguinte, a atenção do espectador é direcionada ao ponto central da expressividade. O autor trata de uma “economia de meios” (BELTRAME, 2008, p. 28), em que o artista trabalharia com o mínimo de recursos para realizar determinada ação. A ideia é selecionar e empregar, sem hesitação, somente os gestos mais expressivos, movimentos precisos e definidos claramente em uma “partitura corporal”, ou seja,

novamente, o princípio da parcimônia deve empregado para que a animação alcance seus objetivos.

Borges (2004) e Beltrame (2008) discutem ainda elementos como eixo, nível, neutralidade, dissociação e decupagem de movimentos, dissimulação de manipulação, economia de meios, reprodução das funções biológicas etc. como técnicas ou princípios para que o artista consiga realizar espetáculos de Teatro de Animação dentro de um certo padrão. Por outro lado, esses elementos também constituem guias para a compreensão da percepção visual que se têm ao assistir esse tipo de espetáculo. Não estou afirmando que a ausência dessas características empobreça o trabalho, mas que alguns incômodos podem ser sanados ao se compreender tais funcionalidades e a ausência de algum desses estímulos.

Segundo Ana Maria Amaral (1997), todo trabalho artístico que simula a imagem humana, por si desperta um “sentimento de magia” e, por isso, o espectador do Teatro de Bonecos tem esse tipo de encantamento. Ela entende que não se trata somente de técnica, é preciso haver conteúdo emocional para que a materialidade não seja vazia de sentido e a magia aconteça.

A máquina em si é positiva porque ela é sempre a materialização de uma idéia. Mas é preciso acrescentar-lhe algo mais, para que não se torne negativa ou monótona. E esse algo mais seria o humano, a emoção que perturba quando a fusão da máquina (a engrenagem, ou parte material do boneco) se funde com a vida ilusória do personagem (AMARAL, 1997, p. 49)

Borges (2004, p. 101) afirma que “para haver mágica, é necessário mais do que a parte formal, é necessário o conteúdo poético, emocional, o significado.” Portanto, é preciso que truque e magia existam em cena. Podemos ampliar esse olhar para toda arte cênica, pois os truques são os conhecimentos técnicos, princípios, expedientes e recursos, com os quais fazemos e reconhecemos objetivamente as qualidades do trabalho. Magia é o que se percebe enquanto vida espontânea, é a graça, a poesia, a emoção simples e pura. Este trabalho, em especial este capítulo, trata mais do truque, por uma questão de recorte do estudo, mas não atribuímos menor importância à mágica que existe em cada trabalho artístico.

3.4 Instrumento de análise

Neste capítulo, nossa proposta inicial foi estabelecer um instrumento para análise da visualidade da cena teatral. Portanto, a partir de diversos fundamentos teóricos que corroboram

nosso pensamento, formulamos algumas questões que devem suprir essa necessidade. Ao se analisar visualmente um espetáculo teatral, propomos que as perguntas que seguem sejam respondidas com base no exposto até aqui. Trata-se de um primeiro esforço para a formulação de textos analíticos em um contexto direcionado especificamente à visualidade da cena.

1. Qual a primeira impressão acerca do espetáculo?
2. O assunto abordado se reflete nas imagens?
3. O que prevalece em cena: forma ou conteúdo?
4. Em que o espetáculo se mostra criativo?
5. O espetáculo é orgânico?
6. A sua visualidade remete a algum modelo?
7. Quais os quadros que mais chamam a atenção?
8. Há equilíbrio na sequência de quadros?
9. Falta organicidade a algum quadro?
10. Algum quadro poderia ser suprimido?
11. Existem ambiguidades visuais?
12. Luz e sombras colaboram no sentido dos quadros?
13. Os quadros são percebidos visualmente de forma direta?
14. As imagens são simples ou complexas?
15. A concepção é simplista ou elaborada?
16. Todo elemento cumpre função prática, estética ou simbólica?
17. Os conceitos visuais estão claros?
18. Como as figuras humanas se expressam visualmente?
19. As expressões faciais estão claras?
20. Há organicidade nos movimentos?
21. O espaço propõe significados?
22. O espaço cênico é funcional?
23. O conforto visual e físico do espectador foi planejado?
24. Em que medida se permite ao espectador fazer uso do próprio imaginário?
25. Justifique a resposta da primeira questão.

CAPÍTULO 4 - EXPERIÊNCIAS DO OLHAR

4.1 Notas sobre o “belo” na análise teatral

Quando vou assistir a um espetáculo e sou indagado pelo artista sobre a minha percepção do que vi em cena, a resposta habitualmente segue o senso comum, algo entre “bonito” e “interessante”, ainda que este último adjetivo, nesse caso, não seja muito lisonjeiro, pois costuma ser um eufemismo para se referir a algo que não foi tão agradável de se ver. Por pura civilidade, jamais a resposta seria “é feio” ou, simplesmente, “não gostei”. Entretanto, fugindo do senso comum, a análise do espectador “especialista”, aquele que estudou interpretação teatral, cenografia, expressão corporal etc., comumente evita a utilização de termos relativos ao “belo” para se referir ao que foi presenciado em cena. Geralmente, são usados subterfúgios e apreciações evasivas para não correr o risco de ser entendido como em um julgamento estritamente pessoal, subjetivo e sem parâmetros claros, o que seria vulgarmente classificado como o próprio gosto ou seu “juízo de gosto”.

Howard Gardner¹⁰³ também observa que muitas pessoas evitam fazer afirmação a respeito do belo. “De fato, em grande parte do mundo acadêmico ou entre as ‘classes tagarelas’ é considerado não sofisticado mencionar a beleza, porque a finalidade da arte, como alega a ‘opinião esclarecida’, não é fazer objetos maravilhosos” (GARDNER, 2012, p. 19-20). Para ele, algumas pessoas consideram que o belo está ultrapassado, porque não tem a capacidade de chocar o espectador. Segundo Gardner (2012), pelo viés filosófico e das disciplinas humanistas pós-modernas, as avaliações formuladas a partir do conceito de belo tendem a ser rejeitadas, entendendo-se que se trata de simples “arrogância” e de preferências advindas dos detentores do poder em cada momento. “Os pós-modernistas mais agressivos simplesmente descartariam o termo belo – alegando que o conceito não tem significado, ou algo ainda mais venal: que atribuí a mim o direito de determinar mérito” (GARDNER, 2012, p. 15).

Entretanto, o autor discorda que se deva dispensar os termos “belo” ou “beleza”, sendo necessário discutir o assunto. “Em última análise, precisamos transcender o relativismo e o cinismo do pós-modernismo” (GARDNER, 2012, p. 19). Nesse intuito, ele propõe uma lista de

¹⁰³ Howard Gardner (1943) é um psicólogo estadunidense. Foi professor de Cognição, Educação e Neurologia nas Universidades de Harvard e de Boston e é mundialmente conhecido pela sua teoria das inteligências múltiplas.

“sintomas” que remetem efetivamente à experiência da beleza, sendo o poder de atrair interesse o primeiro deles. Algo “interessante”, nesse sentido, deixa de ser um elogio menor, e passa a ser uma característica indispensável do “belo”, um parâmetro para o belo. “Cada vez mais os apreciadores das artes buscam materiais interessantes, encantadores, estimulantes e inesperados, reagindo de forma positiva quando materiais que satisfaçam esses desejos estão presentes” (GARDNER, 2012, p. 59).

Etimologicamente, “interesse” refere-se ao fenômeno que está entre duas coisas¹⁰⁴, uma possível interação entre sujeito e objeto, em que é pressuposta a participação ativa do sujeito. Por esse motivo, é uma noção utilizada sobretudo na filosofia da educação, tendo em John Dewey (1859 - 1952) a principal referência sobre o assunto. Em sua perspectiva educacional, Dewey (1979) enfatiza que o bem-estar da pessoa está relacionado à atitude de interesse que se tem frente aos fenômenos.

Quando dizemos estar uma pessoa interessada nisto ou naquilo, acentua-se com isso diretamente sua atitude pessoal. Estar interessado em alguma coisa é achar-se absorvido, envolvido, levado por essa coisa. Tomar interesse é ficar alerta, cuidadoso, atento. Dizemos de uma pessoa interessada que ela se enterrou em algum negócio ou que se encontrou nele. Estas frases exprimem a absorção, o apaixonamento da pessoa pela coisa (DEWEY, 1979, p. 138).

Gardner (2012) afirma que algo interessante, fundamentalmente, é o que consegue prender a atenção do espectador. Ele evidencia que o objeto artístico precisa ser criativo, pois, ao se apresentar algo diferente dos padrões, a atenção do espectador usualmente se prende à criação, pelo menos até que ele também se torne comum. Sempre que algo se torna familiar ou que é complexo demais e difícil de assimilar, perde-se o interesse. Mesmo assim, “para manter o interesse, é preciso elevar continuamente a aposta” (GARDNER, 2012, p. 59), o que não significa uma incursão em sentido único. Muitas vezes, o interessante está no retorno aos procedimentos anteriores.

Mas, seja pelo interesse ou não, o fato é que todos têm em mente um padrão de beleza e saberiam dizer se algo é bonito ou feio. Conhecemos o conceito visual, mas encontramos dificuldades em definir o significado abstrato dessa caracterização. Há muito tempo, os pensadores discutem essa questão, mesmo limitando-se aos seus momentos históricos, e com

¹⁰⁴ Do latim, *inter* (entre) + *esse* (verbo ser/estar).

respostas que nunca são definitivas. Tentam superar as posições anteriores, mas, costumeiramente, não são capazes de descartar completamente teorias precedentes.

Segundo Gardner (2012, p. 83), “as ideias que pensamos serem nossas, ou que acreditamos que sempre existiram, quase sempre vieram de um pensador cujas ideias foram absorvidas, de maneira consciente ou não, pela cultura.” O autor supõe que, caso o filósofo alemão Immanuel Kant (1724 - 1804) se materializasse na atualidade, não há dúvidas de que ele ficaria espantado com os questionamentos pós-modernos acerca da beleza.

Kant elaborou a ideia de “juízo de gosto”, mas sua aceção não condiz com a ideia superficial de senso comum que se têm na atualidade. Segundo o filósofo, a beleza não pode ser compreendida como algo meramente pessoal, pois, o juízo do belo precisa contar, de algum modo, com uma aceitação universal. Ao mesmo tempo, faz a seguinte afirmação:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante. Procurar um princípio do gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório (KANT, 1993, p. 77).

Para esse importante filósofo, o juízo de gosto seria uma síntese entre o entendimento e a sensibilidade, por intermédio da imaginação. Desse modo, a beleza não é compreendida como pertencente ao objeto, mas como a reflexão do sujeito sobre seu sentimento acerca do objeto. Seria uma forma de prazer que não estaria restrita às sensações, mas envolveria também a racionalização sem, no entanto, se deixar dominar por ela. Kant (1993) não considera a possibilidade de regras determinantes, mas afirma que o sentimento do belo pode ser considerado universal porque é causado pela harmonia entre as faculdades do sujeito. Portanto, nesse sentido, o prazer que se tem ao perceber a beleza pode ser compartilhado por todos os sujeitos dotados das capacidades de imaginação e de entendimento e, se um observador é capaz de avaliar a beleza de um objeto em função disso, trata-se de uma condição universal, pois qualquer outro observador pode avaliar a beleza do mesmo modo, pois não está desprovido das mesmas capacidades.

Porém, Kant (1993) também afirma que, para que haja um juízo de gosto puro, é preciso haver desinteresse, ou seja, o belo só seria universal enquanto não fosse determinado por algum interesse. O termo “interesse” aparece aqui em um terceiro sentido, referindo-se a vantagens práticas, proveitos especulativos ou benefícios materiais, diferentemente do “apaixonamento” proposto por Dewey (1979). Portanto, para Kant (1993), se a característica principal do objeto fosse a conveniência, ele poderia ser considerado, no máximo, uma forma agradável, pois o belo está relacionado a um prazer que não depende da utilidade.

Chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (KANT, 1993, p. 49).

O observador poderia, então, julgar algo como belo quando sua relação com ele fosse desinteressada, quando não ambicionasse benefícios com a existência do objeto, isto é, o que importaria na fruição seria o sentimento que o objeto lhe causasse.

Sobre gosto e agradabilidade, o também filósofo Benedetto Croce (1866 - 1952) faz a seguinte argumentação:

Nos tempos cavaleirescos havia até mesmo quem defendesse de espada em punho a beleza da Gerusalemme, ao passo que ninguém, que se saiba, jamais se fez matar para asserir o sabor agradável ou desagradável do vinho. E não vale objetar que as obras artisticamente mais torpes ainda agradaram a muitíssimos ou alguém e, quando não a outros, a seu autor; porque o que está-se repondo em dúvida não é que tenham agradado (pois nada pode nascer no ânimo sem um consenso do ânimo, e portanto com um prazer correlato), mas que aquele prazer tenha sido um prazer estético e tenha tido por fundamento um juízo de gosto e de beleza” (CROCE, 1997, p. 92-93).

Para Gardner (2012), beleza é um indicativo de prazer, de um sentimento de afeto e segurança ao ver o objeto. O interesse do espectador se satisfaz na distância, “não tentamos abraçá-lo, nem comê-lo, nem atirá-lo ao chão. O objeto projeta e detém um poder definido. Somos inclinados a revisitar periodicamente o objeto belo (mas não com frequência excessiva) para recriar ou amplificar o sentimento agradável” (GARDNER, 2012, p. 50). Portanto, o autor não contradiz Kant.

As proposições de Kant (1999) nunca foram completamente superadas. Apesar de contradizer algumas de suas ideias e de compreender que, no domínio da beleza, as

considerações do filósofo foram por demais genéricas, Croce (1997, p. 113) afirma que “isso não reduz a verdade e a fecundidade dos novos princípios por ele estabelecidos, isto é, não faz com que não estejam resolvidos os problemas que ele efetivamente resolveu.” Além disso, para Croce (1997), com *A crítica da faculdade do juízo*¹⁰⁵, todo pensamento estético que precedeu Kant se convergiu em sua obra e, ao mesmo tempo, foi o ponto de partida para os pensamentos que vieram na sequência dos seus.

Contra os utilitaristas, ele demonstrou que o belo agrada “sem interesse” (sem interesse utilitário); contra os intelectualistas, que ele agrada “sem conceito”; e novamente, contra uns e outros, que ele tem “a forma da finalidade sem a representação do fim”; e, contra os hedonistas, que ele é “objeto de um prazer universal”. Substancialmente, Kant não foi além dessa formulação negativa e genérica do conceito de belo [...]. Mas aquilo que ele firmou ficou firme para sempre (CROCE, 1997, p. 190-191).

Segundo Croce (1997), depois da publicação da *Crítica da faculdade do juízo*, perderam o sentido as crenças em doutrinas que consideravam a beleza pelo padrão moral ou segundo as quais o prazer individual e imediato seria a única definição de beleza. Mas, por sua vez, Benedetto Croce (1997, p. 62) aproximou a ideia de beleza da expressividade: “A expressão e a beleza não são dois conceitos, mas um só, que é lícito designar por meio de um ou outro dos dois termos sinônimos.” O autor entendia que conteúdo e forma não podem ser considerados artísticos se estiverem separados, porque o que seria realmente artística é essa relação entre o significado adjacente e a imagem percebida naturalmente. Nesse pensamento, ele afirma que a imaginação e a técnica podem ser distintas, mas não no caso da arte. Croce (1997) não concebe a ideia de que um artista seja capaz de criar arte, sem os conhecimentos para resolver problemas de simples ordem prática. Para ele, o “impossível é ser um grande poeta que faça mal os versos, um grande pintor que não acerte no matiz das cores, um grande arquiteto que não harmonize as linhas, [...]: em síntese, um grande artista que não saiba exprimir-se” (CROCE, 1997, p. 60). Nessa mesma linha de pensamento, passa a refletir acerca do que seria algo expressivo e o que seria algo meramente ornamental:

¹⁰⁵ *A Crítica da faculdade do juízo*, (em alemão, *Kritik der Urteils kraft*) foi escrito por Immanuel Kant em 1790 e traz a reflexão sobre os limites do que podemos conhecer pelo nosso próprio julgamento, considerando a razão, a memória e os sentimentos. Foi a terceira obra de uma trilogia, sendo *Crítica da Razão Pura* a primeira, examinando os limites da razão quanto às possibilidades do conhecimento; e a *Crítica da Razão Prática*, a segunda, refletindo sobre os princípios morais na razão.

Uma expressão apropriada, se for apropriada, é também bela, não sendo a beleza senão o caráter determinado da imagem, e portanto da expressão; e se, ao chamá-la de nua, se quer apontar que falta nela alguma coisa que deveria estar, nesse caso ela é imprópria e deficitária, ou seja, não é (ou ainda não é) expressão. Inversamente, uma expressão ornada, se for expressiva em toda parte, não poderá dizer-se ornada, mas tão nua como a outra, e como a outra apropriada; se contiver elementos inexpressivos, agregados, extrínsecos, não será bela, mas feia, ou seja, não será (ou não será ainda) expressão; para sê-lo, deve purificar-se dos elementos estranhos (como à outra devem acrescentar-se os elementos faltantes) (CROCE, 1997, p. 62).

A expressividade, em sentido comum e corrente, é simplesmente um modo de comunicação, mas, como vimos no capítulo anterior, pelo menos no tocante ao objeto artístico, é muito mais complexo que isso. Com base na Gestalt, podemos afirmar que se trata de uma espécie de força, que é transmitida e provoca no espectador uma sensação correspondente ou, como defende Rudolf Arnheim (2005, p. 452), “a reação do observador é mais do que uma mera tomada de conhecimento de um objeto externo.” A potência que caracteriza a expressividade chega energizada ao espectador, e estabelece uma participação ativa. De acordo com Arnheim (2005), é isso que distingue a experiência artística de uma mera transmissão de informação. Nesse sentido, para nosso propósito, beleza e expressão também estão intimamente relacionadas. Não obstante, as acepções de Kant que apontam para a síntese entre a sensibilidade e o entendimento por meio da imaginação nos permitem aceitar o juízo de gosto como um parâmetro viável para a análise visual de um espetáculo.

Byung-Chul Han, filósofo sul-coreano radicado na Alemanha, traz reflexões relacionadas ao conceito de belo na contemporaneidade. Ele afirma que, em Kant, as reflexões são canalizadas em sentido de uma interiorização dos acontecimentos e o sujeito se resguarda de qualquer possível “desastre” exterior. Portanto, “Kant isola o belo na sua positividade” (HAN, 2016, p. 31). Mesmo assim, também admite que, nas teorias de Kant, a beleza está relacionada ao processo cognitivo, não se prendendo somente ao prazer individual e imediato.

Na produção de conhecimento, intervém tanto a imaginação como o entendimento. A imaginação é a faculdade de compilar numa imagem unitária os múltiplos dados sensoriais fornecidos através da intuição. O entendimento opera a um nível superior de abstração, compilando as imagens num conceito. Na presença do belo, as faculdades cognitivas, concretamente a imaginação e o entendimento, encontram-se num jogo livre, harmoniosamente concertados. As faculdades cognitivas jogam ao contemplar o belo. Mas não trabalham na produção de conhecimento. Ou seja, perante o belo, as faculdades cognitivas mantêm uma atitude lúdica. Contudo, este jogo livre não é totalmente livre, não é desprovido de propósito, porque é um prelúdio ao conhecimento enquanto trabalho. (HAN, 2016, p. 31).

O que Byung-Chul Han (2016) pretende demonstrar é que o belo, na acepção de Kant e de outros, funciona como um refúgio, ocultando a relação com o mundo, o que não é agradável do lado de fora do indivíduo. “A ocultação é essencial à beleza. A beleza dá-se mal com a transparência. A beleza transparente é um oxímoro. A beleza é necessariamente uma aparência. É-lhe própria uma opacidade” (HAN, 2016, p. 39). No entanto, a contemporaneidade apresenta o explícito. O filósofo fala de uma “pornografia” que tudo desvela, se inserindo como um oposto à beleza. Paradoxalmente, a pornografia impede a completude da visão, pois destrói a parte do imaginário, à qual se referia Kant. Para Han (2016), trata-se de uma estética do consumo, em que o estímulo é o principal elemento. “É precisamente nessa vaga de estímulos e de excitações que o belo desaparece” (HAN, 2016, p. 59). Para ele, nesse atual regime estético, não há espaço para uma observação atenta do objeto, o que o torna mais consumível.

Gardner (2012, p. 203) também critica a visão mercadológica do belo: “Beleza não é o que a maioria das pessoas admira ou pela qual pagam; ela é uma descrição das experiências das pessoas com fenômenos - seja um casal ou uma multidão - na presença de objetos e eventos”. Na estética kantiana, o belo é definido pela subjetividade, mas não é uma estética do consumo. É preciso olhar cuidadosamente o objeto para perceber os meandros da sua beleza. “A visão estética não é consumidora, mas contemplativa. Apesar de Kant isolar o belo na sua positividade, o belo não é objeto do prazer hedonista” (HAN, 2016, p. 59).

Byung-Chul Han observa que, na atualidade, somos atraídos pelo “polido”, por superfícies planas, sem rugosidades, que denotam a maciez e a suavidade no toque.

Porque é que o polido hoje nos atrai? Além do seu efeito estético, reflete um imperativo social geral: incarna a atual sociedade positiva. O que é polido e impecável não dói. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um Gosto. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada (HAN, 2016, p. 11).

Para Han (2016), atualmente, até o “feito” tende a tornar-se polido, perdendo sua negatividade para se tornar apto ao consumo e fruição. O problema é que o “polido transmite somente uma sensação agradável à qual não é possível associar sentido ou profundidade alguma: esgota-se no Uau!” (HAN, 2016, p. 13).

Nessas balizas em que Byung-Chul Han desenvolve tais considerações sobre a beleza, a arte perde sentido. Não sei se a arte suporta a ausência de contemplação, a necessidade de estímulos rápidos, sem detalhes significantes escondidos em suas rugosidades. Acredito que a beleza na arte tem seus significados, sendo necessário refletir acerca do que se define como beleza nos aspectos diferentes da vida. Não se pode negar que o aspecto liso de um *smartphone* de última geração seja bonito pelos padrões comuns, mas ele não se insere no ideal de beleza que procuramos em um objeto artístico. É verdade que nos encaminhamos para isso, mas entendo que é preciso que haja alguma forma de resistência.

Han (2016, p. 12) cita Jeff Koons, um artista visual glorificado no mercado de arte, que produz obras com as superfícies extremamente polidas. O próprio artista afirma que não espera que haja qualquer juízo, interpretação ou reflexão acerca de seus trabalhos, aceita que o que faz é uma obra banal, que serve apenas ao relaxamento do fruidor, que em nenhuma hipótese deve ser afrontado, estremecido e sequer alarmado. Por isso, tem como lema: “Abraçar o observador”. Infelizmente, a meu ver, no teatro também temos artistas que não se interessam em provocar a imaginação do espectador, que preferem se acomodar naquilo que deve ser agradável, sem correr o risco de melindrar ninguém que tenha posições estéticas, políticas, científicas etc. diferentes das suas.

Han (2016, p. 80) também faz citações acerca do teatro: “O que caracteriza a sociedade atual é a falta de energia de enlace dialógico. Quando o dialógico desaparece do cenário, aparece um teatro das afetações. Estas não são dialogicamente estruturadas. Implicam uma negação do diferente.” Felizmente, observo que essas são disposições minoritárias entre os artistas cênicos, que não interessam a este estudo, porque os exemplos que trazemos não corroboram tais princípios.

Por fim, Byung-Chul Han (2016) deixa clara a sua recriminação à estetização do agrado passageiro, o que tornaria a experiência do belo impraticável. “Encontramo-nos hoje numa crise do belo, uma vez que este é amaciado e transformado em objeto de agrado, em objeto do gosto, em qualquer coisa de arbitrário e gratificante” (HAN, 2016, p. 99). No entanto, tudo que o autor recrimina está na ordem da coletividade e talvez não seja possível uma mudança nesses fatores, a não ser pela ordem do individual, iniciando-se pelo sujeito para chegar ao grupo.

Ao discorrer não só sobre o belo, mas também sobre as “virtudes clássicas” – verdade, beleza e bondade –, Howard Gardner (2012) afirma que há uma deterioração desses conceitos em nossa época, tendo sido submetidos a distorções provenientes de duas fontes poderosas na atualidade: ideias pós-modernas e meios digitais. São juízos que consideram esses conceitos apenas como as preferências dos detentores do poder. Nesse sentido, ao considerar um espetáculo bonito, eu estaria apenas me rendendo ao que foi determinado por uma minoria que controla os meios de comunicação. E, de fato, isso é possível. Entretanto, Gardner (2012) propõe o esforço individual para se superar esse desgaste das virtudes. Segundo ele, os esforços e opções de indivíduos são decisivos para o êxito do gênero humano na compreensão da beleza.

Graças ao pintor e escultor Michelangelo Buonarroti, temos uma noção mais rica de beleza; graças à dançarina Martha Graham, temos uma noção expandida do que é belo. [...] Nem todas as pessoas atingem esse apogeu, mas não devemos desistir facilmente. Nossas opções não precisam ser ditadas por nossos genes nem pelas forças impessoais da oferta e da demanda. Podemos nos reunir ao redor de uma fogueira, uma mesa ou uma tela de videoconferência e participar de conversas a respeito das virtudes. Podemos ir mais longe. Com base em séculos de conhecimento prático e acadêmico, podemos selecionar o excesso de informações e prosseguir no sentido do estabelecimento de verdades. Começando cedo e contemplando a gama de criações artísticas e naturais, podemos formar um portfólio de objetos e experiências belas, talvez até criar nossos próprios objetos de beleza, e chegar a nossa sensibilidade estética individualizada (GARDNER. 2012, p. 228).

Faço, aqui, uma digressão com base no que propõe o autor. Em 2003, eu era estudante de Artes Cênicas na UNESP e tinha predileção pelos espetáculos de origem popular, com visualidades simples, até rústicas, que não deixassem dúvidas na percepção, com diálogos e significações críticos e inteligentes, mas que trouxessem alguma mensagem categórica acerca do tema apresentado. Durante minha iniciação científica, pesquisei o mamulengo, uma forma de encenação com bonecos, popular no Nordeste brasileiro, e já sabia do conhecimento adquirido pelo Grupo Sobrevento nessa área. Então, fui ao Centro Cultural São Paulo (CCSP) para assistir ao espetáculo *Submundo*, que era sua montagem mais recente. A cenografia me surpreendeu logo de início, pois não era uma estrutura de fácil assimilação. Ela jogava com a percepção, ora mostrando uma realidade, ora encobrendo ou simulando outra. Grades, gaiolas de ferro, sustentando, acima, uma ampla área de encenação, enquanto transparecia, abaixo, um mundo verdadeiramente inferior, subalterno, com significado latente e não tão claro em um primeiro momento. Via, diante de mim, um espetáculo diferente do que conhecia, cheio de atores, formas animadas e até bonecos em uma recriação do mamulengo tradicional, mas sem

respostas prontas. Tudo isso me intrigou e despertou meu profundo interesse. A possibilidade de uma folha de jornal amassada se transformar em uma galinha viva diante dos olhos dos espectadores, sem deixar de mostrar sua materialidade e produzir tantos sentidos foi arrebatadora. Essas imagens ficaram cravadas em minha memória e continuei a pensar nelas obsessivamente por muitas semanas. Elas me inspiram até hoje no ofício de artista. Senti-me impelido a assistir ao espetáculo e a outros do grupo quantas vezes fossem possíveis, querendo assimilar novamente aquelas imagens memoráveis. Essa foi, sem dúvida, uma experiência com a beleza e minha vontade era que todas as pessoas pudessem experimentar a mesma sensação, assistindo àquele espetáculo.

De acordo com Gardner (2012), esse tipo de experiência – que tive ao assistir *Submundo* – possivelmente é semelhante ao que o cidadão grego sentiu ao ver encenadas as tragédias clássicas ou os ingleses contemporâneos de William Shakespeare ao ver suas peças, ou ainda, um nordestino interiorano ao assistir pela primeira vez ao trabalho dos mamulengueiros. Entretanto, é provável que *Submundo* não agradasse aos gregos antigos, aos renascentistas ingleses ou mesmo aos que têm a arte *naïf* como predileção, pois talvez o espetáculo não satisfizesse suas concepções estabelecidas de beleza, ainda que possa ser experimentado e descrito inequivocamente como uma belíssima encenação por grande parte de seus espectadores contemporâneos. É nesse sentido que Gardner (2012) fala da necessidade de se estabelecer novos parâmetros de beleza. Em momentos passados, havia critérios determinantes para se afirmar a beleza e era preciso ser belo para ser artístico. A mimese fiel da natureza era uma condição básica para o objeto artístico ser considerado belo. Atualmente, isso não têm a mesma relevância.

Ao defender a beleza enquanto uma virtude, Gardner (2012) não está admitindo que ela seja um conceito inviolável. O autor, inclusive, questiona a beleza como condição *sine qua non* de todas as experiências artísticas, mas entende que também não se deve simplesmente excluir esse conceito.

Em vez disso, devemos examinar as forças históricas e culturais que levaram à marginalização das conotações tradicionais de beleza e considerar se o conceito pode ser reformulado para nossa era. Vamos assumir que essa beleza - no passado definida por idealização, regularidade, harmonia, equilíbrio, fidelidade à aparência do mundo - não é mais o símbolo exclusivo ou mesmo principal das artes. Como podemos caracterizar o estado de coisas que substituiu essa virtude singular? Indico três características precedentes: o objeto é interessante; sua forma é memorável; ele incita novos encontros. Quando, em consequência dessas características, isoladas ou em

conjunto, a pessoa relata uma experiência agradável, é apropriado (mas não obrigatório) que ela fale de beleza (GARDNER, 2012, p. 58).

Interesse, memorabilidade e vontade de reencontrar são, portanto, os “sintomas” principais que o autor sugere como indicativos de beleza para uma acepção atualizada do conceito. Segundo ele, é necessária uma atualização do conceito de belo porque algumas coisas, consideradas bonitas hoje, teriam assombrado nossos ancestrais e, não obstante, continuam horrorizando grande parte dos contemporâneos. Assim, tentar ignorar que a percepção do belo existe não é solução, pois, por mais que se evite a palavra, ela é pujante em expressar o que as pessoas sentem e percebem. Para Gardner (2012, p. 71), “essa exclusão mostrou-se insustentável - um caso típico de jogar o bebê fora junto com a água da banheira. O que é preciso não é banir ou exorcizar a conversa a respeito de beleza.”

Beleza nunca foi uma palavra efetivamente banida do vocabulário das conversas sobre arte, porque ela faz parte das experiências pessoais. Sempre que um objeto, um evento ou uma paisagem desperta a atenção do sujeito e, concomitantemente, um sentimento agradável, a palavra beleza é evocada. Se, junto a isso, existe a facilidade para se recordar e uma vontade de se reviver a experiência, como propõe Gardner (2012), e ainda se percebe alguma expressividade, para mim, não há dúvidas de que o conceito de beleza pode ser empregado.

O autor lembra bem que “a beleza não chega a ser uma questão de vida e morte.” Ninguém morre pelo sentimento estético, entretanto, “as experiências de beleza permanecem entre as principais razões para estar vivo, para querer permanecer vivo, para dividir as alegrias de viver com os outros”. Para ele, a beleza não está ligada à quantidade, mas à qualidade de vida. “E uma vida destituída de beleza – ou, se preferir, sem o potencial para experiências belas – é vazia” (GARDNER, 2012, p. 195).

É prerrogativa do ser humano valorizar umas imagens mais do que outras. São preferências que nos levam a prestar atenção às aparências das coisas. Então, “quer invoquemos ou não a palavra beleza, nossas escolhas refletem nossa sensibilidade estética” (GARDNER, 2012, p. 14). Legitimando meus pensamentos, Gardner afirma que qualquer sociedade, unida pelo sentimento de consciência de grupo, deve se responsabilizar para que valores como a “beleza” sejam repassados às gerações futuras. Em seu julgamento, “se abrirmos mão de vidas marcadas pela verdade, beleza e bondade – ou ao menos pela busca perene por elas - para todos

os fins, estaremos nos resignando a um mundo em que nada tem valor, em que qualquer coisa serve” (GARDNER, 2012, p. 18).

A intenção, com estas notas preliminares, não foi, de modo algum, um aprofundamento no estudo filosófico sobre o “belo”, visto que nem sequer tenho capacidade para isso. Meu objetivo foi justificar a importância que o juízo de gosto tem na análise dos espetáculos, pois não falo de verdades únicas, rígidas e imutáveis, mas de formas de percepção que podem ser universais em sua estrutura, mesmo que as sensações, emoções e entendimentos sejam diametralmente opostos.

Nem sempre reconhecemos a beleza em um primeiro olhar. Há experiências que exigem um esforço maior para se encontrar o que possuem de belo. Seja porque fogem do nosso leque de conhecimentos, porque tratam de temas desconfortáveis ou, simplesmente, por preconceito, as pessoas perdem a chance desse encontro. Posso pensar em incontáveis vezes que passei a admirar a beleza de algo, quando antes havia descartado essa hipótese. Não só uma explicação ou fundamentação de um trabalho artístico podem suscitar um segundo exame, mas também o tempo, a repetição de encontros, novas experiências com o tema etc. E esse novo olhar pode ou não despertar uma percepção diferente. O conceito de beleza, portanto, não pode ser fechado. Este estudo tenta dar possibilidades de compreensão da própria percepção e não sugerir regras que o espectador deve seguir obrigatoriamente.

Se a beleza causa prazer, não há por que não procurarmos entender de que modo podemos reproduzi-la. Quando um espetáculo nos toca, nos envolve em sentimentos e reflexões, prende nosso interesse, faz com que o tenhamos vivo na memória, querendo assisti-lo novamente, seres comunitários que somos, temos a necessidade de que outras pessoas tenham a mesma experiência.

Nas páginas a seguir, desenvolverei a análise de três espetáculos que me proporcionaram muita satisfação. Para isso, farei uso do material teórico estudado até aqui, explicitando e tentando justificar as percepções que tive. Portanto, farei uma análise da beleza que encontrei nessas peças, do motivo de suas expressividades, das razões pelas quais me interessaram e me fizeram refletir. Evidentemente, essas análises são pessoais, podendo diferir em poucos ou muitos aspectos de outras análises, porque a beleza é subjetiva, mas existe e, como Gardner (2012) afirmou, constitui um excelente motivo para se estar vivo e dividir essa vida com os outros seres humanos.

4.2 Análise visual do espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*

Trata-se de mais um espetáculo com base em um texto literário, porém, a expressão “mais um” não é uma boa qualificação para ele. Prendemo-nos, principalmente, em uma sequência de imagens marcantes, apesar de o texto estar presente durante todo espetáculo, contando uma história emocionante e bem urdida. *São Manuel Bueno, Mártir* é uma série de felizes encontros: entre o intelecto e a sensibilidade; entre a fé e o conhecimento; entre artistas talentosos de diversas especialidades; entre o que se vê e o que se ouve.

O espaço cênico remete a uma arena romana, em que nós, os espectadores, estamos posicionados para ver um embate, uma luta entre adversários legítimos, em que não haverá vitória ou derrota, apenas o confronto de ideias, de crenças, de imagens (Figura 89). O motivo dessa percepção é por se tratar de um espaço teatral construído inteiramente para agregar o espectador ao espetáculo.

Figura 89 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Detalhe do espaço cênico



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Assisti a *São Manoel Bueno, Mártir* em diversas ocasiões. A primeira vez foi no Teatro Armando Monteiro Neto, em João Pessoa, Paraíba, uma sala de espetáculo que conta com uma plateia grande e confortável. Mesmo assim, o grupo trouxe os próprios assentos para o público. São quatro arquibancadas que fazem parte da estrutura física do espetáculo e ficam dispostas

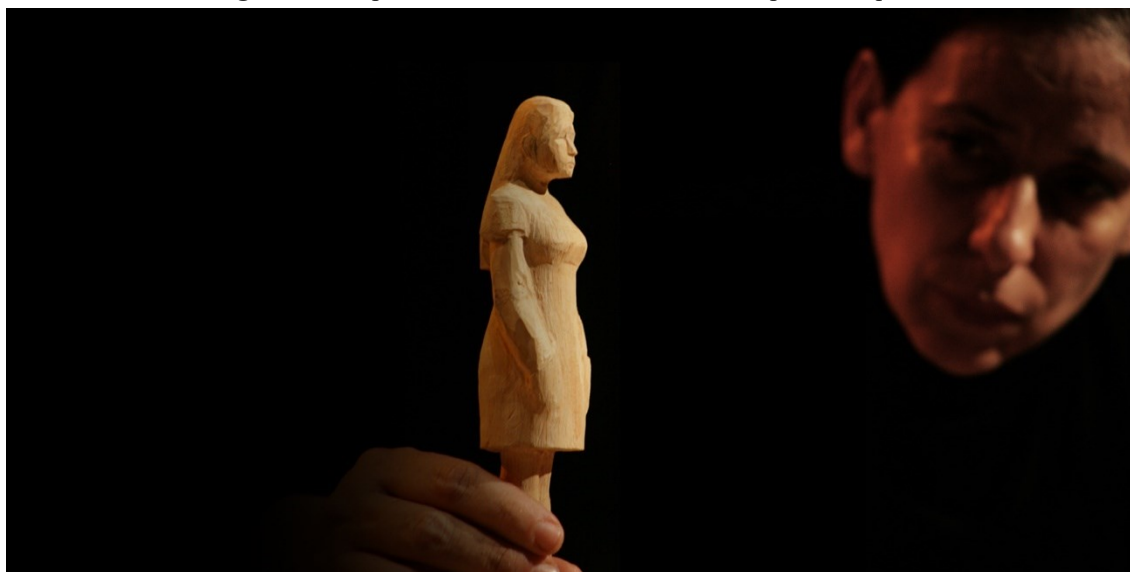
ao redor da área de encenação, sendo sua maior peculiaridade a distância do chão em que é montada em relação aos atores. O primeiro degrau de cada arquibancada situa-se na altura da cabeça dos artistas quando estão sentados. Essa disposição faz com que o espectador veja os quadros de cima para baixo e se sinta superior ao que vê, como um deus olhando um mundo e julgando cada ação que observa.

Desse ponto de vista, é possível se enxergar quase tudo que está no espaço abaixo e os outros espectadores, que estão na penumbra. Essa imagem é diferente do que se vê em outros espetáculos em que o público está aparente. Nesse caso, embora não pareçam personagens da trama, percebemos os demais observadores como representantes de todas as pessoas do mundo que se acham em condição de julgar sem ser julgado, que se consideram os sabedores do que realmente é o bem e o mal.

Também é possível ver os músicos tocando ao vivo, o que constitui um acréscimo significativo à visualidade dos quadros. Dependendo de onde o espectador se sentar, nem todos os músicos ficam visíveis, uma vez que eles se posicionam, separadamente, logo abaixo das arquibancadas. Essa condição cria a sensação de que a música vem de todos os lugares e os músicos que podemos ver se tornam não só sonoramente, mas também imagetivamente importantes para a pontuação das cenas. No meu caso, fiquei fascinado com o som do bandolinista marcando as imagens que se sucediam.

Embora seja bastante narrativo, o primeiro quadro já mostra a potencialidade das imagens sob uma iluminação categórica em um fundo totalmente preto. Nesse quadro, aparecem os músicos tocando e, na penumbra, uma mulher em destaque discursa sob o foco mais intenso. Ela usa um vestido longo, de um preto profundo, feito de uma espécie de veludo que reflete a luz, deixando ver seus detalhes, texturas, formas e volumes, mas fora da luz, simplesmente desaparece. As mangas são longas e no final têm um alargamento que cobre as mãos, podendo esconder o que segura. Uma mesa redonda, posicionada no centro do espaço, se ilumina. Mais do que um objeto em cena, a partir de então, a mesa passa a ser uma arena, a principal área de encenação durante todo o espetáculo. Das ditas mangas, a mulher retira uma estatueta, coloca no centro da mesa e um foco preciso lhe dá o destaque (Figura 90).

Figura 90 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*, primeiro quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

É um objeto de madeira, esculpido artesanalmente para representar, em detalhes, uma menina adolescente com uma postura retraída. Fica claro que a menina e a mulher são a mesma pessoa.

A luz deixa ver um homem sentado à mesa, de frente para a menina, dando-lhe conselhos. A diferença de tamanho entre homem e menina propõe um sentido de domínio ou de poder de convencimento do primeiro sobre a segunda. O quadro vai se fechando quando a mulher torna a esconder a estatueta em suas mangas.

Na transição dos quadros, há uma breve diminuição na claridade e a iluminação incide sobre a mesa com maior abertura. A mulher despeja uma cumbuca de areia em sua superfície e faz um desenho com ela, talvez um círculo ou um coração. Dois homens a espalham em movimentos lentos e circulares, até que a tábua esteja totalmente coberta. A imagem que produzem com essa ação tão simples é impressionantemente bela, com inúmeras possibilidades de significação, como se estivessem querendo dizer coisas com o gesto, mas o gesto em si tem um sentido próprio, que nem precisa ser decodificado, porque ele fala diretamente aos sentidos.

No segundo quadro, a mulher continua a narrar sua história, enquanto os dois atores montam, sobre a mesa, uma paisagem tridimensional com pedras, animais, uma cruz representando uma igreja e uma miniatura do padre que dá nome ao espetáculo, em pé, com as

mãos justapostas em posição de oração (Figura 91). Todos esses elementos estão esculpidos detalhadamente em madeira clara como a areia, formando uma imagem monocromática em que os detalhes são destacados somente pelo contraste de luz e sombra. O que se vê é como se a imaginação fosse recriando os elementos descritos pela atriz.

Ainda no segundo quadro, aparecem outros personagens esculpidos em madeira. Primeiro, uma jovem com uma criança nos braços. Depois, um homem jovem, que dialoga com o padre. Em seguida, esse jovem é substituído por sua figura com mais idade, em uma cadeira de rodas empurrada por aquele que seria a criança dos braços da jovem. Os dois atores e a atriz aparecem sentados a mesa. Enquanto a atriz narra a história, os atores produzem o diálogo falado na pessoa das personagens e manipulam as peças de madeira. Entretanto, não é uma manipulação no sentido de animação, parece mais um jogo de xadrez. As estatuetas são simplesmente postas e retiradas da arena ou mudadas de posição, mostrando uma imagem estática da cena, como a de um presépio tradicional. A única exceção é o fechamento do quadro, quando um dos atores faz as figuras do cadeirante e de seu auxiliar deslisarem lentamente para fora da mesa. A música, a imagem e as falas desse quadro têm uma expressão triste e emocionante.

Figura 91 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Segundo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O ambiente emocional é bastante alterado no terceiro quadro, pois é a festa de São João. Entusiasmada, a narradora conta as peripécias do padre para trazer alegria aos moradores daquele lugar. A arena se enche de peças construídas delicadamente em madeira, entre elas, muitas personagens, hastes com flâmulas, além de esculturas cinéticas, como um carrossel que,

ao ser girado pelos atores, simula a dança dos casais na quadrilha junina e um trio de forró, com sanfoneiro, zabumbeiro e triangueiro, movidos por um mecanismo simples que os faz “tocar” em sincronia, quando mexem em uma pequena alavanca (Figura 92). Todo o espaço teatral se ilumina nesse instante, os atores não se prendem mais ao espaço circunscrito da mesa e passam a interagir com os espectadores. Os movimentos são rápidos, ritmados e aleatórios, tanto na mesa como fora dela. No final, a luz vai se fechando na bancada, os ânimos vão se arrefecendo, os objetos cinéticos são retirados da vista e as personagens de madeira são postas em círculo.

Figura 92 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Terceiro quadro (a)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Uma fogueira é acesa no centro da arena e a única luz que fica é a do fogo, iluminando as estatuetas em sua volta (Figura 93). O efeito visual é ampliado com uma abundância de faíscas incandescentes vindas de velas postas atrás das figuras. Essa imagem se mantém até que as velas terminam de queimar e a fogueira é coberta com a areia.

Figura 93 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Terceiro quadro (b)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

A transição é lenta para o quarto quadro e, quando a luz volta a acender, as personagens estão alinhadas diante da cruz e do padre Manuel. A luz desenha um corredor sobre a fila de pessoas agradecendo ao padre pelas benesses. A mesa gira e a fila muda de sentido, sendo acompanhada gradativamente pelo corredor de luz. Esse movimento, além de produzir um bonito efeito cênico, coloca a narradora ao lado das personagens de madeira, na posição de observadora, e o ator que empresta voz ao padre justamente de frente para os fiéis (Figura 94).

Figura 94 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Quarto quadro (a)

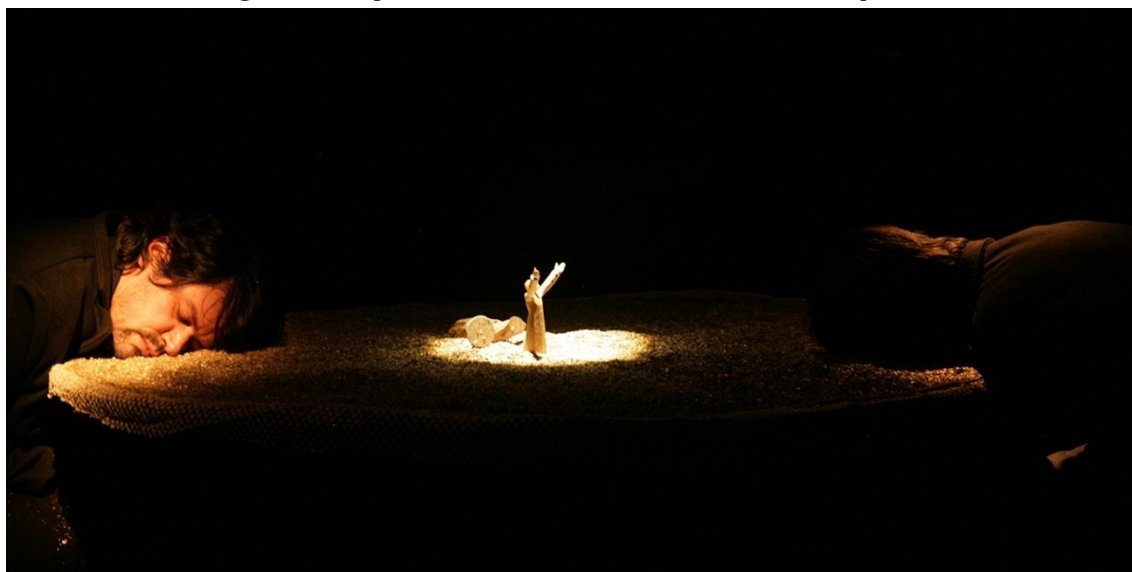


Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Pequenos movimentos são esteticamente prestimosos, sem a necessidade de chamar a atenção para si, como as colocações, mudanças de posição e retiradas de objetos de cena, tudo

feito com muita organicidade. Enquanto a narradora fala da intensa aproximação de devotos ao padre, a iluminação se abre lentamente e um dos atores passa os dedos suavemente pela borda da mesa. O movimento é emendado pela narradora, que se levanta e circunda a mesa para fazer isso sem interromper o fluxo. O outro ator complementa o gesto, como em um espiral sem fim, deixando as marcas na areia da passagem da romaria ou da vida que se esvai à procura de um sentido. A mesa torna a girar, dando espaço para o ator colocar um papel sobre ela e acendê-lo. Enquanto queima, o papel se torna um balão e voa incandescente pelo espaço, até que se apaga e suas cinzas são recolhidas pelas mãos estiradas dos atores, como se fossem dádivas do céu ou do santo Manuel. Ao fundo, ouve-se uma música lenta, tocada ao violão com poucos acordes, que talvez passasse despercebida, misturada à imagem, se o violonista não estivesse à vista.

No quinto quadro, as imagens vão tomando uma forma diferente, menos realistas e mais simbólicas. Antes, a cruz que representava a igreja era de madeira cortada reta e lisa, mas passa a apresentar uma forma mais estilizada, feita da madeira da raiz de uma árvore, torta e rústica. O trabalho de escolha do material impressiona, pois o efeito de pareidolia faz com que vejamos até a figura de um cristo nos volumes naturais da raiz. E isso se deu também com personagens. O primeiro deles foi Pascoalino, um jovem com algum tipo de deficiência que ajudava nas missas, representado por um pedaço de madeira natural, provavelmente também de uma raiz, com membros destacados, mas sem detalhes esculpidos ou aparelhados. Difícil não pensar que se tratava de qualidades brutas, a serem trabalhadas e desenvolvidas pelo padre. A cena começa com leveza e comicidade, mostrando as trapalhadas da personagem, mas vai ganhando certa tensão, enquanto mistura religiosidade e descrença. O padre e Pascoalino são postos de costas um para o outro, em um foco de luz no centro da mesa. Pascoalino, que sempre imitava o padre, dessa vez o faz em um momento de incertezas. Isso é representado com a mesa girando, com a iluminação deixando ver somente os dois ali prostrados. Quando a mesa começa a parar, os dois atores caem desfalecidos, com os rostos sobre a areia e são iluminados juntamente com as figuras de madeira (Figura 95).

Figura 95 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Quinto quadro

Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Essa imagem dura alguns segundos e, quando a música que acompanha a cena para de tocar, os dois se erguem olhando-se como em um espelho. Os rostos estão sujos de areia e a expressão facial é de profundo desgosto. Eles limpam simultaneamente as faces, aproximam-se, olhando olho no olho, como se o padre enxergasse suas próprias deficiências na imagem daquele jovem.

As duas figuras de madeira são retiradas do foco e outras duas são colocadas, enquanto o foco se abre um pouco para começar o sexto quadro. A cena agora é de confronto, um interrogatório policial, à beira de uma sessão de tortura. O quadro aparentemente muito simples é, na verdade, rico em detalhes. A escultura do prisioneiro é feita em uma pose sentado, amarrado talvez, claramente submisso, contrastando com a imponência do policial. Os atores ficam no completo escuro e a voz do policial é ouvida aos gritos, com movimentos muito pontuais, como em um jogo de tabuleiro jogado com exaltação, batendo-se as peças com força na mesa.

A figura do padre é posta no círculo de luz, de frente para o policial, mas às costas do prisioneiro. Pela imagem, já é possível entender que o policial pede ajuda ao padre para conseguir a confissão, mas este se recusa a colaborar para a punição do homem. A mesa gira e põe o prisioneiro de frente para o padre. As diferenças da relação imagética entre o homem aprisionado e o policial e, depois, entre ele e o padre, apontam para quem quiser ver o sentido de humanidade. Na sequência, as duas estatuetas são trocadas pela figura do homem em pé, com o olhar ao alto, como se fizesse uma oração, enquanto a mesa vai girando lentamente e se

ouve uma música triste, tocada no violoncelo. Junto com o fim da música, a figura do homem é retirada, e em seu lugar fica uma corda com nó de forca. A luz se abre sobre a mesa, o padre é posto de um lado e, do outro lado, é colocada a figura de outro homem, com um chapéu na mão em sinal de respeito. A iluminação volta a criar um corredor, que vai de um ao outro, passando pela corda no centro da mesa. Conforme esse personagem faz lamentos ao padre, sua figura é arrastada, passo a passo, na direção do padre, que também é levado em sua direção. Quando se encontram no centro da mesa, a corda é retirada do caminho e eles são unidos em um abraço de consolo.

Esse conjunto de imagens carrega muita significação. Há um texto denso na cena, diálogos em maior parte, mas os quadros expressam questões muito mais amplas que a fábula trazida por meio de palavras. As atenções voltadas à iluminação, aos movimentos e às formas das figuras são capazes de emocionar independentemente, trazendo muitas referências para a imaginação do espectador. Não se sabe qual foi o crime cometido pelo prisioneiro, mas, a depender da lente do espectador, pode-se perceber um paradoxo nas imagens da forca e do abraço, por exemplo, mostrando que o sentimento de culpa, incutido pela religião, pode ser mais insuportável que a tortura e que a religião existe, ou deveria existir, para tornar as relações mais benevolentes, lembrando que até o criminoso mais condenável tem pessoas próximas, que também são condenadas e sofrem junto, sem ter necessariamente responsabilidade pelos atos criminosos.

Ainda nessa sequência, o “abraço” é tirado do foco e em seu lugar é posto uma mãe com o filho no colo. Mas, novamente, não se vê figuras realistas e sim pedaços de madeira bruta, que sugerem essa imagem. É um cavaco de madeira com o esqueleto estrutural de uma criança, com a ponta arredondada como uma cabeça, um corpo sinuoso e uma haste saliente, um braço encaixado perfeitamente em um toco maior sem forma definida, mas que, tendo a extremidade superior voltada para baixo, sugere a uma pessoa olhando para a criança em seus braços. Essa imagem é um tema recorrente, ligado à arte cristã, mais reconhecido na *Pietà*, de Michelangelo (1475 -1560) (Figura 96).

Figura 96 - Esculturas do espetáculo, de Michelangelo (1499) e de autores desconhecidos (1330 - 1520)



Fonte: Compilado pelo autor a partir de Batelada (s. d., *on-line*), Internet Archive (s. d., *on-line*), Khan Academy (s. d., *on-line*) e The Met (s. d., *on-line*).

A mesa gira com essa imagem, fazendo o espectador observá-la por todos os lados, o que torna praticamente impossível não perceber do que se trata. Um dos atores retira o suposto filho dos braços da mãe e limpa-o, esfregando-o demorada e minuciosamente com um pequeno pano. Depois, coloca-o aos pés da figura da mãe. A mesa gira lentamente, até que as figuras fiquem de frente para o ator que interpreta o padre. Ele estende os braços, desenha um grande círculo na mesa, trazendo nas mãos um punhado de areia e despeja sobre o corpo aos pés da outra figura. O foco de luz está na imagem central, mas a luz também acompanha o movimento daquele que prepara para o que enterra e segue para a narradora, que fecha a cena, levantando-se para mostrar que tudo que víamos, até então, era fruto de suas lembranças (Figura 97).

O sétimo quadro é o único fora da circunscrição da mesa. A atriz e um dos atores assumem em seus corpos as personagens de Ângela e Dom Manuel, mas a iluminação mostra somente seus rostos. Há um diálogo sobre a vida eterna e sobre as dúvidas que atormentam as ideias da menina. O expediente visual utilizado é bastante significativo: quando dialogam, os dois rostos são vistos, mas, em alguns momentos, a luz só ilumina a face de Dom Manuel, que traz uma expressão de dúvida, enquanto ouvimos a voz narrando seus sentimentos de menina, invisível, em um escuro total (Figura 98).

Figura 97 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Sexto quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Figura 98 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Sétimo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Não encontrando alento nas palavras dúbias do padre, a menina volta para casa, quando a atriz devolve a representação de Ângela a uma figura de madeira, derrubada no centro da mesa. Outra figura, representado a mãe da menina, participa da imagem. Nesse momento, o sentido do que se vê está na significação dos movimentos, mais especificamente, em como foi elaborada da sequência de posições em que as figuras são deixadas. A figura da mãe de Ângela é posta de frente, a um palmo dela. Conforme conversam, o ator-animador a coloca mais

próxima, depois gira a estatueta para que fique de costas, a coloca distante, no limite do espaço, torna a girar por meia volta, gira novamente e a retira de cena. Toda essa movimentação não é orgânica, pois cada posição representa um sentido e é dado tempo ao espectador para perceber o que cada uma delas tem a dizer, como é de se esperar em uma arte visual. O mesmo acontece com a figura de Ângela, que é vista primeiramente deitada de costas e, com a saída da mãe, é posta de frente para um lado, depois para o outro, em uma representação simples e clara de uma noite mal dormida.

A transição para o oitavo quadro mostra a passagem do tempo, com o escurecimento da cena, uma música bem pontuada e a iluminação surgindo gradualmente sobre a mesa girando no sentido horário. No espaço, de um lado, está a escultura que representa Ângela, agora adulta, e de outro, a que representa sua mãe. Também é posta na mesa a representação do irmão, Lázaro, que chega do exterior com ideias diferentes das comuns naquele lugar. Representam isso na forma com que ele aparece: uma fera, uma espécie de grande felino em postura de ataque (Figura 99). O diálogo se dá com a imobilidade das mulheres e a mudança pontual na direção apontada por Lázaro, ora voltado para a mãe, ora para a irmã. Lázaro é deixado só no nono quadro e surge o padre. Dessa vez, a imagem do padre não é mais realista: é um galho de madeira, no qual há uma asa esculpida e, em outra parte, não há forma definida, tendo três espadas atravessadas no centro do corpo (Figura 100).

Figura 99 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Oitavo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Figura 100 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Nono quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

É possível perceber nessa escultura o conflito entre duas realidades, observando-se uma parte polida, cinzelada, e outra mais natural, até grosseira. Vê-se a asa simbólica de um anjo, que sendo uma só não permite os voos que lhe seriam de direito. As espadas permitem várias interpretações, mas o que fica mais claro é o sofrimento em que aquele homem está imerso. A mesa fica a girar nesse momento, colocando de frente as características incomuns para um padre e o espírito crítico, curioso e ferino de Lázaro. Enquanto isso, a atriz narra as sensações.

O padre é retirado de cena e, quando Ângela retorna para o décimo quadro, sua forma também não é tão realista quanto antes. Ainda pode-se perceber que se trata de uma mulher, mas sem muitos detalhes, distinguindo-se somente pelo tronco, por um volume para os braços e a cabeça, em uma forma geral e estilizada.

A narradora comunica a doença e provável morte da mãe, que é posta na frente de Ângela, mas em uma forma muito rudimentar, um simples pedaço de madeira corroído pela própria natureza. O padre também retorna à cena em uma forma básica, de tronco, braços e cabeça entalhados grosseiramente. Lázaro, que não deixou a cena desde o quadro anterior, além de ter a forma de um animal, apresenta entalhes que também não são delicados (Figura 101).

Figura 101 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Décimo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

É como se as personagens não fossem tão simples quanto pareciam, como que pedissem mais trabalho para sua compreensão e suas visualidades começassem a mostrar simbolicamente a possibilidade de imperfeição de caráter. O quadro é mostrado como um jogo de xadrez, com o movimento preciso das peças, com sentidos claros, sob uma iluminação geral, mas com foco no corpo deitado no centro da mesa. Sob a imagem desse quadro, Lázaro aceita se converter à religião, em respeito à mãe.

Em seguida, Ângela é retirada de cena e, para o décimo primeiro quadro, o corpo de sua mãe é substituído por outro pedaço de madeira, que remete a um toco de árvore sem vida, mas com raízes no chão. Em sua volta, são dispostos vários galhos secos, largados, entre os quais permanecem Lázaro e o padre (Figura 102). Depois de uma conversa, eles são retirados e o tronco de árvore é substituído por outro, aparentemente fértil. Os galhos ali dispostos começam a ser encaixados no caule, formando uma árvore completa que, sob a iluminação, cria uma imagem de renovação (Figura 103). Com o foco principal nessa árvore, a luz também ilumina o ator e a atriz que dão vozes aos irmãos, à mesa, lado a lado, com a árvore em suas frentes e a sombra dos galhos espalhadas sobre a mesa. O diálogo revela o engodo bem-intencionado de Lázaro em conluio com o padre. Então, a luz se concentra na árvore e vai se esvaindo lentamente.

Figura 102 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Décimo primeiro quadro (a)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Figura 103 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Décimo primeiro quadro (b)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O rosto da atriz/narradora volta a se iluminar, sob uma música mais animada, para ela contar o que há no décimo segundo quadro. Trata-se da chegada de um artista de rua à cidade, um mamulengueiro. A iluminação se abre e todo o espaço cênico se aclara (Figura 104).

Figura 104 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Décimo segundo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Um dos atores se levanta com uma cumbuca nas mãos, de onde ele vai tirando as personagens e colocando-as sobre a mesa. Cada vez mais as personagens são representadas com figuras sem formas definidas. O povo da cidade, nessa praça, são pequenos gravetos. Assim também se apresentam o mamulengueiro, sua esposa adoentada e o já conhecido Pascoalino, pronto para ajudar na brincadeira dos bonecos. O ator, ao mesmo tempo que faz as vozes de todas as figuras – bonecos e bonecos dos bonecos –, assume as personagens em seu próprio corpo, movendo-se pelo espaço cênico, sob o olhar complacente dos companheiros.

Contudo, o ambiente de alegria só se mantém na frente da pequena empanada feita de um tronco oco partido ao meio. A figura da companheira do mamulengueiro, que já estava deitada atrás da empanada, é levada para fora da suposta visão dos espectadores gravetos, onde é cercada por Dom Manuel, Ângela e Lázaro, que agora já não é representado na forma de uma fera e sim por um pedaço grosso de um galho, sem nenhuma característica bem demarcada. Ao final de seu trabalho, o mamulengueiro é reunido ao grupo do padre, sob um foco de luz centrado neles, representando a perda de sua companheira.

Essas imagens alegres e tristes, em um mesmo quadro, podem ser uma alegoria do sagrado na arte. O artista precisando manter seu trabalho vivo, levando contentamento ao público, mesmo estando destruído por dentro. Há nisso um paralelo com o trabalho do padre e uma afirmação do quanto se deve respeito ao trabalho do artista. Para o imaginário do espectador comum, é uma provocação que não lhe dá respostas prontas de como se sentir, se é para rir ou chorar. Para artistas, como eu, faz pensar em quantas vezes temos que suplantar

nossa dor, para poder não decepcionar os espectadores, como quando saí do enterro de minha mãe, para ir ao teatro e não interromper uma temporada.

Talvez esse seja um quadro-chave para a compreensão de todo o espetáculo. Mas em cena, sob a visão ordinária do espectador, o foco desaparece aos poucos, enquanto uma luz suave toma a mesa. Todas as figuras reaparecem e voltam para dentro da cumbuca, que é abraçada pelo ator, do qual só se vê mesmo os braços, enquanto sai lentamente do alcance da luz.

Há um tempo significativo em que nada acontece e só se vê a mesa que, além da camada de areia, não apresenta mais nada em sua superfície. O décimo terceiro e último quadro começa com a forração da mesa sendo dobrada pelos três atores. A areia escorre para o centro e fazem um pacote que é retirado de cena. O quadro é de diálogos fortes, que são intensificados pelas imagens simples, sem muitos elementos, mas profundamente significativas. Primeiro, aparece o padre e Ângela; depois, somente o padre e Lázaro; e, por fim, os três juntos. A luz ilumina somente os atores que agora assumem as personagens e a mesa, que se percebe então ser de vidro, mostra seus reflexos invertidos. Dom Manuel é o primeiro a deixar a cena (Figura 105).

Figura 105 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Décimo terceiro quadro



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

Retira seu paletó, vira ao avesso, coloca-o sobre a cadeira em que estava sentado e sai. Deixa o forro vermelho do casaco sob a luz. Em seguida, Lázaro faz o mesmo gesto. Ângela, que desde o início é a personagem que narra a história, expressa suas últimas impressões sobre

aquele que, para ela, é um santo, até que a escuridão a cobre e ela desaparece sob o som de uma música suave.

Trato aqui da análise visual, mas não posso desconsiderar que, nesse espetáculo, o texto tem importância fundamental, pois há ideias lógicas que são a sua base estrutural, de modo que provavelmente não seria possível apresentá-las adequadamente sem a forma intelectual. Porém, as imagens não têm uma função secundária e de forma alguma poderíamos afirmar que são simples ilustrações do texto. As ações imagéticas e verbais trabalham coerentemente para criar um só discurso, uma só expressão, ora alternando-se, ora complementando-se, de modo que o espectador possa compreender o assunto proposto e trazer, em sua imaginação, as suas próprias contribuições ao tema.

O espetáculo é farto em criatividade, desde o espaço que coloca o espectador em uma posição privilegiada para ver os quadros, até a utilização extremamente funcional dos figurinos, dos quais surgem algumas das figuras (Figura 106).

Figura 106 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Detalhes dos trajes de cena



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento.

A utilização de miniaturas para a expressão teatral é algo relativamente comum, principalmente no universo das formas animadas. Entretanto, o modo pelo qual fazem isso em *São Manuel Bueno, Mártir* é um tanto inovador, pois são utilizadas pequenas esculturas criadas especificamente para esse espetáculo, cada uma delas tendo sua dose de criatividade, seus significados independentes e coadunando perfeitamente com a proposta geral (Figura 107).

A escultura que representa Dom Manuel no nono quadro, por exemplo, é em si uma obra de arte significativa, que até demandaria um tempo maior para que o espectador pudesse

perceber os meandros de sua expressividade. Só depois de assistir ao espetáculo por várias vezes compreendi isso e suponho que ainda há o que perceber. A própria substituição gradativa de estatuetas mais realistas por formas mais abstratas é uma ideia instigante, que cria dúvidas e faz com que o espectador renove sua atenção para as possíveis significações embutidas nessa concepção, mas mostra claramente que as personagens não são só uma coisa ou outra, pois elas têm características humanas não só na aparência, mas também no espírito incerto, inseguro, mutável etc.

Além de sua qualidade funcional, as roupas de cena são bonitas, criativas esteticamente, sem chamar mais a atenção para si do que o necessário, e ainda funcionam de modo simbólico, colaborando muito em quadros como o final, quando a cor do revestimento interno dos casacos representa a morte das personagens, sem que isso precise ser explícito. São imagens criadas de forma tão simples que impressionam: as chamas altas da fogueira acesa com algum combustível, que ilumina realisticamente as figuras no seu dançar com o vento; a representação de pessoas por gravetos; o balão feito de um simples guardanapo de papel, que voa e é seguido pelo olhar dos atores e dos espectadores, deixando cair uma chuva de cinzas, uma chuva simbólica de bençãos.

Figura 107 - Espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Esculturas em madeira



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O grupo apresenta imagens de fácil leitura, principalmente no começo, mas, mesmo com a passagem para formas mais abstratas, isso não se perde, pois percebe-se que o espectador vai se acostumando à mudança e acompanhando o que cada objeto representa, assim como é provocado a buscar os sentidos da variação. A narração ajuda na rapidez com que a compreensão precisa se dar, mas o reconhecimento de cada objeto não é tão complexo quanto a elaboração que foram capazes de realizar.

A passagem de um quadro para outro se dá organicamente, como se não houvesse outro quadro que pudesse vir nessa sequência. Luzes e músicas fundem-se nessas transições e fazem com que o espectador não perceba o caminho pelo qual é conduzido. Alguns quadros nos conduzem a emoções empáticas ou religiosas, como no caso do filho adotivo, da romaria, do suicídio ou das mortes da esposa do mamulengueiro e da mãe de Ângela e Lázaro. Outros quadros provocam o riso e divertem, como na festa de São João, nas intervenções de Pascoalino na missa ou no mamulengo. Os demais quadros puramente conduzem o espectador à reflexão acerca da vida, das crenças e das necessidades espirituais, diferentes para uns e outros. Todos esses quadros acontecem de modo integrado, sem ser só uma coisa ou outra, divertindo também quando emociona, emocionando quando faz refletir e provocando o pensamento crítico até quando se ri.

O que se vê no trabalho dos atores é algo muito técnico e expressivo, assumindo as personagens em seus corpos e, em outros momentos, transmitindo a vida deles a objetos completamente inertes. Por não se tratar de uma manipulação convencional de um Teatro de Animação, o que fazem é dispor os objetos na melhor posição possível – a mais significativa para o que têm a dizer – e falar como se eles o fizessem. Mas quando chamam para si as personagens, suas expressões faciais são convincentes, expressam as emoções necessárias, seja quando sofrem, refletem, ou quando pretendem provocar o riso. Seus movimentos corporais individualizados funcionam perfeitamente para mostrar o estado de espírito das personagens, mas também carregam a atenção do espectador, afastando-o da mesa ou fazendo-o debruçar-se mais sobre ela. As cenas da festa e do mamulengo são mais prodigiosas nesse sentido, pois os movimentos são significativos, rápidos e múltiplos: na primeira, o padre, no corpo do ator, interage com a plateia e com as figuras dos seus paroquianos ao mesmo tempo, tirando-os da mesa e colocando de volta. Todos os atores mexem na mesa, fazem mover-se os autômatos, trocam as figuras de lugar e comportam-se como se também fossem personagens festejando. Na segunda, o ator assume o papel do mamulengueiro, com um boneco na mão – um graveto na verdade – e ocupa todo o espaço em uma brincadeira bem-humorada, aos moldes de um

mamulengueiro de verdade, enquanto a figura do brincante de madeira continua estática na mesa. São movimentos incomuns, que fogem à realidade, mas envolvem o público em uma verossimilhança extraordinária.

São *Manuel Bueno, Mártir* é um espetáculo de expressividade ímpar. Poucos podem ser comparados a ele, porque não é comum enquanto um teatro de objetos e muito menos é trivial enquanto um espetáculo de atores. A beleza dos quadros é superada a cada novo quadro e o montante é um conjunto que faz com que o espectador deixe o teatro extasiado, pensando em cada imagem, rememorando-as e querendo que ele seja assistido por mais pessoas, para que elas passem pelas mesmas sensações. O equilíbrio visual de cada quadro e do conjunto de quadros acontece com naturalidade, sem nenhuma ambiguidade, sem que o espectador deixe de se interessar pelo que vê, e, ao mesmo tempo, faz com que se oscile entre a concordância e reprovação de um sistema de crenças. Tudo isso sem parecer ser algo grandioso, algo que fuja das possibilidades expressivas do artista comum. É simples e belo como uma flor.

4.3 Análise visual do espetáculo *Escombros*

Escombros estreou em 2017, mas só tive a oportunidade de assisti-lo presencialmente na temporada de 2018. Assisti à gravação em vídeo por diversas vezes e, em 2021, o Sobrevento voltou a apresentar o espetáculo ao vivo, mas dessa vez transmitido via internet. O espetáculo faz parte da pesquisa que eles têm feito, ao menos desde 2013, sobre o Teatro de Objetos. Entretanto, especialmente nesse caso, eles rompem com a estética comum do teatro de objetos, que pressupõe quadros apresentados sobre uma mesa, em um espaço reduzido, e espalham as cenas pela área tangível do teatro.

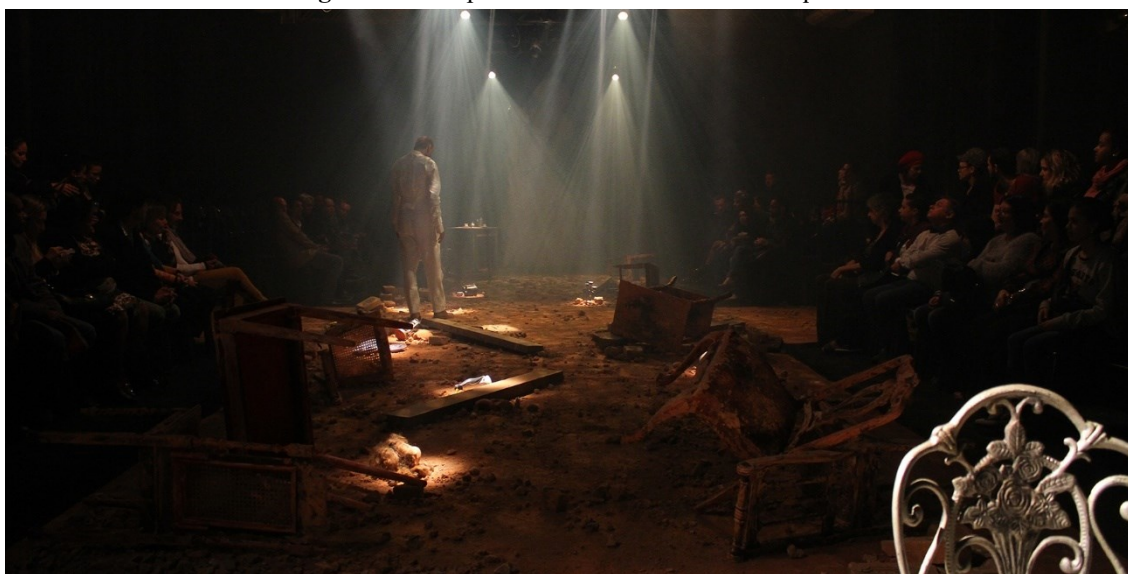
O espaço da plateia é composto por quatro arquibancadas, dispostas duas a duas, frente a frente, com o espaço de cena entre elas. Portanto, o espectador escolhe o ângulo de visão e a direção pela qual verá os quadros. Minha descrição de imagens será do meu ponto de vista em uma das vezes em que assisti ao espetáculo, mas percebi que o sentido das imagens não muda significativamente a depender de onde se senta.

O ambiente da encenação começa a ser estabelecido já na antessala do teatro, quando um dos atores, devidamente caracterizado, recebe os espectadores como se fossemos visitas em sua casa e nos convida para se sentar, mas sem expressar alegria, levantando uma cadeira e uma

mesa de jardim, que se encontravam tombadas entre o público. A entrada para as arquibancadas se dá pelas esquerdas baixa e alta da área de encenação.

O espaço de cena é retangular e ocupa toda área entre as arquibancadas. O chão é coberto por terra vermelha, misturada a detritos de alvenaria (Figura 108). Sobre essa camada, há vários objetos domésticos em estado precário, móveis deitados ao chão, restos materiais de uma demolição, de um lugar que evidentemente já foi habitável, mas que foi destruído e deixou, em seu lugar, somente os entulhos. Fachos de luz atravessam o espaço, como se fosse a luz do sol entrando por buracos no teto. Ao adentrar o local, sensação é de angústia, de pesar para com uma situação lamentável. Em aparente contrassenso, a iluminação expõe uma beleza rústica, mas intensa. O desequilíbrio dinâmico desperta o interesse e torna a imagem expressiva, cheia de significados, de memórias, de contradições.

Figura 108 - Espetáculo *Escombros*. Primeiro quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O primeiro quadro acontece concomitantemente com a entrada e acomodação dos espectadores. O ator que recebe o público caminha lentamente pelo espaço, manifestando muita tristeza nesse andar, e também através de sua expressão facial. Ele veste uma roupa de corte antigo: calça, camisa e colete, tudo branco, com detalhes em renda, mas envelhecido, craquelado. Sua pele tem uma camada grossa de sujeira e até o cabelo parece empastado pela poeira e resíduos que tomam o lugar. No centro médio¹⁰⁶, ele encontra um molho de chaves

¹⁰⁶ Para facilitar a comunicação entre os artistas do teatro, na descrição da posição em cena, costuma-se utilizar um vocabulário comum, baseado no modelo de “palco italiano”. Ainda que as características tenham mudado, originalmente, esse tipo de palco costumava ter o piso inclinado na direção da plateia, para facilitar a visibilidade.

entre os escombros, abaixa-se, pega-o e olha para ele com visível desgosto. Há uma trilha sonora que acompanha os movimentos do ator e intensifica o sentido emocional da cena.

Esse é um quadro cênico que exemplifica perfeitamente a estrutura de uma dramaturgia visual. A imagem do homem prostrado adiante de um molho de chaves tem fortes significados em si e não exigiria movimentação efusiva, música ou qualquer outra ação temporal para cumprir seu objetivo. Tal qual frente a uma arte pictórica, a percepção do espectador, nesse caso, é ativada por meio da capacidade dinâmica do seu olhar diante do quadro, produzindo sentidos, combinações, ritmos etc. com base na própria emoção.

O ator sai de cena, enquanto entra uma atriz para o segundo quadro. Ela vai até uma penteadeira e um cadeira, que estão caídas na esquerda alta. Levanta uma, depois a outra e senta-se, como se pudesse se ver no espelho que já não existe mais ali. Ela veste um longo vestido, com as mesmas características do figurino do quadro anterior, com rendas, craquelado etc. Ela tira um batom de uma bolsinha e passa nos lábios sujos, misturando o vermelho da maquiagem com a vermelhidão da terra que cobre seu rosto (Figura 109).

Figura 109 - Espetáculo *Escombros*. Segundo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Assim, o fundo do palco era mais alto que o prosscênio. Portanto, fala-se de áreas baixas (frente de palco), médias (entre o fundo e a frente do palco) e altas (fundo de palco), cada qual dividida em esquerda, central e direita, sempre com referência ao observador.

Depois disso, profere algumas palavras, conta algum acontecimento, mas o que fica na memória é a imagem daquela mulher desorientada, se arrumando para “quem sabe o que” naquele cenário de desolação. A iluminação mantém um foco preciso sobre ela, mas não se trata de um recorte individualizante do espaço. Vários objetos, caídos por todos os lados, são simultaneamente iluminados e há uma espécie de treliça projetada por cima de tudo. Percebe-se que a imagem é igualmente expressiva de qualquer lado que se olhe.

Novamente, há uma troca de pessoas em cena. Dessa vez, entram duas atrizes para um terceiro quadro, vestidas no mesmo padrão, mas com modelos diferentes de vestidos, menos longos (Figura 110). Elas recolhem objetos de cozinha: xícaras, pratos, chaleiras etc. e vão colocando-os em pontos iluminados. Percebe-se, então, que elas estão a escolher o que podem levar consigo – para um lugar que promete ser pior – e o que vai ficar largado. Nessa procura por algo que ainda tenha proveito, elas mudam de lugar o tempo todo, comentam as lembranças e deixam entender as dúvidas sobre a própria serventia. As luzes se esmaecem, entra outro ator e só depois elas saem sem chamar a atenção.

Figura 110 - Espetáculo *Escombros*. Terceiro quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Percebe-se que, ao sair, cada ator ou atriz muda as coisas de lugar, preparando dissimuladamente os quadros que virão depois. O outro ator, ao entrar, levanta uma das cadeiras jogadas ao chão, senta-se na esquerda média, de costas para a área sem espectadores, de modo

que todos os que assistem à peça tenham visão de seu rosto e de suas expressões, independentemente da posição que ocupem.

Há aproximadamente um minuto de silêncio e, nesse tempo, ele solta os botões do colarinho e das mangas da camisa, como se precisasse de uma folga para poder respirar. Tudo lentamente, com pausas entre as ações. Então, ele retira uma laranja do bolso e começa a descascá-la com uma pequena faca e passa a ilustrar a ação com palavras. Fala sobre o passado, sobre o perfume do que ali havia e já não existe mais, sobre os escombros que restaram. A casca da laranja vai se desenrolando, sem quebras, até cair no chão. Esse movimento circular me faz pensar no desenrolar da vida, no medo dos rompimentos possíveis e na espera por algo inevitável. O ator corta e cheira a laranja, mas parece não encontrar o perfume que procurava, ou seja, ele desnuda a vida que teve e não encontra o sentido que o levou àquele momento. A imagem é profundamente significativa (Figura 111).

Figura 111 - Espetáculo *Escombros*. Quarto quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Do outro lado, na direita média, uma atriz é posta em evidência pela iluminação e se inicia o quinto quadro. Ela está parada, tem nas mãos vários objetos e na expressão facial um aparente sentimento de rancor, ressentimento ou algo assim. Começa a colocar os objetos alinhados no chão: xícaras, pires, colheres, bule, paletó e chapéu. Volta para o lugar de onde começou, levanta uma cadeira e senta-se próxima a uma mesa. Um corredor de luz se acende sobre os objetos ali colocados. Um homem entra pela esquerda média, percorre o corredor de

luz, coloca o chapéu que estava no chão, depois o paletó, apanha objeto por objeto e leva-os até a mesa, senta-se e se serve da bebida que continha no bule. Bebe e sai por onde veio, enquanto a mulher observa calada. A imagem parece remeter a lembranças infelizes, como uma situação de abandono, como se a narrativa se passasse de trás para frente na memória, em uma sequência recorrente de destruição de sentimentos. A inexistência de diálogos ou discursos verbais intensifica a percepção de uma situação insustentável (Figura 112).

Figura 112 - Espetáculo *Escombros*. Quinto quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

No sexto quadro, um casal entra em cena, um pelo centro baixo e outro pelo centro alto, mantendo-se afastados. Os atores são os mesmos de quadros anteriores, mas nada faz parecer que sejam as mesmas personagens. Colocam uma pequena mesa, danificada pelo tempo, no centro médio do palco. Sobre a mesa, uma flor seca em um vaso (Figura 113). O diálogo é sobre o tempo passado, o que se teve e a partilha do que resta. Uma pilha de papéis é posta sobre a mesa e o homem assina. A mulher pega nas mãos o suposto documento e o vaso com a flor seca e o homem coloca a mesinha nas costas. Saem lentamente, cada um para o seu lado. Fica evidente mais um tipo de desmoronamento, dessa vez, a destruição de uma família.

Figura 113 - Espetáculo *Escombros*. Sexto quadro

Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Em contraste com a saída lenta das personagens do quadro anterior, duas mulheres entram correndo de lados opostos, cada qual carregando uma cadeira. Essa transição de quadros é mais definida que as anteriores, pois o movimento é coreografado e simétrico. Elas entram rapidamente pela linha da esquerda à direita, que é mais longa, enquanto os atores do quadro anterior saem lentamente pela linha do alto ao baixo.

No sétimo quadro, as demais ações acontecem no centro médio, onde as personagens colocam as cadeiras no chão e vão montando imagens, como se fossem fotos de cenas das suas vidas. As imagens são quase sempre estáticas, em um conjunto que poderia ser aleatório ou recortado de uma sequência de fatos. Não há diálogo, mas a relação entre as duas mulheres em cena – uma penteia o cabelo da outra, elas brincam, dançam juntas etc. –, faz parecer que se trata da recordação de duas irmãs. A queda, ora de uma, ora de outra, produz imagens significativas: uma fica sentada normalmente na cadeira e a outra, também com a cadeira, na mesma posição corporal de se estar sentado, mas deitada ao chão (Figura 114). A imagem nitidamente propõe a percepção de momentos de altos e baixos, que não terminam bem. A beleza das imagens contrasta com o argumento da cena, intensificando ainda mais a percepção do sentido. As atrizes saem por onde entraram, deixando as cadeiras, uma de costas para a outra, no centro do palco.

Figura 114 - Espetáculo *Escombros*. Sétimo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

A iluminação muda, sem que haja aparentemente uma alteração significativa, apenas o suficiente para se notar a mudança para o oitavo quadro. Depois, percebe-se que o direcionamento dos refletores ajuda na visualização das expressões faciais. Dois atores afastam as cadeiras lateralmente e colocam uma mesa entre elas. Sentam-se à mesa posta para o café, mas cada um virado em uma direção, de frente para arquibancadas diferentes (Figura 115). A imagem, até nos movimentos, torna-se inversamente simétrica, como a de uma carta de baralho. Em princípio, as falas parecem ser desconexas, com um volume muito baixo, difícil de entender. Aos poucos, o volume vai aumentando e eles chegam a proferir gritos raivosos. Cada qual, na sua vez, fala para sua plateia e nem sempre são ouvidos pelos outros espectadores, mas não parece ser um problema. Os discursos poucas vezes dialogam entre si, mas têm a propriedade de evocar muitas imagens – recordações ou associação de ideias. Ou seja, a visão de um homem de costas, e outro falando amarguradamente de pequenos detalhes que poderiam passar despercebidos no decorrer da vida, provoca a imaginação e me faz pensar em outras imagens que se relacionariam com aquela ali exposta. Em um momento, eles bebem sincronizadamente uma xícara de café e, depois, passados muitos instantes, eles falam sobre a característica insípida de um tipo de veneno, ao ser misturado à certas bebidas. Então, a imagem que se têm em mente, definitivamente, não é mais a que se vê na frente, mas sim aquela do tomar o café, somada às palavras ouvidas durante todo o quadro e aos lampejos das próprias lembranças. Saem.

Figura 115 - Espetáculo *Escombros*. Oitavo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Da esquerda média, surge um homem carregando nas costas uma porta de madeira envelhecida. Caminha com dificuldades até o centro médio e a deixa escorregar, posicionando-a em pé no chão, sem soltá-la das costas. Uma mulher entra em seguida, vindo pelo mesmo caminho, e bate na porta, como se pedisse desesperadamente para entrar. O diálogo somente reitera, aos gritos, a imagem da mulher desesperada por atravessar aquela porta. O nono quadro não dura mais do que três minutos, mas são longos minutos, cheios de tensão e significado. De um lado, são chutes, socos, empurrões e, do outro, o homem que simplesmente segura a porta, sente alguma coisa, mas é indiferente ao sofrimento da mulher (Figura 116).

Essa porta talvez seja o objeto mais significativo em um espetáculo construído em torno justamente da significação dos objetos. A imagem é de uma beleza sórdida, mas profundamente memorável pelos sentidos alcançados. Pode-se entender a cena simplesmente como uma briga de casal. Entretanto, há abertura para muitas outras acepções. O local ao qual ela dá acesso não existe no palco, portanto, pode ser qualquer lugar. A imagem é livre para ser completada na mente do espectador e são muitas as possibilidades, principalmente para aqueles que trazem na memória a insatisfação de ter “portas fechadas” no próprio caminho. Por fim, a mulher desiste de entrar e sai pelo caminho de entrada. Nisso, a porta cai atrás dela, num forte estrondo, quase a atingindo.

Figura 116 - Espetáculo *Escombros*. Nono quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

No lado oposto, no fundo do espaço cênico, ao lado da área direita média para quem observa da minha perspectiva, há uma parede parcialmente demolida, com tijolos aparentes, reboco rachado e caído. No décimo quadro, é a primeira vez que a iluminação a deixa realmente visível. Dos seus lados, pela direita alta e baixa, entram um homem e uma mulher, carregando estruturas de janelas com vidros quebrados e as penduram de forma enviesada, de modo a ficarem poucos metros à frente da parede. Olham através das vidraças, expressando medo e ansiedade (Figura 117).

Figura 117 - Espetáculo *Escombros*. Décimo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Perto da parede, há uma mesa e duas cadeiras, onde os atores se sentam, mantendo a atenção em algo que veem ou esperam ver através da vidraça. Revezam-se, indo e voltando da janela. Tomam um café, sem notarem o fazem. É possível perceber as bocas movendo-se em um diálogo que não se ouve. O quadro se fecha com dois gritos congelados nas aberturas das vidraças. Há equilíbrio em todos os aspectos da imagem: cores, iluminação, formas, tamanhos etc. A transparência da vidraça é reveladora e significativa. As expressões faciais falam diretamente ao íntimo do espectador, sem precisar da intermediação da palavra. O quadro é belíssimo, prende a atenção com gestos mínimos, quase imperceptíveis, o que faz com que se queira ver novamente para sondar se não se perdeu nada. Mas é tão terrível quanto belo.

O quadro seguinte fala sobre lembranças. Um homem chega carregando uma trouxa cheia de pedras e, abaixado sobre ela, vai descrevendo o que cada pedra representa na sua memória (Figura 118). A pedra grande e pesada é uma lembrança triste, mas há lembranças alegres e há pedras cuja representação já não se conhece mais.

Figura 118 - Espetáculo *Escombros*. Décimo primeiro quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

O quadro todo é uma alegoria e representa bem a diferenciação do peso que carregamos nas costas, a depender do sentimento que atribuímos a ele. Faz pensar se não deveríamos atribuir mais peso, ou mais valor, aos eventos felizes. A imagem de um homem carregando pedras nas costas fica facilmente estampada na mente e cria imagens complementares trazidas das nossas próprias recordações.

No décimo segundo e último quadro, uma mulher aparece sentada próxima à parede, na direita baixa, e começa a falar, quase aos gritos, sobre sua morada e o infortúnio de ter que deixá-la. Enquanto isso, um homem coloca uma mesa na sua frente, depois uma cadeira, e vai empilhando todos os móveis e objetos que estavam espalhados pelo espaço cênico, em movimentos rápidos, mas desengonçados. A imagem que vai se formando lembra um caminhão de mudanças carregado às pressas. Quando a mulher termina de falar, o homem para ao seu lado e outros personagens vão se juntando a eles (Figura 119). Todos têm pelo menos uma frase a dizer sobre a situação de destruição que se vê em cena. É sobre as rachaduras que vão se formando e são escondidas, ignoradas, até que acabem com o que há de bom ou ruim.

Figura 119 - Espetáculo *Escombros*. Décimo segundo quadro (a)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

Por fim, uma canção, que poderia se dizer uma releitura do hino nacional, começa a tocar ao fundo, lembrando, a quem ainda não tinha percebido, que os escombros ali representados, eram também uma metáfora sobre instituições nacionais. As imagens mentais criadas nesse momento são muitas e provavelmente variadas para cada espectador. Então, cada pessoa do elenco vai saindo e levando consigo um objeto com seus significados (Figura 120). Um corredor de luz se acende e por ele sai a penúltima personagem, levando uma mala e atravessando todo palco, enquanto o foco vai se fechando em um pinguim de geladeira, nos braços da última em cena, até que as luzes se apagam.

Figura 120 - Espetáculo *Escombros*. Décimo segundo quadro (b)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Marco Aurélio Olímpio.

De forma surpreendente, por não apresentar uma dramaturgia textual organizando as cenas, o espetáculo se mostra muito orgânico e as transições, de quadro a quadro, se dão com naturalidade, como se fossem uma continuação espontânea. Os trajés de cena sustentam a unidade. Apresentam diferenças características para cada personagem, mas são parecidos, quase todos ornados com rendas. Não são propriamente brancos, pois se mostram cada vez mais sujos, mas é como se a sujeira fosse uma sombra, como se fossem personagens imundos de um filme monocromático.

Como não há *blackouts* para isolar alguma cena; o equilíbrio tem que ser material, concreto. O que está no espaço não deixa de estar ali no quadro seguinte. E o público, disposto de dois lados do espaço cênico, portanto, está visível durante todo decorrer do espetáculo, o que não interfere na percepção geral a ponto de criar ambiguidades visuais. Pelo contrário, a posição instalada da plateia nos faz sentir dentro do quadro. É como se fossemos parte de uma multidão insensível diante do sofrimento dos outros. Somos obrigados a nos ver como quaisquer pessoas que passam pelas calçadas pulando as pernas dos desabrigados, de seres humanos que perderam o lugar de morar. Muitos espetáculos trazem propostas de espaço alternativo ao “palco italiano”, mas poucos, como *Escombros*, conseguem ser realmente funcionais e, ao mesmo tempo, tão significativos.

Em *Escombros*, verdadeiramente há uma justificativa para que a disposição do espaço seja como ele se apresenta, sem causar prejuízo a percepção visual do espetáculo. Cada espectador tem seu ponto de vista fisicamente estabelecido, que às vezes é exatamente do lado oposto do outro, o que não afeta o equilíbrio visual do quadro. Como estudamos, para que haja equilíbrio, em um quadro, muitos fatores precisam ser considerados: tamanho dos elementos visuais, cores, iluminação, posição, direção. Além disso, não podemos esquecer dos significados de cada elemento e da atração emocional que são capazes de produzir. Por isso, mesmo que não se consiga ver a contento algum elemento, a potência significativa das imagens, que são muito fortes nesse espetáculo, concentra o peso visual no conteúdo simbólico do quadro e funciona, metaforicamente, como em um brinquedo “joão-bobo”, em que o peso, nesse caso físico, se concentra a ponto de impedir que ele seja derrubado, mesmo que haja alguma ação desequilibradora proposital nesse sentido. E ainda, com a organicidade com que os elementos visuais foram dispostos para formar o espaço cênico e os efeitos visuais que a iluminação proporciona, a movimentação dos atores e a troca de foco entre eles, por vezes, cria uma força estabilizadora que atinge sequencialmente os dois lados da plateia, como em uma espécie de jogo de equilíbrio. A exemplo disso, temos o oitavo quadro, em que os atores estão voltados para direções diferentes e, quando parece que pode haver algum desequilíbrio de um lado, há uma retomada do foco pelo outro.

O equilíbrio geral do espetáculo, apesar de constante, apresenta algumas questões a serem consideradas. Existe uma simetria no fator emocional dos quadros, que não colabora para uma manutenção de interesse ao longo do espetáculo. Mesmo com a mudança dos quadros, com os recomeços e as novas histórias, as imagens levam sempre ao sentimento de desesperança. Não há nenhum momento de conforto, de riso aliviado, de percepção de alguma possibilidade no sentido contrário. Não falo aqui que se trata de um erro, mas de uma percepção, pois a visualidade desse espetáculo ainda assim alimenta o interesse do espectador, ou seja, a “forma” consegue se contrapor ao “conteúdo”, possibilitando que não seja necessário fazer uso de recursos comuns da dramaturgia literária, pela qual seria de se esperar uma sequência de conflitos, com altos e baixos para se manter viva a atenção do espectador.

Muito do êxito em manter o interesse do espectador está em uma comunicação direta, pois as imagens são nítidas e não demandam dificuldades para o entendimento concreto do que é exposto, principalmente do significado implícito. São imagens simples, diretas, mas demonstram uma preparação elaborada. Um quadro em que uma personagem triste segura nas mãos uma chave e as imagens mentais que isto provoca, por exemplo, é algo simples de se

entender, mas a sofisticação do quadro está na adequação dos detalhes: na iluminação, na expressão facial, em cada pedra caída no chão e até no contraste com as pessoas bem-arrumadas assistindo a cena. O mesmo pode ser observado no quadro da penteadeira, do desenrolar da casca da laranja, dos documentos de divórcio, da porta, das janelas e em todos os outros.

Tudo que se vê em cena está muito bem ajustado à estética do espetáculo, mas além disso, cumpre algum outro propósito. Cadeiras, mesas e bules de café, evidentemente, desempenham funções práticas, mas é a função simbólicas dos objetos de cena que é mais premente nesse espetáculo. São muitos exemplos: as chaves, a penteadeira, a casca da laranja, o castiçal, as janelas, o papel do divórcio, todos com sentidos implícitos que interagem diretamente com a imaginação do espectador. Contudo, para mim, a porta é o principal exemplo. Ela chega em cena carregada nas costas do ator, pesada, é uma carga difícil de suportar. A porta, poderia ser aberta, mas serve realmente para fechar o caminho, para não deixar passar nada. Impede o olho no olho, a conversa franca. No fim da cena, ela cai estrondosamente, não é discreta, representa o que há de intransigente no indivíduo e na sociedade e faz pensar em quantos caminhos já poderíamos ter passado e, por eles, deixado passar.

É também na adequação dos detalhes que o Sobrevento se mostra bastante criativo. As histórias apresentadas são comuns, pois pessoas perdendo seus lares, suas famílias, suas pátrias, seus jardins são eventos que acontecem todos os dias, nos mais distintos lugares e, por isso, nos acostumamos a não dar tanta atenção a tais acontecimentos. O grupo consegue fazer de uma sequência de imagens, que seriam consideradas corriqueiras, um espetáculo potente. Porém, não sem tratar essas imagens com a atenção necessária. Em cada elemento do espetáculo, percebe-se uma elaboração individual, mas integrada ao todo. Cada figurino é diferente (Figura 121), rico em detalhes, mas em perfeita unidade – através da cor e da rusticidade – com as demais vestimentas e com a cenografia, que junta uma grande diversidade de materiais, tudo em uma composição coerente, no mesmo contexto da maquiagem, com uma lama espalhada pelos rostos, cabelos e corpos, que vai secando e craquelando cada vez mais, em uma representação incômoda da passagem perniciososa do tempo, quando não há esperança. E, assim por diante, em praticamente todos os elementos visíveis do espetáculo.

Figura 121 - Espetáculo *Escombros*. Detalhes dos trajes de cena



Fonte: Compilação a partir do acervo do Grupo Sobrevento.

A figura humana nesse espetáculo é genérica. Aparentemente, qualquer atriz ou ator do grupo poderia fazer qualquer personagem. Não são personagens individualizadas, representam uma classe de pessoas atingidas por alguma forma de desmoronamento, seja material ou subjetivo: a pessoa que perdeu a casa; a beleza; o espaço de fala; o direito de estar em algum lugar; o relacionamento; a segurança; as lembranças; a felicidade; a vida como foi. A caracterização cria uma distinção tênue, que serve para a percepção de que são pessoas diferentes, mas deixa claro que estão todos no mesmo sufoco. Os movimentos e os gestos são orgânicos, expressivos, mas também confirmam a condição recorrente. As expressões faciais não deixam transparecer alegria ou qualquer outro tipo de contentamento. Mostram sempre agonia, amargura, desespero, no máximo alguma ternura, mas somente ao relembrar momentos passados.

Curiosamente, a sequência de situações infelizes, de quadros que só mostram a austeridade da vida, agrada os espectadores, que deixam o espaço emocionados. O conhecimento prévio do que seria tratado no espetáculo e com tamanha potência talvez não atraísse o interesse de muitos espectadores acostumados ao prazer leve dos espetáculos televisivos ou de puro entretenimento. No entanto, ao estar diante dessas imagens, o espectador é absorvido por elas e passa a reviver, em seu imaginário, as angústias pessoais, quem sabe expurgando os sentimentos e repensando as atitudes perante a própria vida. Sente-se atraído por isso. A beleza crua das imagens prende-se à memória, criando uma necessidade, até inconsciente, de revisitá-las e compreender as sensações provocadas.

No material de divulgação do espetáculo, é mencionado que se trata do fruto de um estudo sobre Teatro de Objetos. Contudo, pelo que podemos observar, o resultado ultrapassa essa margem. É perceptível que o Sobrevento parte das significações possíveis do uso de objetos, mas é evidente também que não se prende a isso, desenvolvendo camadas ao redor desse estímulo, tanto do ponto de vista material, quanto dos próprios sentidos. Os quadros se apresentam como blocos visuais autônomos. As palavras servem de ilustração, comentários ou explicação, mas não carregam qualquer necessidade de continuidade no quadro seguinte ou amarração, que já está dada pela visualidade. A meu ver, é um espetáculo interessante justamente porque a visualidade é sua principal característica e a experiência visual não está submetida aos princípios de fabulação.

4.4 Análise visual do espetáculo *O Amigo Fiel*

Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo *O Amigo Fiel*, na sua estreia, em 2019, antes, portanto, do fechamento dos teatros por causa da pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), mas pude rever a peça, diversas vezes, em vídeo e transmissões pela internet feitas durante o período de isolamento social. A partir de tais observações pude desenvolver a análise que segue.

Desde o início do espetáculo, observo que o Sobrevento não se furtou em mostrar temas controversos, como o individualismo, a hipocrisia e a falta de solidariedade, mesmo em se tratando de um espetáculo destinado, *a priori*, ao público infantil. Pelo uso de imagens significativas em conjunto com as palavras, isso se dá de forma mais aprazível, sem as asperezas de uma crítica direta que, muitas vezes, poderia ser conflitante com os pensamentos do espectador e impediria a sua sensibilização para com a proposta. Como visto no segundo capítulo, o ponto de partida para essa montagem é um conto, *O Amigo Fiel (The Devoted Friend)* de Oscar Wilde. Portanto, a adaptação carrega a expectativa de uma transposição das imagens descritas no texto.

Wilde narra a história de dois amigos: um homem pobre, que vive do cultivo do próprio quintal, e outro rico, que se aproveita da ingenuidade do primeiro. Durante o inverno, o agricultor tem dificuldades para se sustentar sem as colheitas e precisa inclusive vender seus poucos bens materiais. O “amigo” se recusa a ajudar, alegando não querer atrapalhar o seu

desenvolvimento pessoal e, espantosamente, recebe gratidão até por isso. Essa narrativa perturbadora vai se acentuando até que o trabalhador entrega a própria vida em proveito do suposto amigo.

Esse é o enredo básico do conto, mas sua beleza não está nesses fatos narrados e sim na escolha das palavras e no quanto o autor foi capaz de estimular nossa imaginação enquanto leitores. Podemos acompanhar a mesma história no espetáculo, contudo, a demonstração de habilidade com as palavras de Wilde praticamente desaparece e a forma que o Sobrevento escolhe encenar, sem tentar materializar as mesmas palavras, é o que realmente faz dessa peça um espetáculo expressivo, que estimula a imaginação por seus próprios meios. O espetáculo emociona, provoca raiva e até um sentimento de ternura. É profundamente interessante, prende a atenção e não permite que se saia do teatro sem pensar seriamente sobre o conteúdo apresentado.

O espaço de encenação é frontal, ou seja, os espectadores estão dispostos em uma arquibancada de frente para a cena. O espaço teatral – aquele amplo, que envolve público e atores durante uma encenação – é escuro e, a partir de qualquer assento, o espectador pode ver um espaço cênico cúbico, demarcado por um tapete claro quadrangular e um painel centralizado ao fundo, no mesmo tom e tamanho menor, emoldurado com galhos secos. Ao alto, há dois arbustos ressecados, sem folhas, pendurados como se fossem nuvens pairando sobre a cabeça dos atores e atrizes. Percebe-se que é um espaço de jogo, em que os artistas entram para encenar/jogar, mas não se escondem fora dele. Em vários momentos, eles permanecem visíveis nas laterais, fora do espaço cúbico, preparando-se para entrar em cena, mas mantendo o foco do que acontece no espaço principal.

Os figurinos não especificam o gênero dos artistas e isso não faz falta, pois não são representados personagens no sentido tradicional – criados por um autor dramático para incorporar um elemento conflitante dentro de uma ação estabelecida. Em *O Amigo Fiel*, os atores e atrizes se mostram como figuras tão significativas quanto os elementos da cenografia, colaboram com o andamento da história, mas são formados por cores, brilhos, sombras, sons etc., elementos materiais da cena que vão muito além de uma especificação enquanto indivíduo ficcional. São eles que narram a história, manipulam as formas animadas, mudam a aparência do espaço de cena e até pronunciam as palavras das personagens, mas nada disso individualmente caracteriza seus trabalhos. As roupas, portanto, não precisaram ser a

caracterização de um personagem particular. Elas são brancas, refletem intensamente a luz; muito largas, encobrem as diferenças, homogeneizando os participantes.

O quadro geral, em suma, é composto por elementos claros em contraste com o fundo escuro. Isso faz com que a iluminação interaja facilmente e a projeção de sombras, coloridas inclusive, crie inúmeras significações, tanto do ponto de vista objetivo, expondo e articulando narrativas, quanto pelo viés subjetivo, estimulando a imaginação do espectador. A visualidade é simples, mas demonstra uma articulação complexa que serve bem ao andamento orgânico do espetáculo, remetendo à natureza, a um lugar sem luxo ou opulência, mas elegante, limpo, expressivo.

No primeiro quadro, as nuvens feitas de arbustos permanecem iluminadas e o restante do ambiente é recortado por focos de luz, que se acendem onde os atores estão. Na área central baixa, um ator ensina como se planta uma semente, mostrando isso cuidadosamente, passo a passo. Com ele, há alguns objetos: um vaso de barro na cor natural, um monte de terra escura, uma pá de jardinagem, a semente, folhas secas, uma cabaça-purunga com água, tudo sobre uma casca de coqueiro posta ao chão (Figura 122).

Figura 122 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Primeiro quadro



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

A expressão facial do ator é quase neutra, não interfere na percepção, mas também não acrescenta sentidos. A imagem é harmoniosa, com materiais e cores de uma mesma paleta. Os

movimentos são adequados, precisos, sem excessos, sem afetações e mostram o ato de cultivar, com o que seria necessário para se obter sucesso nisso: preparar o solo, semear e não esquecer de sempre regar. A explicação verbalizada, que acompanha a ação, insere informações, mas não é indispensável para o sentido do quadro, não ajuda na percepção mais subjetiva que a imagem proporciona.

Ainda nesse quadro, trazem à luz um vaso com uma planta crescida, cheia de flores. Surge em cena um cuitelinho tocando as flores, um beija-flor recortado em uma folha verde. Ele ganha vida nas mãos de um dos atores, depois surge outro e depois mais dois, que dançam, tomando todo o palco. Não se trata de uma manipulação aos moldes convencionais, pois os pássaros fazem parte de um conjunto de elementos que se movimentam, ao ritmo de uma música, formando uma imagem que abrange todo o espaço, como se os atores, com suas roupas esvoaçantes, representassem ventos ou a vida da natureza em sua pujança.

No quadro seguinte, os personagens principais da história são apresentados. O vaso com as flores fica na área central média e, ao seu lado, é colocado o “João”, o agricultor da narrativa de Wilde. Ele é representado por um ramo seco, com poucos galhos e uma parte estilizada que sugere a cabeça humana (Figura 123). A luz no palco fica menos intensa e o painel de fundo é iluminado com luzes coloridas. Nele, são projetados brilhos coloridos, com nuances de formas geométricas e sombras de galhos, folhas, ninho e do cuitelo alimentando o filhote. O movimento das projeções, ao fundo, sugere vida ao ramo, que verdadeiramente é o elemento imóvel no campo de visão.

Figura 123 – Espetáculo *O Amigo Fiel*. Segundo quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

O equilíbrio visual nesse quadro é primoroso. O ramo que representa João fica praticamente no escuro, mas é visto em silhueta pelo contraste com o fundo iluminado pelas luzes coloridas. Na área direita média, um ator em cena fica afastado na penumbra, mas suas vestes brancas refletem a luz, dando-lhe boa visibilidade. Para compensar, o vaso com as flores – que é menor em tamanho e está mais próximo do centro que o ator – é fortemente iluminado com um foco preciso, contrabalanceando a imagem. No quadro, parece que não falta nem sobra nada, para que se perceba quem é João e o que significa no contexto.

Na sequência, o outro lado do palco é iluminado e pode-se ver o personagem antagonista: o dono do moinho, representado por um ramo frondoso, com muitas ramificações e repleto de adereços presos aos galhos. Ele é apresentado de forma menos delicada visualmente, mas tão significativa quanto o João. Enquanto o ator o apresenta verbalmente, gira a manivela de um moedor de carnes que está acoplado aos galhos. A imagem que fica simbolicamente na memória é de um sujeito abastado, rude, disposto a “moer” qualquer coisa para se manter em posição superior. Os atores se cumprimentam amistosamente e o segundo ator tira o dono do moinho de cena. Em seguida, retorna e leva o vaso de flores, com uma expressão de satisfação no rosto. O sentido dessa ação é muito claro, não há ambiguidade alguma, desnuda visual e completamente o caráter das personagens.

O terceiro quadro mostra os outros amigos de João (Figura 124).

Figura 124 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Terceiro quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

No centro médio do palco, é posto um arbusto grande, mas, ao contrário dos vistos anteriormente, seus galhos estão voltados para cima, dando a ideia de vários elementos, ao invés de partes de uma única personagem, como os anteriores.

O ramo João é posto na esquerda baixa, enquanto uma atriz narradora fica à direita baixa. Três atores-animadores se posicionam atrás do arbusto grande e mostram vários objetos recortados em galhos grossos de madeira, estilizados para representar as cabeças dos outros personagens. Os figurinos dos artistas em cena continuam brancos, mas, dessa vez, trazem desenhos de galhos, o que faz com que suas imagens se confundam mais com o ambiente. Fora isso, não fazem questão de se esconder.

A animação dos “bonecos” parece livre e simples, mas existe complexidade e competência na construção da cena, que garantem a percepção de vida no inanimado. Em alguns instantes, os atores-animadores até dissimulam suas presenças, mantêm o eixo dos bonecos; outras vezes, rompem com esses princípios, mas sempre retornam ao ponto fixo, o que confere credibilidade à vida dos bonecos. Cada artista manipula dois bonecos dissociados, que respondem aos comentários da narradora e reagem ao ambiente e aos compartes. O fato de as cabeças estarem desligadas dos galhos, que supostamente são seus corpos, não interfere na percepção de que são personagens completos. A configuração do boneco ocorre mais na imaginação do espectador, que na imagem propriamente apresentada. Esse expediente, dando vez ao espectador, amplia consideravelmente a expressividade do quadro. A cena é alegre, cômica em certo sentido, com movimentos bem ritmados, precisos, eloquentes, mas termina com as últimas palavras da narradora em sua posição, enquanto João fica abandonado em um foco estreito na esquerda baixa. A solidão explícita deste mirrado conjunto de galhos provoca sensações subjetivas, mas contundentes.

No centro médio, João é posto em um foco para se iniciar o quarto quadro. Trata-se da anúncio da chegada do inverno. Sentada no chão da direita alta, uma atriz movimenta um *Ocean Drum* (instrumento circular que faz um som parecido com o da quebra das ondas do mar), enquanto fala das dificuldades provocadas pela estação fria do ano. Em seguida, coloca o João na posição direita baixa e os quatro atores ocupam o palco, em uma cena que mostra, principalmente por meio de mímica, o frio e a possível solidariedade entre as pessoas. Usam e trocam entre si, uma manta, uma touca, um par de luva e um de meia, tudo colorido, contrastando com a cenografia e as vestes brancas (Figura 125).

Figura 125 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Quarto quadro

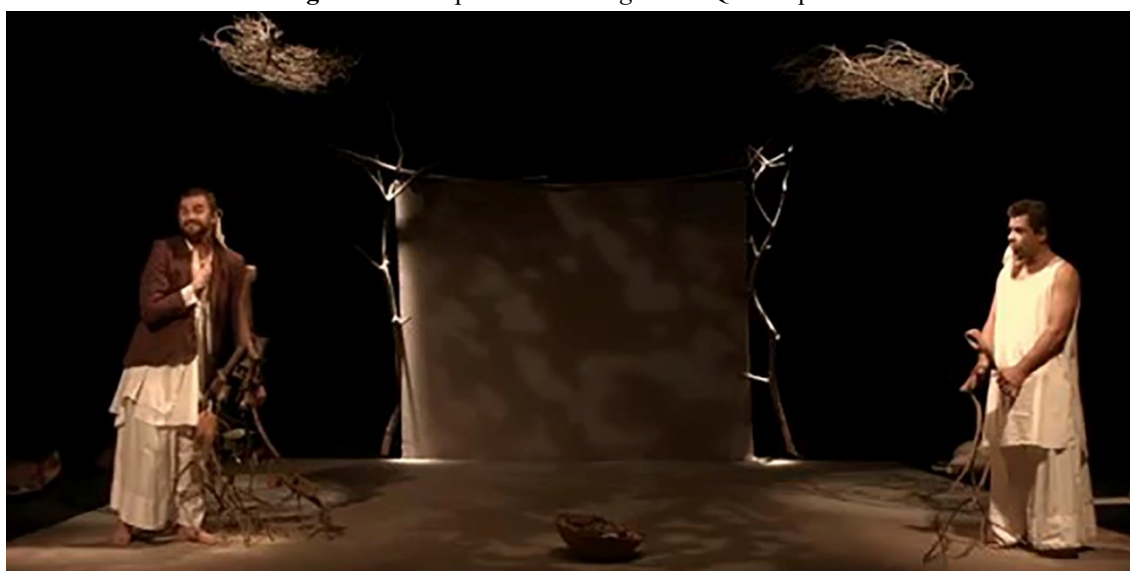


Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

O quadro tem uma imagem leve, simpática, com gestos sensíveis que provocam sorrisos de aquiescência nos espectadores.

Em contraste com os anteriores, o quinto quadro trata de um sentimento indesejado: a inveja. João e o dono do moinho são colocados em contraposição, um na direita baixa e o outro na esquerda baixa (Figura 126).

Figura 126 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Quinto quadro



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

Inicialmente, a iluminação deixa todo o espaço visível, mas há luzes projetadas frontalmente, com maior intensidade nos ramos/personagens, o que não força o destaque, mas os evidencia e amplia a expressividade por meio de contrastes entre os próprios galhos. Dois atores estão sentados no chão do centro médio: o primeiro, bem agasalhado, come um pão e fala da vida farta do dono do moinho, enquanto o outro só observa ávido o alimento. Depois, quando a luz geral esmaece, usa a luz de uma lanterna para mostrar a representação das posses do dono do moinho – casa, o moinho, móveis, diversos animais, tudo pendurado nos galhos. A narração do primeiro ator ilustra a ação visível do segundo.

No sexto quadro, a primavera chega, representada por luzes coloridas projetadas no painel do fundo (Figura 127). Os ramos/personagens permanecem nas posições anteriores, mas agora acompanhados dos atores respectivos em pé aos seus lados. É um quadro relativamente simétrico, mas que coloca em oposição as características visuais dos dois. Os brilhos coloridos são substituídos por sombras de galhos e folhas, projetadas no painel e por todo chão. As expressões faciais acompanham o diálogo e demonstram a empáfia do dono do moinho, além da impassividade revoltante de João.

Figura 127 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Sexto quadro



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

No quadro seguinte, as sombras se mantêm em um contraste claro/escuro por todo palco e uma atriz, iluminada levemente em destaque no centro baixo, organiza uma cesta de flores coloridas (Figura 128).

Figura 128 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Sétimo quadro (a)



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

A iluminação se torna homogênea, os demais atores se juntam à atriz que já está em cena e todos parecem assumir a personagem João (Figura 129).

Figura 129 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Sétimo quadro (b)



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

Com música ao fundo e frases curtas repetidas, aparentemente aleatórias, expõem a submissão de João aos pedidos de favores do dono do moinho, enquanto se movimentam pelo palco, representando os trabalhos que João se obrigava a fazer.

Ainda vestidos de branco, usam objetos também brancos para simular o trabalho – tábuas de madeira e sacas de trigo. A monocromia dominante no quadro colabora com a ideia de um tempo simultâneo, como o da memória, em que a personagem aparece, ao mesmo tempo, em diversos momentos de entrega e abdicação, de muito esforço e sofrimento.

O oitavo quadro é continuação do assunto anterior, mas com uma imagem completamente diferente, mais leve. João volta a ser representado pelo ramo, que é colocado no centro médio do palco, e seu trabalho então é pastorear ovelhas. Os quatro atores-animadores aparecem vestidos com casacos felpudos como lã de carneiro e trazem consigo as ovelhas, bonecos feitos de palha e com a cabeça esculpida grosseiramente em galhos de madeira, com guizos no pescoço (Figura 130). Funcionam como “bonecos de vara”, manipulados ritmicamente no chão, ao som de música, do barulho dos guizos e do balir afetado dos atores, mas com movimentos um pouco caóticos, sem um controle preciso, o que, entretanto, confere a característica cômica necessária à cena coreografada, uma espécie de alegria, que serve para amenizar o aspecto trágico da história contada.

Figura 130 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Oitavo quadro



Fonte: Frame de gravação em vídeo do acervo do Grupo Sobrevento.

Contudo, a tensão é trazida de volta à cena no nono quadro. Os ramos – dono do moinho e João – são mostrados em um foco no médio alto. Os quatro atores aparecem dispostos, dois a dois, em focos na esquerda e direita baixa (Figura 131).

Figura 131 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Nono quadro

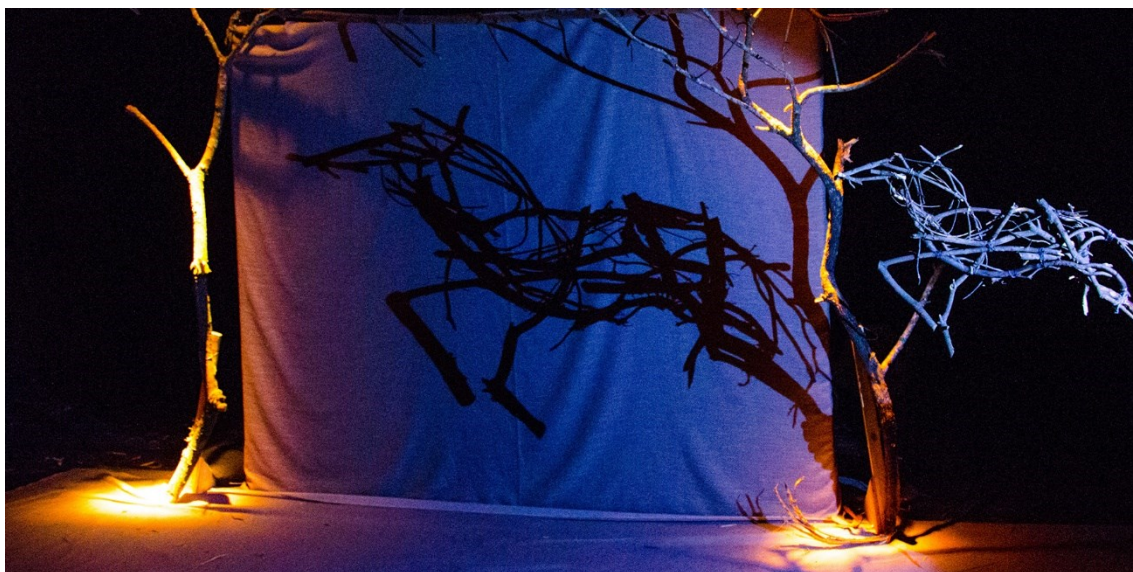


Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

Após poucos minutos de narrativa, inicia-se a representação de uma tempestade. Os atores-animadores usam lampejos de lanternas para projetar sombras no painel, como se fossem relâmpagos, ao som de trovões, vento e sinos batendo descontroladamente.

No décimo e último quadro, João precisa enfrentar a tempestade para buscar um médico para salvar a vida do filho do dono do moinho. O quadro é montado quase que exclusivamente com recursos de teatro de sombras. As projeções são sobrepostas com intensidades de luzes diferentes, vindas por trás e pela frente do painel. O ramo com a forma marcada de João fica na frente, à direita do painel, e um dos atores-animadores projeta a sua sombra chacoalhando a lanterna, simulando assim a sombra de um corpo em movimento, a imagem de João correndo desesperadamente. À esquerda do painel, uma máquina rudimentar faz com que galhos girem em torno de um eixo e a projeção desses galhos em movimento se torna o cenário da corrida de João. Sombras de animais mostrando os dentes, construções, galhos de árvores etc. aparecem e desaparecem na sobreposição. As sensações que a imagem provoca são de aflição, ansiedade, angústia, agonia etc. Os narradores informam que João encontra o médico e o caminho mostrado passa a ser o de volta. A imagem é a quase a mesma, com os movimentos invertidos, mas, dessa vez, junta-se a sombra de um cavalo, representando o médico. A silhueta do cavalo é feita de galhos entrelaçados, harmonizando-se aos demais elementos da cena (Figura 132).

Figura 132 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Décimo quadro (a)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

Nesse momento, a imagem que fica mais premente é a do cavalo correndo e João tentando acompanhar. Às vezes, João e o cavalo aparecem simultaneamente, depois, surgem um em seguida do outro. Por fim, João aparece cada vez menos, até desaparecer. A sombra de um beija-flor voando fica solitária no painel. Não se sabe se João morreu, se está perdido ou se foi transformado em um cuitelo.

No final do quadro e do espetáculo, acendem-se cinco focos de luz no palco. No centro médio, é mostrado um vaso com uma planta e, em cada canto, direita e esquerda, baixa e alta, aparecem os atores sentado no chão. Um ator-animador, o da direita alta, sai da luz e manipula uma folha em forma de beija-flor sobre o vaso de planta, sob a luz do centro médio do palco (Figura 133). As luzes se apagam.

Como sabemos pela divulgação, *O Amigo Fiel* foi criado preferencialmente para um público infantil, mas não sei dizer em que a aceção de uma criança difere da de um adulto, nesse caso. A minha primeira impressão acerca do espetáculo foi agradável, porém, paradoxalmente, desconfortável. As imagens criadas são limpas, delicadas e trazem a percepção de se estar diante de uma beleza natural e incontestável. Contudo, a identificação com a personagem central, com o ramo frágil, com a impotência diante dos galhos frondosos do outro e com o sofrimento pela opressão disfarçada de amizade provocam um sentimento de impotência, mas também uma vontade de retomar a condução da própria história e criar outra condição. A peça desperta o desejo de uma realidade em que essa situação – de um tirar vantagens do outro – não seja admissível.

Figura 133 - Espetáculo *O Amigo Fiel*. Décimo quadro (b)



Fonte: Acervo do Grupo Sobrevento. Foto de Arô Ribeiro.

A impressão é a de se estar diante de um espetáculo melhor, por não entregar um “final feliz”, por dar a chance de se pensar sobre o tema. Mas não é um pensamento racional, um cálculo de possíveis resoluções do problema. São sensações que me colocam dentro do espetáculo. Entendo que o espetáculo atinge positivamente também as crianças, por não lhes negar a verdade dos sentimentos e por mostrar as relações humanas sem esconder seus aspectos cruéis, mas fazendo isso de forma poética e sem tentar explicar o inexplicável.

A forma com que o Sobrevento escolheu abordar o texto de Oscar Wilde foi surpreendente. As imagens contam uma história que nem sempre é a mesma do texto, mas levam a uma igual compreensão do tema. As palavras pronunciadas pelos atores e atrizes colaboram no entendimento, contudo não são o que há de mais importante nas cenas, pois a imagem, por si só, já nos leva às percepções necessárias para a concatenação das ideias propostas, além de nos sensibilizar. Comumente, o que usamos são imagens para exemplificar ou complementar as narrativas verbais, mas, em *O Amigo Fiel*, são as palavras que ilustram a ação visível.

Por tudo que sabemos do Sobrevento, existe uma preferência ou um entendimento de que o objeto artístico deve ter função em si. Luiz André Cherubini (apud ANZOLIN, 2021) afirma que o teatro é importante para muita coisa – aprendizagem, crítica social, espiritualidade etc. –, mas que não deveria servir a nenhum desses elementos, pois uma causa, qualquer que

seja, não deve ser o seu propósito. Para ele, o teatro precisa se fundamentar na dualidade, na complexidade e não em uma estrutura plana. Em outras palavras, a percepção do espectador deve surgir do encontro, por vezes rugoso, daquilo que é mostrado com aquilo que ele pensa e sente e nunca pela imposição dos artistas. Portanto, é de se esperar que a forma se sobreponha ao conteúdo, mas não é radicalmente o que se observa e, provavelmente, nem seja exatamente isso que o Sobrevento deseja expressar. Em *O Amigo Fiel*, pelo menos, a configuração do espetáculo e a criticidade do tema estão dispostos de forma perfeitamente equilibrados.

Podemos reconhecer diversas referências nesse espetáculo, desde características do Teatro de Sombras, nas quais se aprofundaram em 2011, quando trouxeram um especialista chinês para orientá-los na montagem de outro espetáculo, passando por recursos comuns no Teatro de Objetos, já recorrentes em seus trabalhos, pelo menos desde os últimos dez anos, até as particularidades de um teatro para a infância sem desmerecer as capacidades cognitivas e emocionais da criança, o que procuram fazer desde o início das atividades do grupo, mas que foi aprimorado ao se engajarem na criação e divulgação de espetáculos para a primeira infância.

Entretanto, esse espetáculo é diferente da maioria dos que estamos acostumados a ver. Ele inova ao mostrar para crianças um tema que é tratado, via de regra, somente com adultos, mas também o faz ao evitar o excesso de figurativismo. Os galhos conseguem representar perfeitamente as personagens da história e nos remetem diretamente à relação com a natureza que a peça propõe. As ações mostradas com o Teatro de Sombras se tornam mais criativas na medida em que usam a projeção de objetos tridimensionais diversos, como galhos e folhas vegetais, copos de vidro, aparelhos etc., ao invés das comuns silhuetas chapadas. Quase não são usadas fontes fixas de luz. Na maioria das vezes, são os objetos que são dispostos imóveis e os atores-animadores usam lanternas de mão para simular movimentos por meio das sombras. Trata-se de expedientes até bastante conhecidos em espetáculos contemporâneos de Teatro de Sombra, mas o que surpreende, demonstrando a criatividade do grupo, é a aplicabilidade dos recursos para solucionar as necessidades na apresentação de ideias.

As roupas também são criativas e fogem de uma escolha regular e trivial. Sem se optar por trajes pretos, considerados de maior discricção pelo senso comum, as vestimentas conseguem a neutralidade necessária, sem perder a presença de cena. Ao vestir roupas brancas e largas, os atores e atrizes harmonizam-se com a imagem geral dos quadros, sem que seja dado destaque excessivo ao caráter individual de cada artista.

Considerando-se a dinâmica visual de cada quadro, há uma harmonia entre eles, o que não significa que todos tenham um igual valor. Mesmo com diferenças, não há desequilíbrio e os quadros vão se sucedendo sem mudanças abruptas na qualidade visual. No primeiro quadro, sobre o ato de plantar, a imagem é agradável, equilibrada e desperta o interesse do espectador, mas sem grande expressividade. Na sequência, ao apresentar os personagens, a expressividade começa a se expandir. A representação de personagens por galhos já propõe a participação mais ativa do espectador, por meio da própria imaginação e a percepção começa a ser desestabilizada no confronto entre sensibilidade e pensamento racional. Essa situação provoca um registro mais contundente na memória e há mais interesse em se rever as imagens e em se compreender o recurso visual usado. A sensação aumenta no quadro em que os amigos são trazidos para a cena. O mesmo recurso – dos galhos vivos – é mantido e a ele são acrescentados desafios perceptivos, com a desconexão entre cabeças e corpos/galhos, mas a tensão é aliviada com a leveza vista nos movimentos e com a comicidade dos gestos. Quando chega o inverno, mantém-se o nível da representação bem-humorada e da expressividade da imagem, mas com outros recursos. A solidariedade, conceito completamente abstrato, é demonstrada de forma visível, através dos gestos dos atores e do uso adequado de objetos funcionais, simbólicos e esteticamente agradáveis.

Em qualquer espetáculo, a manutenção de um mesmo nível de expressividade pode desestimular o espectador, que frequentemente precisa de dinâmicas diferentes para manter o interesse em algo. A trajetória ascendente da expressividade, como observamos até o quarto quadro de *O Amigo Fiel*, pode chegar a um momento de estagnação, quando a percepção do espectador não consegue mais acompanhar as intensificações. Por isso, considero acertada a inserção de um quadro menos contundente visualmente, como é o caso da cena em que se fala do sentimento de inveja. Esse quadro é um momento de respiro profundo, de se tomar fôlego. Ele contrasta com os anteriores. Não é tão bonito quanto os outros, mas nem por isso nega o sentido dinâmico do espetáculo, servindo como um impulso para os quadros que se seguem. No quadro imediatamente seguinte, quando chega a primavera, já se mostra uma ampliação rápida de expressividade, que não seria possível se não tivesse havido a pausa, o momento de despretensão.

Na sequência, o espetáculo toma o caminho do confronto entre o “belo” e o “bom”. Os quadros seguintes são bonitos, mas a expressividade vai se ampliando pela dinâmica criada

por causa da maldade do dono do moinho, dos acontecimentos malfadados, das analogias que fazemos com as incongruências do ser humano. O oitavo quadro traz outra tomada de fôlego, quando o trabalho de pastorear as ovelhas não parece ser tão árduo para João e tem a leveza de uma simpática manipulação de bonecos. Entretanto, nos dois quadros finais, o conflito entre a beleza e a maldade do ser humano amplia a tensão e temos um ápice desorientador. Fica um misto de sentimentos, uma vontade de influir nessa história.

Nitidamente, há equilíbrio na sequência de quadros desse espetáculo. As imagens prendem o foco do espectador e, em nenhum momento, se perde o interesse. Se um quadro se destaca pela dinâmica, outro se contrapõe pela comicidade ou pelo simples prazer que se tem ao olhar. Não há quadros que não tenham sua função no conjunto. Não há sobras nem faltas. Os quadros completam-se organicamente, sem que se perceba alguma sequência forçada, mal organizada no contexto geral. Não há ambiguidades visuais, pois as mensagens são diretas e não permitem desequilíbrio nas imagens apresentadas.

A iluminação é empregada com competência. Faz com que vejamos o que precisa ser visto, direciona o olhar, colabora na transição dos quadros etc. e, sobretudo, cria um jogo de luz e sombras que vai muito além da funcionalidade, ampliando consideravelmente a beleza dos quadros e aliando-se aos recursos do Teatro de Sombras para tornar as cenas mais significativas. É funcional e poética.

De forma geral, as imagens são simples, de fácil compreensão pelo espectador, mas percebe-se que para chegar a isso houve muita elaboração. As vestes não são tecidos costurados de forma básica para cobrir os corpos, aproveitando-se um material qualquer. Houve escolhas planejadas, tanto na cor, como para um caimento que não evidenciasse as características individuais de atores e atrizes e sim as ações realizadas no contexto desse espetáculo, não de qualquer espetáculo. Ainda que nem todas as opções tenham sido acertadas, que em determinado quadro, por exemplo, os casacos com pele sintética de carneiro destoassem da imagem geral do espetáculo, percebe-se que não foram escolhas simplistas, mas provenientes de uma busca por elementos significativos. Do mesmo modo, João e o dono do moinho poderiam ser representados por atores ou bonecos de configuração realista, mas escolheram ramos de plantas para fazê-lo, provavelmente não porque era o que estava à mão ou para provar alguma coisa, mas para trazer outros significados para as personagens, para mostrar mais camadas de caráter pela forma visual.

Nem sempre as expressões faciais colaboram com o sentido dos quadros. Não é um elemento que se destaque, mas não chega a atrapalhar alguma percepção. A configuração visual das figuras humanas, no geral, é bastante expressiva. Os movimentos dos atores-animadores são orgânicos e seus gestos são precisos, dissimulando suas presenças quando necessário e impondo-se como personagens ou figurantes em outros momentos.

Um dos pontos mais positivos desse espetáculo é a possibilidade dada ao espectador de participar da sua construção. Isso já se mostra quando se apresenta personagens sem características visuais humanas, altos ou baixos, gordos ou magros, pretos ou brancos, de modo que o espectador pode imaginá-los como desejar, dando liberdade, inclusive, para os próprios preconceitos. As imagens não são de difícil compreensão, mas permitem interpretações mais elaboradas ou não, dependendo do desejo de quem vê. Não são imagens fechadas em uma acepção incontestável, ainda que o sentido não seja ambíguo. O fechamento do espetáculo é um exemplo disso: está claro que João deu o que tinha pelo dono do moinho, as imagens não deixam dúvidas sobre isso, mas, como isso é percebido pelo espectador, só a ele interessa. Pelo que se vê em cena, não se sabe nem se João morreu, mas verdadeiramente isso não importa, pois a situação está dada, os sentidos estão postos e o espectador faz deles o que quiser.

4.5 Observações

Apresento aqui a análise visual de três espetáculos distintos, mas semelhantes em muitos aspectos. O primeiro, *São Manuel Bueno, Mártir*, é um espetáculo para adultos, calcado em um texto literário, visto em um espaço em formato de arena, específico para ele, com músicos tocando ao vivo, com imagens limpas, perceptivelmente organizadas e bem definidas. Em *Escombros*, o espaço é mais aberto e, apesar de também ser bastante específico, tem uma configuração mais despojada, representando uma visão caótica de mundo e, portanto, ainda que eminentemente organizado, passa a ideia contrária. A sonoplastia é previamente gravada e estimula a criação de imagens mentais, mas de forma muito diferente de quando se tem conjuntamente a visualização da fonte do som. Também é destinado ao público adulto, mas é mais denso, mais intenso emocionalmente, tendo como base não uma literatura já trabalhada poeticamente, mas histórias cruas, angustiantes, realidades descritas pelos personagens reais. O último desses espetáculos, *O Amigo Fiel*, já é muito mais afável, por ter sido pensado para espectadores infantis, ainda que não tenham pretendido falar de amenidades com ele. É

construído a partir de uma literatura não idealizada para esse público, mas tem condições para isso por se tratar de um texto requintado, bem elaborado e repleto de mensagens subliminares. Diferente dos anteriores, *O Amigo Fiel* faz uso de um espaço mais comum, de frente para a plateia, sem coxias, mas com um painel ao fundo, que serve ao resguardo.

Esses espetáculos apresentam alguns pontos em comum, como a versatilidade na produção cênica e visual. Parece uma contradição se usar, na mesma frase, os adjetivos “comum” e “versátil”, entretanto, como vimos no segundo capítulo desta tese, trato aqui de um grupo teatral que preza pela inconstância. Para o Sobrevento, o comum é a vontade de criar espetáculos sem uma forma previamente definida, ainda que sob o risco de insucesso. Nesses três espetáculos, pelo menos, não se percebem incorreções estéticas graves, improvisos ou reaproveitamentos impertinentes, que poderiam provocar ambiguidades visuais e o desinteresse do espectador.

Os quadros visuais são, em sua maioria, equilibrados, harmoniosos e quando não o são é porque existe o interesse em desafiar o espectador a duvidar ou discordar do que vê. É o caso, por exemplo, de estatuetas que, em princípio, pareciam incongruentes em *São Manuel*, de roupas brancas e limpas em meio aos entulhos de *Escombros* ou o uso de uma tábua de madeira muito pequena, descombinada, para simular o trabalho intenso do personagem principal de *O Amigo Fiel*. Há expedientes comuns nos três trabalhos, que fazem com que o espectador não receba a imagem como mera informação, mas sinta aquilo na dinâmica entre percepção e razão, algo verdadeiramente expressivo.

Outra semelhança entre os espetáculos está no cuidado com que cada elemento visual é produzido: a iluminação apropriada, marcante em seu caráter, sem se sobressair; os objetos bem acabados, certos para cada significação, confeccionados ou escolhidos, esteticamente dentro da unidade de espetáculo; as expressões corporais e faciais dos atores sem excessos, sem afetações, no cumprimento de uma função genuína de grupo; cenografias pertinentes em cada trabalho, englobando todos os demais elementos em um conjunto coeso, criativo e expressivo; figurinos em um nível criativo excepcional. Mas de nada adiantaria tanta imaginação criativa, se não cuidassem também da técnica de construção de cada elemento visual do espetáculo, desde uma escultura realista a um mapa de luz funcional. As roupas usadas em *Escombros* são exemplos desse cuidado incomum, pois, no decorrer do espetáculo, são trocadas por outras praticamente iguais, mais sujas e desgastadas, para mostrar a degradação simbólica das personagens. Já foi mencionado que muito disso vem das parcerias que angariaram, mas boa

parte é de suas próprias competências, ainda que nem tudo pareça ser feito de forma consciente. Ao analisar *Guernica*, de Pablo Picasso, Arnheim (1975, p. 14, tradução nossa) faz a seguinte observação, que parece ser pertinente também nesse caso:

Mesmo para a execução de nossas decisões, tendemos a dispensar a consciência ao lidar com questões rotineiras e apenas “sintonizar” quando uma mudança anormal de eventos requer atenção especial. Oscilamos tão sutilmente entre o comportamento voluntário e o involuntário que, na maioria das vezes, não nos lembramos se uma ação foi acompanhada ou não de consciência. Isso é possível porque, para muitos propósitos práticos, funcionamos pelo menos tão bem sem o auxílio da consciência quanto o fazemos, e porque todas as faculdades mentais de percepção, memória e reação funcionam, quer monitoremos seu desempenho ou se nos abstermos de fazê-lo. Em certo sentido, então, é verdade que, no processo criativo, o comportamento consciente e inconsciente não são mais diferentes um do outro do que o fluxo de um rio em plena luz do dia do fluxo de um rio sob a escuridão do céu¹⁰⁷.

Esses espetáculos são exemplos de um amadurecimento do grupo nesse sentido, pois a experiência alcançada ao longo de mais de três décadas lhes serviu para o desenvolvimento em diversas áreas correlatas ao fazer teatral. Luiz André Cherubini, por exemplo, não tem formação acadêmica enquanto cenógrafo ou artista visual e, ainda que partilhe a criação com Dalmir Rogério em *Escombros* e tenha a supervisão de Telumi Helen em *São Manuel*, assina a cenografia dos três espetáculos aqui analisados, de modo que o arranjo geral dos elementos visuais acaba por ser de sua responsabilidade. O faz, portanto, sem seguir teorias, fórmulas e princípios desse tipo de prática, mas de forma inconsciente, com sua sensibilidade artística e a somatória de muitas experiências junto a profissionais competentes.

Esses três espetáculos são diferentes, mas se situam dentro de um mesmo padrão de beleza. Não se trata de um padrão determinado por uma classe de pessoas que se julgam os detentores dos conhecimentos estéticos, mas da análise das minhas próprias sensações. São espetáculos que prendem minha atenção enquanto espectador, em um ambiente de jogo, de ludicidade engajada que me leva a um entendimento, não de uma história ou de um conceito,

¹⁰⁷ “Incluso para la ejecución de nuestras decisiones, tendemos a prescindir de la conciencia cuando nos ocupamos de cuestiones rutinarias, y sólo «sintonizamos» cuando un giro anormal de los acontecimientos requiere una atención especial. Tan sutilmente oscilamos entre la conducta voluntaria e involuntaria que la mayoría de las veces no recordamos si una acción estuvo o no acompañada de conciencia. Esto es posible porque, para muchos fines prácticos, funcionamos por lo menos tan bien sin la ayuda de la conciencia como lo hacemos con ella, y porque todas las facultades mentales de la percepción, el recuerdo y la reacción funcionan tanto si vigilamos su actuación como si nos abstenemos de hacerlo. En cierto sentido, pues, es verdad que en el proceso creativo la conducta consciente y la inconsciente no son en absoluto más diferentes una de otra que el flujo de un río a plena luz del día lo es del flujo del mismo bajo la negrura de la noche” (ARNHEIM, 19756 p. 14).

mas do que penso acerca dos assuntos abordados, seja da fé, da destruição do que é valioso a cada um de nós ou da amizade verdadeira.

São belos espetáculos porque estão repletos de expressividade. Nenhum deles têm como objetivo simplesmente contar uma história, esclarecer um assunto ou divertir. São espetáculos desinteressados, olhando pela concepção de Kant. Eles mexem com as sensações, colocam em confronto o que pensamos, o que lembramos e o que vemos materializado em nossa frente. Fazem-nos questionar tudo isso. Deus existe ou o que existe é a necessidade de se crer nisso ou em outra coisa? Como reagir diante das perdas? Que tipo de relação pessoal nos interessa? Não há respostas fáceis, óbvias, fora do trabalho emocional que nós mesmo precisamos estabelecer.

Para quem espera uma arte “lisa”, sem espinhos, pode haver decepção. São bonitos, mas não são espetáculos ornamentais, não servem para se divertir impunemente. A beleza de *São Manuel* é contundente, tem o que dizer e, por isso, não se atém à mimese fiel da realidade. A beleza de *Escombros* é sóbria, vai direto ao ponto, sem entorpecimentos ou desvios estéticos. Já a beleza de *O Amigo Fiel* é desafiante, nada é explícito, tudo precisa ser decifrado, pois em cada elemento há mais informações do que parece, sem negar as possibilidades de interações sensíveis e imediatas. Nenhum desses espetáculos deixa dúvidas quanto às suas intenções. São espetáculos para ficarem anotados como experiências de beleza. Ao menos, os parâmetros propostos por Gardner (2012) são claramente observados: são interessantes, difíceis de se esquecer e pedem para serem revistos.

Os três espetáculos condizem com o que chamo de dramaturgia visual, pois a visualidade é fundamental em suas estruturas. Em qualquer um deles, podemos observar que o visível não acompanha simultaneamente o audível do texto, como se fosse uma ilustração destinada a enfeitá-lo ou a deixá-lo mais compreensível. Em certos casos, inclusive, funciona ao contrário e o que se vê cria dúvida acerca do que se ouve.

Mesmo quando há claramente uma fábula sendo contada, a visualidade é dominante e percebe-se que foram organizados por modelos da plasticidade e não da textualidade, gerando um impacto diferente sobre o espectador mais sensível e menos intelectual. O Sobrevento age como artistas visuais, compondo com o espaço, cores, texturas, movimentos etc. no desenrolar do tempo.

Nesse sentido, na afinidade com a dramaturgia visual, cada um dos espetáculos apresenta características diferentes, com intensidade desigual na relação com o texto verbal. Em minha análise, os diálogos em *Escombros* chegam a ser prescindíveis, pois os gestos e as imagens, fortalecidos pela sonoplastia, são tão elucidativos, de modo que, muitas vezes, a objetividade e o pragmatismo das palavras parece dispensável, ainda que a construção poética das frases seja admiráveis. Evidentemente, a composição em quadros quase independentes favorece essa percepção.

Já em *São Manuel* e *O Amigo Fiel*, há uma fabulação mais cartesiana e, apesar de não ser posta de forma enfática, precisa ser compreendida. Nesses casos, há uma paridade interessante, em que a visualidade depende do texto para ser completamente alcançada pelo espectador, mas isso é recíproco. Ambos são espetáculos provenientes da fricção com textos literários notáveis, mas a adaptação atenuou suas qualidades verbais, dando espaço para a materialidade da cena. Isso não é uma desqualificação. Pelo contrário, essa comunhão criou experiências de arte que acessam outros sentidos, criam mais significações e requalificam a expressividade.

Nem tudo que me agradou nos espetáculos foi efeito de uma reação imediata – a laranja de *Escombros*, o filho adotivo de *São Manuel Bueno, Mártir* e a aula de plantio de *O Amigo Fiel*, por exemplo. Todos esses quadros são simples, fáceis de se perceber o que é mostrado, mas são elaborados de acordo com tal complexidade que possuem muitos significados ocultos para um primeiro olhar ou para o olhar desavisado. Há quadros que precisam ser revistos, não pelos autores, mas pelos espectadores, pois carecem de aprofundamento reflexivo para se encontrar os melhores sentidos ou para se escolher entre vários possíveis. Contudo, esses são justamente os mais admiráveis, pois exigem um esforço que nos faz sentir inteligentes, sensíveis, o que causa o tipo de prazer que é revigorante e duradouro. Nem sempre se reconhece o que é realmente belo de imediato. Às vezes, o que logo agrada não é tão bonito, mas causa essa impressão por ser apenas um prazer breve, do qual se perde facilmente o interesse, esquecendo-se com facilidade. É preciso reconhecer que a percepção tem várias camadas.

Certamente, a visão inicial dos artistas do Sobrevento não previa, em detalhes, todas essas camadas. De modo geral, as formas vão se firmando gradativamente, mas a impressão, enquanto espectador, é de que a ideia básica e os principais elementos expressivos já estavam

presentes quando fizeram os primeiros esboços. Através das informações obtidas para esta pesquisa, sabemos como se dá boa parte das criações do Sobrevento, mas é interessante perceber que o resultado, o espetáculo em si, sempre acaba tomando um sentido novo, diferente da soma de todas as ideias, justamente como preconiza a Gestalt. Seguramente, a ideia germinal de cada espetáculo já continha a substância básica para o que pude ver em cena, mas seus aspectos visuais notadamente adquiriram uma roupagem inesperada, pois pude observar o quanto cada elemento é adaptado aos demais, o que não poderia se dar em decorrência da simples adição de partes. Suas visualidades certamente foram efeitos do confronto com a variedade de estímulos visuais que foram surgindo com cada elemento novo.

A qualidade que unifica esses espetáculos, portanto, decorre do fato de que a mesma surpresa que tive ao ver os espetáculos pela primeira vez, possivelmente, foi parecida com a que os próprios artistas tiveram ao perceber seus trabalhos concluídos, uma vez que geraram algo novo, que nem os próprios criadores sabiam como seria exatamente. Poderia não ser tão bonito quanto esperavam, mas creio que foi. É possível perceber que são reflexões visuais e que, só ao final da concepção, o Sobrevento pode fundamentar materialmente o que, desde o princípio, queriam dizer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Sobrevento é um grupo de teatro contemporâneo, composto por alguns entre muitos artistas que vêm consolidando um caráter moderno de se conceber espetáculos. Antes da década de 1980, que é quando surge o grupo, o mais comum era a montagem tradicional de textos dramáticos e, mesmo com um significativo avanço, pode-se afirmar que isso ainda não deixou de ser comum. Até mesmo nas universidades, frequentemente se escolhe um texto, geralmente entre clássicos, para fazer as montagens pedagógicas propostas pelos planos de curso. Também é frequente que se conceda prioridade à narrativa na análise do fenômeno teatral, narrativa essa que, muitas vezes, já é conhecida por meio da literatura.

Não muito tempo atrás, uma peça só era considerada “bem-feita”, se dependesse de um texto que oferecesse a apresentação, o desenvolvimento e a solução de um conflito. Costumava-se afirmar que o texto era para o teatro o mesmo que o caroço é para a fruta: um centro em torno do qual se ordenam os outros elementos e, depois de se saborear a polpa, de se divertir com o espetáculo, o caroço/texto permanece para originar outros frutos/espetáculos. Disso viria a superioridade da parte escrita, enquanto a única parte perecível de uma arte efêmera.

É evidente que as coisas mudaram e ainda estão mudando. Cada vez mais se reconhecem as qualidades cênicas independentes de um texto. Muitos espetáculos teatrais são baseados em dança, em artes circenses, em formas animadas, estéticas que não compreendem, do mesmo modo, a utilização de uma narrativa pré-concebida.

Entretanto, a ideia de que o texto é o elemento fundamental do teatro realmente não se desfez completamente. O livro *Iniciação ao Teatro* (1994)¹⁰⁸ de Sábato Magaldi, por exemplo, ainda é aceito em muitos ambientes teatrais e, apesar de criticar “os servidores do texto”, por acreditarem em um teatro literário, afirma rigorosamente que a fidelidade ao texto é a condição para se fazer o melhor espetáculo e que é fundamental que se realize uma minuciosa interpretação dele, mesmo que os resultados venham a ser diferentes para cada encenador.

Em um meio em que esse tipo de ideia se dissimula como se não existisse, em que não se fala disso como se fosse uma questão superada, este trabalho vem contestar claramente a

¹⁰⁸ Esse livro foi lançado em 1965 e, salvo engano, teve sua 7ª e última edição em 1998. Em minha graduação, já nos anos 2000, ainda o estudamos.

superioridade do texto ou de qualquer outro elemento do espetáculo no âmbito geral. É perfeitamente aceitável que espetáculos tragam o texto ou a narrativa como elemento de destaque, mas é preciso que se aceite, sem que isso seja considerado um erro, que outros elementos também possam ser alçados a esse nível ou que outros espetáculos possam equilibrar os elementos, para que nenhum deles precise ser a base sem a qual não haveria teatro.

Nessa perspectiva, foram analisados os processos criativos e espetáculos do Grupo Sobrevento, o que corroborou a possibilidade de se utilizar sistemas de análise visual para o entendimento do que se vê na arte teatral. Neste estudo, pude comparar materiais teóricos, que me levaram a caracterizar o trabalho do Sobrevento, em geral, como construções por meio de uma dramaturgia visual, o que facilitou o entendimento por esse viés imagético, mas entendo que isso não impossibilite que outros tipos de espetáculos possam ser analisados por meio de suas visualidades. Nem todos os trabalhos do Sobrevento são incompatíveis com uma descrição por meio da narrativa, mas mesmo esses podem ter sua análise enriquecida se não se seguir, pura e simplesmente, o seu encadeamento fabular.

São muitos os discursos teatrais que envolvem esquemas visuais complexos e todos eles podem ser mal interpretados se o forem por uma perspectiva textual. Todavia, como até os espetáculos criados a partir de um texto dramático precisam ser postos à vista do espectador, sua visualidade também tem importância e, por isso, o exame que proponho se mostrou funcional.

Os espetáculos do Sobrevento, muito baseados em formas animadas ou na expressividade de objetos, não usam a visualidade como ilustração ou coadjuvante do texto; ela normalmente serve para provocar os sentidos, fazendo com que o espectador possa usar sua imaginação em proveito do espetáculo, justamente o que se espera encontrar em qualquer tipo de espetáculo artístico. Entretanto, como é comum para a maioria dos artistas, a produção imagética do Sobrevento é fundamentada no conhecimento empírico, de modo muito intuitivo. Isso não é um descrédito, pois conseguem ótimos resultados visuais em seus espetáculos. Contudo, com este trabalho, venho afirmar que esse tipo de resultado também poderia ser atingido com o entendimento de certos aspectos teóricos da percepção visual.

A principal virtude do presente estudo é apresentar um grupo teatral que desenvolve um trabalho digno, fiel à ideia de uma arte sagrada, mas que o faz de modo a inovar constantemente, um bom exemplo para nós artistas. O Sobrevento frequentemente monta seus

espetáculos considerando uma linha em que há uma apresentação, um desenvolvimento e uma solução para um conflito. Entretanto, esse encadeamento normalmente não se apresenta em forma textual. Cenas reais são organizadas, podendo ser vistas de imediato em uma sequência determinada por uma outra lógica. Com a exposição do trabalho processual do Sobrevento, não aspiro determinar como deve ser a montagem de espetáculos, mas mostrar esse exemplo do que pode ser feito, tanto na criação artística, como no estudo dos resultados para um entendimento de maior amplitude, principalmente para espetáculos que se pretendem contemporâneos.

Nesta tese, evidencio que o olhar tem uma capacidade congênita que precisa ser desenvolvida para se obter resultados artísticos acautelados. É possível entender um espetáculo através dos olhos, sem envolver necessariamente um enredo, sentindo seus significados e emocionando-se com o que simplesmente se vê. Por isso, a compreensão dos sistemas de percepção visual se mostra um importante instrumento também para a criação teatral. Afirmo ser recomendável, portanto, que haja uma estratégia coerente para a criação visual do espetáculo, caso se deseje um resultado estético que agrade o espectador, mas que, além disso, seja expressivo, dialogue com ele e o faça pensar por si mesmo. Proponho que se parta das conjecturas aqui levantadas, para que sejam criados espetáculos em que o espectador possa refletir sobre o que sente e deixe de buscar os sentidos apenas nas histórias relatadas. A dinâmica entre o que se conta e o que se mostra pode ampliar consideravelmente a expressividade da obra artística.

Foi constatado que a visualidade não se refere somente ao que se vê de concreto, como cores, formas, texturas etc., mas também ao que compreendemos de modo abstrato, com qualidades independentes do objeto propriamente dito, mas que interferem na percepção por meio de sensações, significações e da imaginação. Portanto, para uma análise visual efetiva, o espetáculo não pode ser decomposto somente em suas características materiais, nem em suas qualidades visuais, nem em categorias funcionais, como cenografia, figurinos, maquiagem etc. Em princípio, não deve ser subdividido. É preciso que se tenha uma visão geral da obra, para que se percebam os sentidos que ela pode oferecer e, somente depois, começar o exame parte a parte. Lembremos sempre que a postulação primeira da Gestalt, encampada por mim para fundamentar este estudo, é que a soma das partes é sempre diferente do todo. Cores, formas e texturas expressivas não resultam necessariamente em um bom figurino, assim como um bom figurino, com uma boa iluminação, em um bom cenário pode não resultar em um espetáculo

que seja interessante, que provoque sensações de satisfação e que fique na mente do espectador como uma boa lembrança.

A chave está na organicidade dos elementos. Não pode haver ambiguidades no discurso visual. Se um elemento destoia dos demais, ainda que seja melhor elaborado tecnicamente, é preciso que o espectador possa compreender o significado disso. Caso um componente pareça aleatório, fortuito, ainda que não seja, isso gerará uma perda de o interesse pelo todo, de modo que o espectador não manterá a atenção no espetáculo. Uma cenografia, por exemplo, será orgânica conforme for capaz de se modificar em prol do espetáculo, assim como o espaço ou a cor de um tecido.

A configuração visual do espetáculo é importante; contudo, também é preciso se atentar ao conteúdo, ao que cada imagem pode significar. O espetáculo não pode parecer um amontoado de imagens belas, mas sem sentido, sem algo a dizer, que não tenha um interesse a defender. Uma obra de arte não precisa ter uma função determinada. Muitos artistas, integrantes do Sobrevento inclusive, defendem que o espetáculo teatral não deve ter outra serventia que não seja a de falar aos sentidos. Mas isso não significa que o artista não tenha uma opinião ou que não tenha conhecimentos a serem compartilhados. O espectador espera que a Arte tenha algo a dizer, de modo que ele sempre procurará algum sentido naquilo que lhe é mostrado. Não dizer nada pode ser uma opção, mas não se pode esperar que o espectador não ouça mesmo assim. A própria negação já é expressiva e é preciso que se saiba disso.

Entre os elementos visuais que precisam ser considerados em um espetáculo teatral, o equilíbrio é uma necessidade que notei ser pouco aceita em teoria, como se ao buscá-lo estivéssemos limitando o potencial artístico. Mas pude constatar que não é bem assim. Um espetáculo pode ser equilibrado ou desequilibrado. Não há juízo de valor nisso. O que acontece é que, na concepção de um espetáculo, o equilíbrio precisa ser considerado para se ter o sentido controlado, de acordo com o objetivo do artista, não tendo, assim, uma interferência na organicidade da obra como um todo. Percebemos naturalmente o desequilíbrio e somos impelidos a procurar meios para estabilizar a própria percepção do que vemos. Isso é uma ação que incomoda e, normalmente, desvia nossa atenção. Se entendemos que o espectador tem essa predisposição, podemos jogar com isso para configurar a melhor imagem para o que queremos expressar. O que não pode haver é a ambiguidade. Não se pode deixar o espectador à mercê da incerteza, caso queiramos nos comunicar com ele. Existem vários recursos para se manter um equilíbrio ou provocar propositadamente o desequilíbrio, todos envolvendo a localização dos

elementos em cena, a direção que são posicionados ou a atração que alguns deles são capazes de exercer sobre a percepção humana. São escolhas com suas implicações.

Independentemente do espetáculo como um todo, os elementos precisam ter seus objetivos dentro da cena, para não desviarem indevidamente o foco do espectador. É pertinente que se observe a função de cada componente do espetáculo em termos práticos, estéticos e simbólicos. Dificilmente se pode justificar algo que esteja em cena somente por sua “bela” aparência, pois esse elemento pode desequilibrar o conjunto, sem acrescentar nada à expressividade da obra. Teoricamente, o ideal seria que todos os objetos postos em cena tivessem algum significado, fossem esteticamente bem resolvidos e ainda exercessem alguma finalidade prática, mas, como nem sempre isso é possível, é apropriado que, pelo menos, seja útil ou significativo e sempre tenha uma aparência que não destoe dos demais elementos da cena.

As imagens devem ser de fácil compreensão. Por mais complexo que seja o objeto de cena, o espectador procurará nele o que há de mais simples enquanto mensagem. Portanto, de nada adianta enriquecer a cena com detalhes fúteis, se não houver algo que se possa compreender de imediato. Trata-se do princípio da simplicidade proposto pela Gestalt e há, em complemento, também o princípio da economia, segundo o qual se deve produzir o resultado de maior alcance com o mínimo esforço, com a menor quantidade de informações, pois o contrário pode poluir visualmente um espetáculo, tornando o resultado vazio de sentidos. Os princípios que apresento neste trabalho não são normas invioláveis; são sugestões que fazem sentido quando se quer criar espetáculos em que exista organicidade.

A figura humana normalmente é o que há de mais significativo no espetáculo teatral, ainda que, às vezes, seja feita de madeira, *papier mâché*, fibra de vidro etc. O Sobrevento, por exemplo, lida muito com simulacros, com objetos postos em cena como se fossem seres humanos. Não se trata de ilusão. Provavelmente, ninguém acreditará que os simulacros contenham vida real, ainda que haja casos em que isso já aconteceu. Qualquer estrutura simétrica com cindo pontas representa facilmente uma figura humana, entretanto é na expressividade que a forma se torna complexa. Ela se equipara a uma obra de arte, pois contém em si uma expressividade que lhe foi dada pela cultura, o que torna a arte cênica muito mais difícil de manter a organicidade visual, de combinar todos os elementos em um só espetáculo.

Quando a figura humana é representada em cena por atores e atrizes, acentuam-se as questões relacionadas à expressão facial, aos gestos que podem ser ínfimos, mas ainda assim significativos.

A arte cênica lida ainda com o movimento em todas suas facetas, mas é o movimento real que qualifica o espetáculo teatral. Ele também precisa ser orgânico, mas relaciona-se diretamente com o espaço físico, intervindo e sendo modificado. Visualmente, cria percepções intrincadas. É o movimento que torna visível o tempo do espetáculo.

Existem modelos a serem seguidos e é inevitável a comparação do que se faz com o que já se fez, mas é nisso que a criatividade se torna um elemento importante. Mostrei que o Sobrevento foi fértil na reprodução de técnicas de animação, de estéticas teatrais já mostradas em outras circunstâncias, mas foi um bom exemplo de inovação, de utilização de conhecimentos apreendidos, de poéticas observadas, para a criação de espetáculos completamente novos, inéditos em sua completude. A arte teatral não se faz da completa novidade, mas da transformação criteriosa do que se tem. Não é possível ser criativo se não se conhece muito do que já foi criado e o Sobrevento se mostrou um grupo que dá importância ao trabalho de outros artistas, devendo ser, por isso, um modelo a ser seguido.

Por fim, com o auxílio dos trabalhos do Sobrevento e das teorias acerca da visualidade, fundamentalmente a da Gestalt, muito da percepção visual dos espetáculos foi tratado neste estudo, mas muitos aspectos não foram investigados. Minha pretensão inicial era abranger toda e qualquer forma de arte cênica. No entanto, não seria possível avançar com análise minuciosa para além dos espetáculos que apresentei, pois, sair do âmbito dos trabalhos do Sobrevento acarretaria uma maior horizontalização do estudo. Faltou, por exemplo, analisar espetáculos em que a arte circense ou a dança fossem os elementos determinantes dos quadros. Trabalhos com a ênfase em expressões corporais exigiriam uma maior atenção às características visuais do movimento e, para tanto, seria preciso ampliar a pesquisa teórica em torno dessa questão.

Um estudo mais aprofundado acerca da perspectiva ecológica de J. J. Gibson para a percepção visual talvez trouxesse novas possibilidades de análises, com aprofundamento diferenciado, entretanto a bibliografia é escassa. Além disso, o período deste estudo foi afetado significativamente pela pandemia de Covid-19, que teve início apenas um ano após o começo deste trabalho e ainda não chegou completamente ao fim.

Algumas escolhas foram pessoais, o que significa que certas noções que não foram consideradas neste estudo poderiam ter sido interessantes no conjunto do trabalho. É o caso da Semiótica, abordagem que foi deixada para que outros pesquisadores a desenvolvam com mais disposição.

Quanto à perspectiva cultural da visualidade teatral, defendida principalmente por Juan Villegas, parece-me uma abordagem muito interessante, que enriqueceria este estudo e me provoca para uma continuidade de pesquisa, mas precisará ficar para outros momentos, talvez com algumas parcerias.

Como professor na área abrangida por este trabalho, há muito vinha me incomodando a formação de artistas cênicos que, via de regra, deixam os cursos universitários com as mesmas opiniões restritas acerca da visualidade, que já tinham antes de estudarem o assunto, um verdadeiro senso comum. Possivelmente, isso acontece pela proposta didática que segmenta o ensino/aprendizagem, para que a matéria possa ser melhor transmitida ao estudante. No entanto, não tem havido um método eficiente para se voltar ao conjunto total, para que o artista aprendiz realmente compreenda que o traje de cena, por exemplo, não tem sentido sem o corpo que o veste ou sem o espaço que o contém.

Geralmente, nas escolas e também nos grupos teatrais, os elementos da cena são compartimentados e, mesmo que todos os artistas criadores de visualidades – bonequeiro, encenador, iluminador, aderecista, cenógrafo, figurinista, maquiador etc. – estejam trabalhando em consonância, não percebo que haja uma linguagem comum pela qual possam se comunicar antes e a respeito do resultado final, em especial com os atores e atrizes.

Para além das especificidades técnicas – não artísticas – não vejo diferenças entre os profissionais de teatro. Todos têm que lidar com as visualidades da cena. Não há por que um iluminador não possa criar maquiagens, atrizes não possam inventar seus próprios figurinos ou um figurinista não possa criar a cenografia. No espetáculo *Noite*, por exemplo, o figurinista João Pimenta criou figurinos rígidos que permanecem em cena mesmo quando o ator e a atriz não estão. Por que isso não seria um cenário? Tudo isso já acontece na prática, mas intuitivamente, sem que se tenha estudado para isso. Porque vemos o tempo todo, temos

propensão em crer que já somos especialistas nesses aspectos. Eu acredito que poderíamos alcançar isso com formação que temos nas artes cênicas.

Propus-me a reunir um material, com base em conhecimentos essencialmente do âmbito das artes visuais, que servisse à compreensão da visualidade de espetáculos teatrais como um todo, sem categorias ou segmentações. Não foi um trabalho fácil, pois há muito a se considerar e não fui capaz de abranger nem uma ínfima parte disso, mas considero que tenho aqui um material que traz, de uma forma básica, a possibilidade de se interpretar os sentidos do que se vê em cena. Não devemos ignorar que a imagem cênica tem duplo sentido. É um material que vem de fora dos nossos limites psicológicos, que é imutável em sua concretude, que nos dá elementos mensuráveis para que possamos analisá-los; mas há também o sentido da imaginação, que depende fundamentalmente do espectador, embora seja possível prever alguns resultados enquanto artistas e, principalmente, através de nossos próprios conhecimentos, preferências e expectativas, que tornam possível compreender as sensações que o espetáculo provoca. A visualidade do espetáculo depende, enfim, do objeto, do observador e da reflexão que se faz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AIRES, J. G. M. P. **O brinquedo e a imaginação da terra: um estudo das brincadeiras do chão e suas interações com o elemento fogo**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- AMARAL, A. M. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- AMARAL, A. M. **Teatro de Animação**. São Paulo: Ateliê Profissional, 1997.
- AMARAL, A. M. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC, 2002.
- ARNHEIM, R. Gestalt and art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 2, n. 8, p. 71-75, 1943.
- ARNHEIM, R. The priority of expression. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 8, n. 2, p. 106-109, 1949.
- ARNHEIM, R. **El “Guernica” de Picasso: gênese de una pintura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- ARNHEIM, R. A plea for visual thinking. **Critical Inquiry**, v. 6, n. 3, p. 489-497, 1980.
- ARNHEIM, R. Reply by Rudolf Arnheim. **Leonardo**, v. 19, n. 3, p. 254-255, 1986.
- ARNHEIM R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Nova versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005 [1980].
- ARNTZEN, K. O. Visual dramaturgy. Entrevista concedida a Amálie Bulandrová. **Theatralia**, v. 23, p. 163-168. 2020.
- ARONSON, A. Olhando para o abismo. **O Percevejo Online**, v. 8, n. 1, p. 149-171, 2016.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUMONT, J. A civilização das imagens – Entrevista concedida Lisandro Nogueira. **Revista Famecos**, v. 18, n. 1, p. 6-10, 2011.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BELTING, H. Image, medium, body: a new approach to iconology. **Critical inquiry**, Chicago, v. 31, n. 2, p. 302-319, 2005a.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, n. 8, p. 64-78, 2005b.

BELTRAME, V. **Animar o inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BELTRAME, V. A marionetização do ator. **Revista Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 1, p. 55-78, 2005.

BELTRAME, V. **Teatro de bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, P. C. B. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BORGES, P. C. B. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

BRAGA, H. Aspectos da história recente do teatro de Animação no Brasil. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, n. 4, p. 243-274, 2007.

BUTTITTA, I. Os pupi sicilianos: memória, tradição e inovação de um patrimônio artístico e cultural. **Revista Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 15, p. 177-195, 2016.

CARREIRA, A. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, v. 5, p. 11-20, 2008.

CARLSON, M. Expansão do teatro moderno. **ARJ - Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. 1-19, 2016.

CASTRO, K. E. **Trinta anos à beira do abismo**: o grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unesp, São Paulo, 2018.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHERUBINI, L. A. O diretor-dramaturgo e o bonequeiro-criador: dramaturgia no teatro de animação. *In*: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

CHERUBINI, L. A. A encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 10, p. 220-235, 2013.

- CINTRA, W. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. **Rebento - Revista de Artes do Espetáculo**, n. 2, 2010.
- CINTRA, W. **No limiar do desconhecido**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CINTRA, W. Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 12, p. 95-109, 2014.
- CINTRA, W. O teatro visual como teatro performativo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 32, p. 461-475, 2018.
- CRAIG, E. G. **Da Arte do Teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CROCE, B. **Breviário de estética**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- D'ÁVILA, F. R. **Teatro de Objetos: um olhar singular sobre o cotidiano**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Unesp, São Paulo, 2013.
- D'ÁVILA, F. R. **Um teatro de metamorfoses: Philippe Genty entre o humano e o inanimado**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unesp, São Paulo, 2018.
- DECROUX, E. A máscara. Entrevista concedida a Thomas Leabhart. **Mimus - Revista on-line de Mímica e Teatro Físico**. Salvador: Padma/Faculdade Social, n. 2, p. 5-22, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FABRINI, V. Sul da cena, sul do saber. **Moringa**, v. 4, p. 11-25, 2013.
- FERRAZ, G. C.; KASTRUP, V. A coexistência de formas e forças: a atualidade das contribuições Gestaltistas ao campo da arte. **Revista Psico**, v. 41, n. 4, p. 423-431, 2010.
- FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva, Ed. USP, 1973.
- FREITAS, N. K. Esquema corporal, imagem visual e representação do próprio corpo: questões teórico-conceituais. **Ciências & Cognição**, v. 13, n. 3, p. 318-324, 2009.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1930.
- GALIZIA, L. R. B. de C. **Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GARDNER, H. **O verdadeiro, o belo e o bom: novas diretrizes para a educação no século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2009.
- GUZZO, M. S. L.; GALINDO, D.; MILIOLI, D. A iluminação cênica como dispositivo da experiência cinestésica. **Urdimento**, v. 1, n. 37, p. 182-195, 2020.
- HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- HEIDER, F.; SIMMEL, M. An experimental study of apparent behavior. **The American Journal of Psychology**, v. 57, n. 2, p. 243-259, 1944.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KLEIST, H. Von. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, n. 17, p. 196-201, 1993.
- KNELLER, G. F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA, 1973.
- KOFFKA, K. **Princípios de psicologia de la forma**. Buenos Aires: Paidós, 1953.
- KUSANO, D. Bunraku, teatro do futuro. No centenário da imigração japonesa no Brasil (1908 - 2002). **Móin-Móin**, v. 1, n. 5, p. 69-90, 2008.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007 [2002].
- LEHMANN, H. T. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 3, p. 844-864, 2013.
- LIMA JÚNIOR, G. C. Pele do ator, pele da personagem: entre design de moda e figurino, reflexões para a cena contemporânea. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- MAGALDI, S. **Iniciação ao Teatro**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOLNÁR, F. Conto de ninar. In: FERREIRA, A. B. H.; RÓNAI, P. (org.). **Mar de histórias: antologia do conto mundial. No limiar do século XX**, v. 8, 5ª ed., Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 92-98.
- NACIF, M. C. V. O figurino e a questão da representação da personagem. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- NOVAES, A. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, A. (org.) **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- O'NEILL, C. Da alienação à interpretação - os usos da ironia. **Urdimento**, v. 1, n. 8, p. 7-18, 2018.

- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEDROSA, M. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PIRAGIBE, M. F. **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), UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.
- POE, E. A. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- RICHIER, C. Pequeno mostruário do olho do espectador: da percepção do visual cênico. **Urdimento**, v. 1, n. 37, p. 377-392, 2020.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.
- SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SALLES, C. A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- SALLES, C. A. Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões. **Revista Aspas**, v. 7, n. 2, p. 27-39, 2018.
- SÁNCHEZ, J. A. **Dramaturgía de la imagen**. 3ª ed. Cuenca, Espanha: Ediciones de la Universidade de Castilla, 2002.
- SANTAELLA, L. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTOS, J. A.; MESQUITA, A. O debate contemporâneo sobre a percepção visual. **Análise psicológica**, n. 2, p. 157-169, 1991.
- SCHEFFLER, I. **O laboratório de estudo do movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – UDESC, Florianópolis, 2013.
- SCHEFFLER, I. Considerações sobre rito e teatro em Artaud. **Urdimento**, v. 1, p. 33-43, 2018.
- SCHEFFLER, I. **Teorias da cena**: teatro e visualidades. Curitiba: InterSaberes, 2019.
- SCHEFFLER, I. (org). **OCO: memórias e olhares**. Curitiba, PR: Arte Final, 2021.

SCHEFFLER, I.; MORAES, R. Narrativa visual e dramaturgia visual: pontuações sobre o protagonismo das imagens. *In: Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*, 10, 2018, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis: CEART UDESC, 2018, p. 21-33.

SCHILDER, P. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SENADOR, D. P. Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão: um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2008.

SHEVTSOVA, M. Robert Wilson: método de workshop. Trad. Marcia Berselli. **Revista Cena**, n. 29, p. 135-142. 2019.

SOBREVENTO. Catálogo comemorativo dos 30 anos do grupo teatral. São Paulo: Sobrevento, 2017.

TUDELLA, E. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA, Salvador, 2013.

TUDELLA, E. Mathias Grünewald e Antonin Artaud - O teatro como projeto visual. **Repertório**, n. 25, p. 75-88, 2015.

TUDELLA, E. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

TUDELLA, E. Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem. **Urdimento**, v. 1, n. 31, p. 78-94, 2018.

ÜBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, S. Sobrevento: mudando os rumos do teatro de animação. **Revista Folhetim**, v. 8, p. 60-91, 2000.

VARGAS, S. O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, n. 7, p. 31-43, 2010.

VARGAS, S. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento**, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018.

VILLEGAS, J. **Para la interpretación del teatro como construcción visual**. Irvine/California/USA: GESTOS, 2000.

VILLEGAS, J. Da intervisualidade: pintura e teatro. **Urdimento**, v. 2, n. 13, p. 023-044, 2009.

VILLEGAS, J. El teatro histórico como construcción visual. **ouvirOUver**, n. 5, p. 42-54, 2009.

WECHSLER, S. M. **Criatividade**: descobrindo e encorajando. Campinas: Psy, 1993.

WOLLHEIM, R. Mi pensamiento estético. **Daimon International Journal of Philosophy**, n. 28, p. 97-106, 2003.

Referências digitais

ANZOLIN, O. **Sobrevento - Entrevistas com Sandra Vargas e Luiz André Cherubini**. YouTube, 21 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vpexDVZC0H8>. Acesso em: 3 dez. 2021.

BATELADA. **O repositório do Grupo Sobrevento**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.batelada.com>. Acesso em: 9 dez. 2021.

CANAL FUTURA. **Teatro para bebês**. YouTube, 15 set. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-JYE_Ij1PKE. Acesso em: 7 abr. 2020.

CARNEIRO NETO, D. Teatro para bebês: um sucesso do Grupo Sobrevento. **Revista Crescer**, abr. 2013. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI278659-18455,00.html>. Acesso em: 12 abr. 2020.

CARNEIRO, M. Costume design for Theatre. Disponível em: <http://www.mauriciocarneiro.com/costume-design-for-theatre.html>. Acesso em: 8 dez. 2021.

CBTIJ. Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. **Luiz André Cherubini**. 15 out. 2013 Disponível em: <http://cbtij.org.br/categoria/acervo/luiz-andre-cherubini/entrevista-luiz-andre-cherubini/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CERTAS coisas. Intérprete: Lulu Santos. Compositores: Nelson Mota; Luiz Maurício Pragana dos Santos. São Paulo: Warner Music Group, 1984 (4:12 min).

GRUDMANN, U.; ARNHEIM, R. The intelligence of vision: na interview with Rudolf Arnheim. **Cabinet**, 2001. Disponível em: https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grudmann_arnheim.php. Acesso em: 24 mar. 2021.

GRUPO SOBREVENTO. **Bailarina. Teatro para bebês**. 2010. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/tec/blproj.pdf>. Acesso em 8 abr. 2020.

GRUPO SOBREVENTO. **Espetáculos**. [s. d.]. Disponível em: http://www.sobrevento.com.br/espets_ami.htm. Acesso em: 30 jun. 2020.

GRUPO SOBREVENTO. **O Teatro dos Brinquedos**. 1993. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/tec/brinqproj.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2021.

INTERNET ARCHIVE. **Home**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.archive.org>. Acesso em: 9 dez. 2021.

KHAN ACADEMY. **Home**. Disponível em: <https://www.khanacademy.org>. Acesso em: 9 dez. 2021.

LECUCQ, A. COHEN; T. Toy teathre. Trad. Virginie Ganivet. 2011. **UNIMA. Union Internationale de la Marionette**, 2011. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/toy-theatre/>. Acesso em: 4 nov. 2021.

LECUCQ, A. Gérard Lépinois. **UNIMA. Union Internationale de la Marionette**, 2009. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/gerard-lepinois/>. Acesso em 21 nov. 2020.

LEROUX, Y. **Experimental study of apparent behavior. Fritx Heider & Marianne Simmel, 1944**. YouTube, 26 dez. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/n9TWwG4SFWQ>. Acesso em: 9 nov. 2020.

ODIN TEATRE. Nordisk Teaterlaboratorium. Disponível em: <https://odinteatret.dk/>. Acesso em: 4 dez. 2021.

SADAT, M. **News**. Disponível em: <https://www.mandana.fr/news/alive/>. Acesso em: 11 abr. 2020.

SOBREVENTO. **Os trabalhos e os dias - 30 anos do Grupo Sobrevento**. YouTube, mai. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/MUmbG9O966k>. Acesso em: 3 dez. 2021.

THE MET. **Home**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 9 dez. 2021.

USEUM. Giuseppe Arcimboldo. [s. d.]. Disponível em: <https://useum.org/artist/Giuseppe-Arcimboldo>. Acesso em 6 dez. 2021.

ANEXO 01 – DEPOIMENTOS ¹⁰⁹

Neste anexo, constam os depoimentos de artistas que participam ou participaram dos trabalhos do Grupo Sobrevento de Teatro. Esses depoimentos foram feitos em resposta a um questionário semiestruturado enviado por meios digitais, durante a pandemia de Covid-19, no qual constavam as seguintes perguntas norteadoras:

1. Fale sobre você. Nome, profissão, idade, formação, experiências etc.
2. Qual a sua relação com o Grupo Sobrevento e qual sua participação em trabalhos do grupo?
3. Descreva o processo de criação dos espetáculos do Sobrevento que você acompanhou.
4. Descreva o seu processo de criação individual.
5. Como você percebe as visualidades nos espetáculos do Sobrevento?

Escolhi manter esta sessão como anexo, em detrimento de um apêndice, pois, apesar do questionário norteador, trata-se das palavras dadas em depoimento pelos próprios artistas em questão, sem um trabalho efetivo de minha parte para publicá-los.

AGNALDO SOUZA

Aginaldo Souza, ator-bonequeiro e cenotécnico, nascido na cidade de Jacaraci/ BA, em 1975. Convivi em São Paulo com o mestre Deodato, santeiro, escultor em madeira, de Palmeira do Índios /AL. Tal experiência foi imprescindível para a construção de grande parte dos bonecos e adereços de alguns espetáculos do grupo Sobrevento.

Participei de três grupos de teatro amador na cidade de São Paulo (Sol, Encenart e Artes & Arteiros) nas funções de ator, cenógrafo, cenotécnico e/ou direção, recebendo, inclusive, três prêmios em Festivais de Guarulhos, São Paulo (FEPAMA) e Santo André (FETISA).

Conheci o Grupo Sobrevento através de uma oficina de teatro de bonecos, onde, ao final, alguns seriam escolhidos e convidados para um projeto maior e mais intensivo chamado

¹⁰⁹ Os depoimentos aqui anexados me foram enviados em áudio e alguns por escrito, mas sempre de modo informal. Portanto optei por manter o texto o mais próximo possível do original, como um documento de registro.

FANTOCHES NAS PRAÇAS. Fui um dos trinta escolhidos. Passamos cerca de seis meses aprendendo a pregar, serrar, furar, soldar, costurar, colar, pintar, falar, escutar, improvisar, criar, editar, enfim, tudo que poderíamos necessitar para a criação de 6 espetáculos de teatro de fantoches para serem apresentados em seis praças da Zona Leste da cidade de São Paulo. E, assim ocorreu. Em seis finais de semana consecutivos, cada um dos seis grupos apresentou em cada uma das seis praças da periferia da Zona Leste de São Paulo, previamente escolhidas pelos próprios integrantes. A cada domingo um grupo apresentava na praça do outro até que ao final de seis semanas, as seis praças receberam os seis espetáculos diferentes dos seis grupos. Foi uma experiência incrível para todos. Após a realização deste projeto, o Grupo Sobrevento me convidou para a confecção de adereços e bonecos para a montagem do espetáculo O CABARÉ DOS QUASE VIVOS e, posteriormente, como contrarregista. Esculpi também os bonecos do espetáculo ORLANDO FURIOSO, reformei os adereços do espetáculo MOZART MOMENT'S. Assim, aos poucos, fui sendo agregado ao grupo, realizando todo tipo de trabalho como carga e descarga, montagem de palco, montagem de cenário, montagem e operação de som, panfletagem e divulgação com carro de som, bilheteria, embalagens especiais e mecanismos de maquinaria, monitoria de teatro de bebês e tudo mais que o grupo necessitava. O importante era contribuir com o que fosse necessário em cada momento e situação. Desta forma, não existe data oficial de entrada no Grupo Sobrevento. Hoje, estou presente em todos os espetáculos, contribuindo de alguma forma com a mesma dignidade, seja atuando, seja carregando o caminhão.

A cada festival, ou projeto novo, o Sobrevento sempre trazia um grande nome internacional para ministrar oficinas. Direta ou indiretamente, eu sempre participava. Em 2010, após a oficina do mestre Chinês Liang Jun, da província de Xang Xi, aprendemos a técnica de sombra chinesa, possibilitando a montagem do espetáculo A CORTINA DA BABÁ, inspirado no texto da escritora inglesa Virgínia Wolf. Por ironia do destino, tivemos o privilégio de apresentar, em 2013, na cidade de Londres, terra da autora e duas turnês pela China, terra do mestre Liang Ju e da própria técnica utilizada na montagem.

O Grupo Sobrevento me possibilitou viajar pelo mundo conhecendo culturas distintas e lugares inimagináveis. Foram desafios e experiências indescritíveis, riquíssimos e inesquecíveis. Com o Sobrevento, estive na França, Chile, Espanha, Bolívia, Paraguai, Inglaterra e China, além de passagem pela Etiópia, na África, me possibilitando dizer que o Grupo Sobrevento colocou os meus pés em quatro continentes, além de 22 Estados brasileiros.

O processo de criação do Grupo Sobrevento é muito interessante e rico porque é fruto de muita pesquisa e cruzamentos com outros assuntos ou obras que a princípio nem parece fazer sentido, mas que ao final ou em algum momento da pesquisa, se amarra como se fosse o cerne da montagem e dá a sustentação. Não há o velho processo de leitura dramática de textos prontos e nem clássicos, pura e simplesmente. Eles podem até ser usados como ponto de partida ou referência, mas nunca são fonte única do processo. Geralmente a montagem parte da necessidade ou vontade de falar sobre algo. Depois, começa uma discussão de como falar sobre o tema, qual técnica utilizar, para quem falar e com quem o grupo pode contar. Se o grupo não domina a técnica, ou o tema escolhido ou, pelo menos cogitado, pessoas capacitadas são sondadas e convidadas para o enriquecimento do debate e esclarecimentos técnicos. Para a montagem do espetáculo CADÊ O MEU HERÓI?, por exemplo, foi convidado um mestre chinês na técnica de luva chinesa, ainda não utilizada no Brasil. Em quase todas as montagens o grupo Sobrevento convida alguém super conceituado para ministrar alguma oficina sobre um tema ou técnica que fará parte do espetáculo. Estas oficinas, sempre são abertas a mais pessoas para que possam aproveitar a oportunidade rara da presença do profissional, muitos deles estrangeiros, disseminando assim o conhecimento a outros artistas de outros grupos e enriquecendo o teatro brasileiro. Quando o mestre Liang Ju veio ao Brasil em 2010, cerca de 60 artistas de 10 Estados participaram. Assim, o Grupo Sobrevento é um colaborador dos outros grupos e nunca um competidor. As montagens do Sobrevento nunca são concluídas conforme planejadas inicialmente, já que a pesquisa se aprofunda tanto durante o processo que se torna inevitável mudanças drásticas no resultado final.

O meu processo de criação individual é muito parecido com o do Sobrevento. Uma ideia inicial, uma pesquisa e experimentação muito abrangentes, o que leva sempre a um resultado inesperado e uma vontade de sempre buscar melhores soluções e resultados mais interessantes.

O processo de criação do grupo Sobrevento e, conseqüentemente, o resultado das visualidades nos espetáculos são sempre SURPREENDENTES. Não há padrão de técnica, nem de material, nem de estilo, nem de público alvo, nem de estrutura de palco, nem de nada. O Grupo Sobrevento sempre foge do conforto nas suas montagens e, com isso sempre se obriga a pesquisar e buscar conhecimento, o que influencia diretamente na visualidade das suas obras.

ANDRE CORTEZ

Meu nome é Andre Cortez, sou cenógrafo graduado em arquitetura. Trabalho a vinte e cinco anos com cenografia teatral com vários diretores no Rio, em São Paulo e em Belo Horizonte.

Fui apresentado ao Grupo por Daniela Thomas com quem assinei o primeiro trabalho com o grupo que é SUBMUNDO em 2002. Depois segui sozinho nessa parceria com Grupo por mais quatro trabalhos que foram ORLANDO FURIOSO em 2008 como cenógrafo e figurinista, e A CORTINA DA BABÁ em 2011, como cenógrafo e dois outros trabalhos que foram MEU JARDIM em 2010 e SÓ em 2015 onde trocamos algumas ideias plásticas e assinei como um Orientação Cenográfica.

O processo sempre partia de um encontro com o grupo onde líamos o texto e onde o André apresentava todas as intenções de direção e apontava também os lugares onde ele gostaria que eu contribuísse. E cada um dos atores também explicava suas criações, seus personagens, naquele momento. Por se tratar de um grupo muito coeso onde a comunicação entre eles é intensa os primeiros momentos pra mim eram de muita escuta. Eles dominam muitas técnicas, como música, iluminação, construção e manipulação de objetos e bonecos. E cada trabalho era uma técnica diferente que eles aprofundavam e experimentavam. Portanto era sempre muito necessário escutá-los e aprender um pouco dessas técnicas para saber como a cenografia poderia contribuir nessa relação entre tantos elementos. O André é um criador muito potente, portanto trabalhar com ele significava embarcar nas suas aventuras mentais e na aventura dos textos e movimentos que ele e o grupo criavam! Eles são excelentes contadores histórias e isso deixa tanto o processo quanto os espetáculos altamente contagiante. Uma experiência enriquecedora que levo comigo.

Muitas ideias surgiam desses diálogos com eles. Quando eu chegava na minha mesa de trabalho eu jogava todos esses elementos ali e começava a montá-los, desmontá-los e remontá-los. Era uma viagem entre a conceituação e as soluções técnicas na busca do melhor espaço (conceitual, dramático) e da melhor forma (concreta, técnica) que abrigasse o maior número desses elementos. Um exercício de síntese e de soma à criação deles.

O processo era, como falei, uma aventura de trocas de ideias, formas e desejos. Eu e o André tivemos muitos diálogos engraçados e muito criativos e outros de muitas dúvidas que eram, por sua vez, esclarecidos com muita criatividade. Com isso estabelecemos uma dinâmica muito produtiva. E sempre com a participação da Sandra e dos atores-criadores do grupo.

No resultado dos trabalhos que fizemos eu pude perceber que chegamos a uma síntese com sucesso. Chegamos a uma unidade entre técnica e narrativa, incluindo a visualidade com parte dessa narrativa. O André é muito habilidoso em juntar todas essas partes do mega quebra-cabeças da qual é feita a linguagem que investigam continuamente. Haviam momentos em que eu não entendia onde algumas técnicas de manipulação iam chegar, mas sempre chegavam em lugares realmente mágicos.

CARLOS AMARAL

Carlos Amaral, músico / professor de Música, graduado em Educação Artística com habilitação em Música (UNESP), pós graduado em Capacitação Docente em Música Brasileira (Universidade Anhembi Morumbi) e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (Mackenzie).

Atuo no ramo da Cultura, mais precisamente na produção e execução da Música Brasileira em seus mais diversos gêneros. Produzo CDs, componho, crio arranjos e trabalho em shows como instrumentista de violão 6 e 7 cordas, viola caipira, guitarra e contrabaixo desde 1994.

Em 1997 pisei na escola pela primeira vez como Educador Musical e desde então nunca parei. Profissão que se complementa ao músico/artista de forma harmônica e construtiva. Possuo experiência na Educação com todas as faixas etárias e em diversos espaços de aprendizagem (projetos sociais, aulas particulares, conservatórios musicais e escolas de educação infantil, ensino fundamental e médio). Ainda almejo trabalhar com ensino superior!

Atualmente, em situação pandêmica, trabalho em aulas particulares virtuais, em aulas remota para turmas de Educação Infantil e para turmas do Ensino Médio, além de produções musicais de um trabalho autoral.

Meu primeiro trabalho com o Grupo foi em 2008 com a peça "Orlando Furioso". Em seguida participei de reedições de "Submundo" e "Theatro de Brinquedos", e de pequenas participações como substituto em "Meu Jardim".

Minha relação com o sobrevento é como músico, instrumentista executor (violão e viola caipira). Com o tempo a admiração pelos artistas do grupo construiu uma amizade muito bonita.

Participei pouco dos processos criativos do grupo. Quando entro para ensaiar o espetáculo já está quase todo concebido, necessitando de pequenos ajustes cênicos. O trabalho criativo do qual participei consiste em adaptar a cena à música composta. Luís André já tem tudo dentro da cabeça e nos diz como tocar (a intenção da cena), alterando forma da música, enfatizando ou suprimindo trechos da composição em questão.

Meu processo criativo, como músico executor, consiste em trabalhar elementos de interpretação musical para dar à cena o clima necessário. Em alguns casos, sugiro efeitos sonoros no instrumento, acordes que não estão escritos pelo compositor para atender às necessidades do Luís André.

Não sei bem o conceito de "visualidades". Vou considerar como sendo aspectos visuais estéticos dos espetáculos do Sobrevento. Por esse viés percebo uma plena integração entre as artes plásticas/visuais por meio de diversas técnicas de diferentes profissionais (figurinistas, desenhistas, pintores, iluminadores, marceneiros, serralheiros etc.) com a dramaturgia incluindo as inúmeras técnicas de manipulação de diferentes bonecos, a detalhada movimentação dos atores em cena em jogo com o cenário e os elementos de cena, além da exploração de diferentes espaços além do teatro convencional ("Orlando Furioso" e "São Miguel Bueno, mártir", por exemplo)

DALMIR ROGÉRIO

Sou Dalmir Rogério Pereira, professor na EMAC/UFG (Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás), ingressei no segundo semestre de 2018, atuando no curso de Direção de Arte e de Teatro/Licenciatura. Esse ano também ingressei no programa de pós-graduação, estou ministrando uma disciplina sobre teatralidades testemunhais. Acho que vale a pena destacar é a particularidade do curso de Direção de Arte, que é um dos únicos nessa

área no Brasil, e, apesar de ser um curso jovem, que tem 10 anos, atualmente ele tem ocupado um espaço importante para se discutir esse lugar visualidade cênica de uma perspectiva ampliada. Direção de Arte atua pelo que a gente entende por desenho da cena, desenho da performance, sobre tudo nesse momento em que a gente está confinado nesse espaço digital, essa perspectiva que flerta com a fotografia, com o cinema, com o audiovisual em geral, tem um papel determinante. Então, é um curso de grande importância, que está amadurecendo, mas ainda vai ser um curso bem forte. Eu sempre atuei na área de cenografia e figurino, trabalhei um tempo grande na Truks, e, quando eu estava na fase final do doutorado, eu me aproximei do Sobrevento, a convite do Luiz, para trabalhar na reestruturação do acervo de figurinos deles. A gente fez um trabalho muito grande de organização, catalogação, fotografia.... Foi realmente um trabalho muito grande e o Sobrevento se mobilizou para podermos fazer um bom trabalho. Foi a partir disso que se desdobrou uma colaboração na cenografia do espetáculo Escombros. Minha formação é em cênicas, com mestrado e doutorado sob a orientação do professor Fausto Viana, na ECA/USP. Eu também estive por um ano na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, em um estágio com o professor José Carlos Barros, que é cenógrafo e bonequeiro, importante na cidade. Essa relação entre as práticas da visualidade e as particularidades do Teatro de Animação, foram se transformando no decorrer das coisas, sobre tudo de 2017 para cá, ao pensar na experiência na relação entre o corpo, o objeto e o espaço, que foi no que deu alguns experimentos, por exemplo, O Corpo Dócil, que foi adequado para a Quadrienal de Praga de 2019, que culminou na exposição que abria a mostra nacional, que era uma armadura construída em cimento e arame, com o peso real de 50kg, no qual a única tarefa era suportar aquele peso, e a relação que trazia a materialidade do aspecto urbano, como o cimento e o sufocamento, e o aspecto biológico das plantas. Deu origem também a performance Tropa de Choque, de 2019, dos escudos-livros, onde não se trata de uma experiência no espaço institucional do teatro, mas na rua, no acontecimento da manifestação, e a performance entra como um discurso visual.

Escombros foi um processo muito rico e interessante, porque é perfil do Sobrevento esse tempo reservado para elaboração e para pesquisa, e o Luiz deixava muito à vontade as experimentações, e curiosamente deu até para trabalhar por uma perspectiva de maquete, para visualizar como seria o direcionamento da luz diante da conformação do espaço, dos elementos que seriam trabalhados, de que forma a gente poderia trazer de fato os elementos deslocados do

espaço cotidiano para cena. Foi uma experimentação muito rica, e foi determinante poder acompanhar os ensaios, e diante do que os atores forneciam, de deslocamento, e de construção dessas figuras, ajudou a pensar como seria a conformação do espaço e que tipo de elementos entrariam em jogo ali.

É um processo que me cativa muito, que eu acredito muito, que a princípio se parte de um tema predeterminado, e de fato se efetiva um processo colaborativo. Todos os profissionais envolvidos entram com contribuições particulares para o processo. Esse lugar da escuta do Sobrevento, eu acho que é uma grande vantagem de todo processo. A partir do momento que eles já tinham definido um tema, e já é uma temática recorrente, essa relação entre o Sobrevento e a comunidade local, que é determinante nos últimos trabalhos, sobre tudo, então, diante dessa temática específica, ia-se construindo ali o que a gente pode chamar de dramaturgia expandida, porque é uma dramaturgia que se deixa contaminar, e se deixa estruturar, tanto a partir das próprias proposições dos atores, que trazem a construção de figuras, a partir de memórias, sejam deles, ou que se apropriam da comunidade, e isso vai dando material para pensar a própria organização do espaço e da materialidade em cena. Eu acho que, no caso do Sobrevento, uma vantagem é contar com um espaço já muito bem estruturado. O Espaço Sobrevento é determinante no processo. Como o sul africano William Kentridge, que fala do processo que ele denomina “Fortuna”, que joga com o espaço do estúdio, ele se permite, dentro do que ele chama de “improviso coordenado”, o espaço é preparado para os ensaios, e acabam sendo ensaios laboratoriais, onde a gente já vai experimentando ali, formas de iluminação, extensão de área, de circulação que se adequa melhor a proposta, isso tudo acaba dando uma característica particular no processo criativo do Sobrevento. Outra coisa importante, é como se, em cada processo que se inicia, a atmosfera que toma conta ali, passa a ser a atmosfera do processo, então tudo que se conversa, tudo que se levanta, tudo que se encontra, acaba vindo para o jogo, mesmo que não fique. Isso é rico, pois a cada processo se tem um material imenso, a aí você trabalha com a edição desse material. E mesmo assim, o processo criativo é atravessado pelas apresentações. A agenda do grupo permanece, mas existe uma disciplina de não permitir que a agenda interfira no processo. Da minha experiência com o Sobrevento, a gente conseguia manter um fio reflexivo em torno daquele processo que estava sendo desenvolvido. Quando entra os artistas convidados para trabalhar determinadas coisas, como é o caso do João Pimenta, que eu acabei não encontrando, mas toda experiência que aconteceu com ele, com os trajes, a experiência de enterrar e de trabalhar texturas, etc., o Luiz, a Sandra, o Maurício, todos tinham muito cuidado em me colocar bem a par do que foi, e isso ajudava

demais. Outra coisa determinante, que é uma realidade em nosso processo criativo em geral, todos vão com a mão na massa, todos vão para o trabalho, trabalhar objetos, customização, carregar material... essa predisposição me pareceu uma condição cotidiana no processo do Sobrevento. Se fosse para destacar uma particularidade, eu diria que a própria dinâmica de funcionamento do Espaço Sobrevento, uma característica particular de full time, de trabalho contínuo e de imersão no que está sendo discutido.

Tivemos também uma experiência com um outro processo que o Luiz estava dirigindo, “Crianceiras”, de Márcio de Camillo. Isso entrou paralelamente e o Luiz me convidou para trabalhar o figurino. Por mais que estejamos acostumados a um acúmulo e sobreposição de tarefas, entrou um lugar de desvio, você estar direcionado a uma coisa, e acaba tendo que criar um lugar aqui. O que houve de diferente nesse processo em particular, foi a urgência, mas essa urgência eu estava acostumado na Truks, mas houve uma disponibilidade do Luiz André em ajudar comprar materiais, fazer esse trabalho de campo de organização. Mas em relação a cenografia do Escombros, eu me senti muito à vontade e contemplado, porque me deixaram muito à vontade para pensar e elaborar um projeto, sempre em discussão, levando em conta toda pluralidade que o processo já envolvia. Então, ao invés de sentir diferença e estranhamento, me senti contemplado, porque é raro um processo que te permite a construção de uma maquete, experimentar diferentes materiais, normalmente você tem que ir e já experimentar e tem que estar pronto.

Um das principais características, que me atrai muito no trabalho do Sobrevento, é essa relação com a comunidade local. O espaço atua de fato como um espaço aberto para a comunidade. No cotidiano, as pessoas entram, conversam saem, essa dinâmica da “porta aberta” é importantíssima. Esse lugar da teatralidade testemunhal, no Sobrevento em particular, não se restringe em termos de disciplina e linguagem do teatro de animação. É pensar a sede da companhia como um espaço laboratorial de teatro, preocupado com a linguagem teatral, e como isso atua como ferramenta para dar voz a memória e ao cotidiano que cerca esse espaço. Me chama a atenção o espaço e como ele atua cotidianamente, as estruturas que são montadas e desmontadas em questão de horas, seja para receber oficinas, seja para abrir para apresentações de processo, seja para ensaios. Em relação à produção, existem dois momentos. Um momento em que é experimentado diversas dinâmicas de trabalho com o teatro de animação, com casos desde o teatro de luva, como boneco chinês, passando pelo UBU!, que é

um vestível. Esse lugar é riquíssimo em termos de problematizar a variação de formas em que se traz o boneco para a cena, e de que forma isso é trazido para o processo, porque não é simplesmente trazer. Existe ali um processo de antropofagia, porque cria-se a experiência com um mestre, com especialistas daquela área, o grupo absorve aquilo e aquilo serve e se organiza na finalização do processo. O espetáculo passa a ser, no meu entender, uma espécie de documento síntese do que foi toda a experiência. O processo é sempre muito maior que o espetáculo em si. Em alguns casos a gente consegue ver o desdobramento, porque teria muito espaço para documentações, catálogos, sobre os processos, que abririam frentes para novos processos. Pensando no segundo momento, é quando o Sobrevento se volta, com todas as forças, para as particularidades testemunhais dos objetos. Em termos de memória, em presentificação, e já não há um movimento especificamente voltado para as técnicas de manipulação em si, mas para um outro lugar. De que forma essa materialidade presentifica, através da textura, a geografia imaginária local. Quando ele trata dessa vizinhança, acaba falando em termos nacionais, e internacionais, porque está falando de relação, de memória, de afetividade, onde entra essa figura da palavra, mais objeto, mais imagem. Como Deleuze define a imagem, não só como visualidade, mas visualidade e sonoridade. Entra nesse lugar, não só a sonoplastia, ou o ruído do objeto, mas da palavra, que passa a ser objetificada. Como no espetáculo São Manoel... que ainda que tenha a presença do objeto que se aproxima do boneco, mas ali já está trazendo essa fricção entre a palavra e o objeto em si. Isso está muito ligado ao Teatro de Objetos que o Sobrevento contempla, mas não se limita a ele. O que me deixa feliz é isso, o que se tem ali é uma investigação em torno da prática da teatralidade, não necessariamente disso, ou daquilo, o que é muito rico.

DANIEL VIANA

Curriculum: Daniel Viana, mineiro, ator e poeta, 37 anos. Coursou direção teatral pela Escola Livre de Teatro de Santo André - ELT, graduado em licenciatura em Letras pelo Instituto Singularidades, pesquisador de literatura e rua. Desenvolve trabalhos relacionados à memória e oralidade popular. Criador do projeto Guardanapos Poéticos (em atividade desde 2012) que realiza atividades de intervenção urbana com criação de poesias ao vivo. Criador da CUBO – Microbiblioteca de Micronarrativas, biblioteca com acervo dedicado à produção de micronarrativas brasileiras. Autor de livros de poesias e contos com publicação e distribuição independentes. Trabalhou diretamente com outros grupos teatrais brasileiros nas funções de

ator, assistente de direção, escritor e/ou dramaturgo, dentre eles, Grupo XIX de Teatro, Grupo Esparrama, Cia. Tu Mateixa Marionetes, Coletivo Ele Quer Um Nome e Grupo Oficcina Multimedia.

Integro o elenco do Grupo Sobrevento na função de ator e criador desde 2013. Início meus trabalhos como ator convidado para o espetáculo Sala de Estar (2013), a partir de uma cena curta que já apresentava em outros espaços. O convite se estendeu e à partir deste espetáculo realizo como ator do Grupo os trabalhos posteriores: Só, Eu tenho uma história, Escombros, Noite, O Amigo Fiel; com os quais excursionei pela França e por vários estados brasileiros. Atualmente estamos no processo de criação de um novo espetáculo, sem título, com previsão de estreia para o segundo semestre de 2021.

Até a minha entrada no Grupo Sobrevento eu não tinha vivências em trabalhos com teatro de formas animadas, somente como público. Percebi que aos diretores isso não importava muito, o que interessava era a disponibilidade em aprender, trocar e se arriscar sem medos.

Desde a minha entrada no Grupo Sobrevento participei ativamente da criação de 6 trabalhos estreados e 1 em desenvolvimento. Percebo que o grupo não segue uma receita de criação, cada trabalho tem um ponto de partida diferente para resultar em um espetáculo com uma identidade própria. Desse modo, há trabalhos que partem de narrativas/vivências pessoais; outros de estímulos literários (palavras, frases, poemas ou contos); a partir de depoimentos de vizinhos do Espaço Sobrevento ou da memória do bairro; ou ainda por outras linguagens artísticas (cinema, fotografia, dança, etc). Independente do ponto de partida há um ponto em comum: a liberdade de criação. Recebemos o estímulo, mas interessa ao grupo a experimentação de percursos sem podas, em outras palavras, não há certo ou errado, existe a escolha. Acredito que justamente por lidar com uma equipe onde cada integrante tem experiências em linguagens distintas, a direção estimula o processo de criação individual, o resultado é diverso e amplia as discussões estéticas e dramáticas do trabalho.

Acho importante considerar que o Sobrevento é um grupo que tem uma sede com equipamentos e material cênico à disposição desde o processo de criação. Ao preparar uma cena para apresentar, mesmo sendo um exercício, podemos contar com iluminação, figurinos,

instrumentos musicais, etc. Criar contando com esses recursos nos faz apresentar a cena com mais proximidade do que poderá ser visto no espetáculo e, assim, melhor analisa-la.

Considerando que o teatro é composto por várias linguagens artísticas, é indispensável refletir sobre o papel que a iluminação, figurino e trilha sonora desenvolvem nos espetáculos. São linguagens artísticas que chegam em um segundo momento, mas que completam e/ou direcionam o processo criativo do grupo.

Nos trabalhos, tive a experiência em ser dirigido individualmente por Sandra Vargas (O Amigo Fiel), por Luiz André Cherubini (Eu tenho uma história) e pelos dois (Sala de Estar, Só, Escombros, Noite); as experiências são diferentes. Sandra e Luiz André se complementam quando dirigem em parceria, ambos são atentos aos detalhes, de uma entonação vocal ao modo como se segura uma xícara. É um trabalho cuidadoso, lapidado, visando um melhor resultado ao público, pois compreendem que a dramaturgia não se faz só de texto, mas também daquilo que não é dito.

Por ser também escritor, meu processo criativo geralmente parte do texto para a cena. Crio a narrativa ou o percurso dramaturgic que pretendo seguir e, posteriormente, inicio o processo de experimentar caminhos cênicos para o que será apresentado. Sou um criador minimalista, meus trabalhos são realizados com poucos objetos em cena, escolhidos cuidadosamente. Levo muito em consideração a estética, é comum no meu processo criativo individual refletir sobre o ponto de vista do público e estruturar a cena a partir de movimentos “fotografáveis”, como se pensasse que o público está olhando um acervo fotográfico do que estou narrando. Acredito que pensar o trabalho por imagens estáticas que ganham vida, ajudam a construir o encantamento cênico. Não sou um ator que pensa a criação cênica considerando as linguagens artísticas separadas, para mim o processo de construção se desenvolve pela união das linguagens artísticas, com igual importância.

O Sobrevento é um grupo muito respeitoso com o público, existe sempre o cuidado para que o resultado apresentado seja o mais impecável possível. Acredito que a visualidade nos espetáculos do Sobrevento começa desde o acolhimento do público. Em outras palavras, se o público é a primeira infância, é instalado no saguão um espaço com trocador de fraldas, um local é reservado para estacionamento de carrinhos de bebê, é colocado um grande tapete com brinquedos lúdicos para que o público-alvo (bebês) interajam, é também disponibilizado um micro-ondas para aquecer mamadeiras. Se o público-alvo é adulto, a recepção é organizada de

outra forma, a visualidade no saguão é realizada com mais opções de assentos, iluminação e/ou referências que dialogam com o espetáculo que será assistido, as vezes um café é montado em parceria com algum empreendedor autônomo.

Ao entrar para a acomodação no teatro, antes do início do espetáculo, o público pode perceber o “figurino do teatro”, acontece que o Sobrevento cria sempre uma nova vestimenta para o Espaço Sobrevento de acordo com o espetáculo. Darei alguns exemplos: no espetáculo “Sala de Estar”, o público se acomoda em uma arena invertida, ele fica no centro e as cenas acontecem ao redor; no espetáculo “Só”, o público é fica em duas arquibancadas laterais que formam um longo corredor; no espetáculo “Noite”, o público assiste as cenas de uma arquibancada frontal, ou seja, antes mesmo do espetáculo começar o público já vivencia uma nova experiência visual e teatral com as transformações cênicas do mesmo espaço. No entanto, as acomodações diversas do público não é um fetiche, são ações pensadas e realizadas visando uma melhor experiência ao público.

Após citar as visualidades da recepção e da sala de apresentação, podemos refletir sobre o ato teatral em si. Muitas vezes estamos pesquisando o mesmo gênero teatral (teatro de objetos) ou o mesmo estímulo (histórias do bairro), mas os resultados dos espetáculos são diferentes. O que direciona um novo rumo visual parte de vários elementos: a criação de cenas propostas por artistas de linguagens diferentes, a direção da cena e dramaturgia realizada pelos diretores, as pesquisas individuais e coletivas, as conversas realizadas antes e depois da criação das cenas, a interferência direta que a trilha sonora, figurino e iluminação realizam.

Acredito que a iluminação, os figurinos e a música exercem a função de personagens nos espetáculos do Sobrevento. Geralmente criadas por Renato Machado (iluminação), João Pimenta (figurinos) e Arrigo Barnabé (música), são artes que completam e complementam as cenas. Se propuséssemos um jogo de tirar da cena os atores e posicionar os figurinos ao som da trilha com as transições de luzes, acredito que a essência da peça seria transmitida ao público, pois são artes complementares que exercem funções protagonistas.

No final das apresentações o público naturalmente ocupa o cenário e bate papo com os atores, conhecer os bastidores, ver os mecanismos. Acredito que esse “sentir-se em casa”

está relacionado com o trabalho que é desenvolvido desde a recepção. O Espaço Sobrevento é uma casa onde todos são bem-vindos.

GILSON MOTTA

Um pouco sobre mim. Gilson Motta (nome artístico), sou cenógrafo e figurinista de formação. Me formei entre 1985 e 1989 na Unirio, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e nesse período eu conheci o Sobrevento. Eles também estavam em formação nesse período.

Me formei em cenografia e comecei a trabalhar imediatamente com arquivo também, pesquisa, foi uma coisa que fiz em paralelo, e fui trabalhar na Funarte, durante dois anos eu trabalhei lá. Saí com o governo Collor, eu e todo mundo. Esse projeto acabou. Então, eu fui trabalhava com alguns grupos, o Sobrevento, inclusive, e trabalhava como pesquisador. Depois eu fui fazer mestrado em 1992. Entrei no mestrado em Filosofia, e eu fiz uma dissertação sobre Nietzsche, sobre trágico, a questão do trágico. E depois, logo em seguida, entre 1996 e 2000, fiz o doutorado, também, sobre o mesmo tema. Eu fui migrando um pouco da cenografia para pesquisa, pra documentação, depois para o acadêmico, mais ou menos o meu roteiro foi esse. Só que fiquei um cenógrafo que trabalhava esporadicamente com alguns grupos, eu não tive uma carreira constante. Então, quando terminei o doutorado, fui trabalhar em Pernambuco, na Federal de Pernambuco. Fiquei lá dois anos, depois vim para Ouro Preto, eu não gostei de Pernambuco e voltei pra Ouro Preto, e em Ouro Preto foi um momento melhor, e fiquei lá sete anos. Lá eu retomei a pesquisa prática de Teatro de Animação. Fiz um espetáculo chamado O diletante, com uma técnica de teatro de papel, e também dirigi um espetáculo sobre um texto da Sara Kane e fui fazendo outras pesquisas sobre o “trágico”, e então publiquei um livro.

Saí de Ouro Preto, mais ou menos em 2009, e voltei para o Rio, em 2010. Aqui criei o laboratório de teatro de animação. Retomei, de certo modo, a carreira de artista visual com a criação desse laboratório. Comecei com os bonecos, nos anos oitenta e agora, em 2010, voltei com os bonecos definitivamente. Só que agora com uma outra perspectiva. Basicamente essa é a minha formação.

Minha relação com o sobrevento, como eu falei, eu os conheci em 1987, e o primeiro trabalho que nós fizemos foi em 1988. Eu imagino que eles tinham se formado, mais ou menos,

em 1987, por aí participaram de um festival, e começaram a montar esse que depois virou um espetáculo mais acabado. Aí, em 1988 foi o primeiro espetáculo, que era um espetáculo da gente. Tínhamos a obrigação, como alunos, de fazer umas práticas cênicas, e a minha primeira foi com eles. Era um espetáculo chamado Um Conto de Hofmann. Era todo em 2D. André já estava interessado na técnica de teatro de papel, teatro de brinquedo. Tínhamos uma professora chamada Neri, que tinha apresentado essa técnica pra gente, e ele se baseou nisso, para fazer esse projeto. A gente se conheceu nesse momento. Como eu já conhecia foi bem interessante, porque nessa época eu estava em bonecos, mas eu não sabia que eles faziam bonecos. Paralelamente, eu tinha a intenção de escrever, e tinha participado de um concurso de dramaturgia para bonecos, sem nunca ter feito nada, e a Magna Modesto, que é uma pessoa muito importante para mim, me levou para casa dela pra mostrar os bonecos. Foi um negócio impressionante. Ela que me inseriu nesse mundo dos bonecos. Me apresentou uma coisa incrível. E lá ela me falou: você estuda, você conhece o Luiz André? Eu falei: não sei quem é, não sabia que ele fazia bonecos. Quando eu soube disso, eu tentei me aproximar dele, e falei que estava fazendo isso também, estava interessado, e aí começou o contato, meio que indiretamente, pela Magna. Esse trabalho em Conto de Hoffmann, teve uma certa repercussão, embora a gente fosse muito jovem. Mas foram eles que conseguiram espaços, inclusive, em televisão. Eu lembro que eles foram ao Sem Censura, aquele programa da Leda Nagle pra mostrar, fizeram temporada na Aliança Francesa daqui do Rio, e foi bem sucedido, depois foi até para São Paulo. Nessa época, como a família da Sandra Vargas morava em São Paulo, eles já tinham esse trânsito, e fizemos no Centro Cultural São Paulo, e foi bem bacana. Depois fomos para o festival de Campinas também. Foi um espetáculo que teve uma trajetória bacana, por ser um espetáculo de escola, teve uma projeção boa. Era tudo baseado nessa técnica, porque a minha formação inicial é como desenhista, meu primeiro trabalho é como desenhista, minha primeira formação. E esse cenário, os bonecos eram todos desenhados a mão. Eram bonecos em escala natural, bonecos em tamanho natural feitos de papelão, bidimensionais. Meio que um boneco cenário. Faziam os personagens, e faziam, de alguma maneira, o cenário também. Tinha uma brincadeira com a ilusão, com a perspectiva, porque se tinha uma mesa, por exemplo, que era chapada, não era uma mesa de verdade, era uma silhueta de mesa, mas dentro da silhueta de mesa se fazia perspectiva para dar ilusões de profundidade. Tinham esses jogos visuais, essa técnica que eu dominava, devido a formação em desenho. A gente usou muito isso. Foi um espetáculo bem sucedido, e foi a primeira experiência com eles.

Depois disso, eu acho que a gente tentou fazer um projeto que não deu muito certo, mas era bonito a gente desenhou um projeto de Moby Dick, não rolou, acho que depois disso eles fizeram Mozart Moments, que acho que foi 1991, se não me engano. E aí foi um espetáculo também bem bacana, porque foi um amadurecimento do grupo. Já estava todo mundo fora da universidade e foi um projeto que teve uma grande projeção, para eles, porque foi feito no CCBB, Centro Cultural Banco do Brasil. Eu fiz o projeto da carroça que usavam. Fiz os figurinos, a parte dos bonecos não interferia nisso. Eu via os ensaios, eles faziam o roteiro, tinha um roteirista na ocasião que ajudou a fazer, e o Luiz André também. Teve uma coisa que era diferente no espetáculo, porque ele acontecia em espaços públicos, e já era outra técnica que eles usavam. Técnica de luva, misturado com, com manipulação direta e a ideia do figurino era fazer uma coisa neutra. Então o figurino branco com tons de pérola, para poder destacar os bonecos. Tinha uma convenção do ator-animador, geralmente, da roupa escura, e a gente não usou roupa escura, usamos a roupa clara, porque tinha a ver com a arquitetura também do prédio CCBB e aquilo funcionava como um fundo neutro, para os bonecos se destacarem. Teve um bom equilíbrio ali. O tema de processo criativo também.

Cada espetáculo envolveria uma linguagem, uma pesquisa específica, mas a gente não tinha muito método de trabalho, uma metodologia de trabalho. Tanto no Hoffmann, quanto no Mozart, era um pouco as descobertas que a gente ia fazendo, das conversas, eu fazia alguns desenhos, mostrava, a gente depois alterava, mas não tinha uma metodologia de trabalho mais rigorosa.

Eu não lembro muito da gente ter muitos desenhos, que trocássemos um portfólio, uma coisa que a gente pudesse ir trocando, uma pesquisa de imagens. Não tinha isso. A gente não fazia a ideia de ir para paleta de cores, por exemplo, vinha na prática, a gente não definia tanto isso. Então, a pesquisa de linguagem era meio que intuitiva. Aí, o terceiro espetáculo, que foi o Teatro de Brinquedo, foi um projeto que eles começaram também, fizeram para o Banco do Brasil. Depois foram para São Paulo com esse espetáculo. Eu já estava nesse processo de ir para São Paulo. Apresentamos no teatrinho que eu não lembro, eu acho que é Teatro Ruth Escobar, que foi apresentado e também foi essa técnica do teatro de brinquedo. Nesse trabalho era tudo ligado, era um texto da Karen Bligsten, que eles adaptaram, é uma escritora dinamarquesa, se não me engano, e adaptaram para linguagem do teatro, para cena brasileira, e de alguma maneira criaram uma história bem agradável. E era uma técnica também que feita em teatro, só que era um teatro meio “café teatro”. A ideia desse espetáculo era um pouco uma brincadeira de salão. Mostrar os bonecos, o jogo, sem ilusão. O bacana era ter a caixa, e os

atores manipulando e jogando, mas de uma maneira bem descontraída. Era um espetáculo bem interessante também. Foram muitos desenhos que eu fiz, porque eram muitos personagens, tinha toda uma coisa de fazer um teatro, uma reprodução da caixa cênica, com seus truques, cortina, as coxias, tudo, tudo, tudo. A iluminação, aí o Renato Machado já tinha entrado no grupo e fez as técnicas de iluminação para a caixa. Então, foi um trabalho bem rico, e esse sim teve uma metodologia a mais de trabalho, porque, como era muito baseado em caricaturas dos personagens tinham que ter uma visibilidade dentro de um espaço pequeno, que era a caixa. Ali a gente teve um cuidado maior com as formas, no sentido de tornar visível. A expressão dos personagens, teve todo um estudo sobre como tornar visível aqueles bonecos, porque eram limitados, era uma caixa sem mecânica, que não era muito grande.

Nesse espetáculo, que se chamou A Verdade Vingada, e depois teve uma mudança de nome no processo e virou Teatro de Brinquedo, já tinha uma outra pessoa que fazia o figurino, porque foi muito de desenho. Tinha alguém que fazia ambientação, que era Carlos Alberto Nunes, um cenógrafo e figurinista aqui do Rio. Eu acho que ele fez também os figurinos. Então, tinha uma equipe maior, foi uma coisa mais estruturada.

O quarto trabalho foi exatamente o trabalho que eles tinham começado quando os conheci, e acho que foi em 1992, ou 1993, e aí foi na ALIANÇA Francesa, também no Rio de Janeiro, e esse espetáculo também teve uma projeção maior, porque ali começaram e depois fizeram no Banco do Brasil, viajaram bastante, o espetáculo rendeu muito e, quanto a pesquisa gráfica, a gente foi depurando as ideias. Eram três peças que não tinham muito conexão entre elas. Tinha um ambiente, um cenário que unificava aquelas três peças. Era um ambiente bem sóbrio, escuro, lembrava uma coisa de solidão, muito forte. Era um quarto fechado, com pouca luz, escuro, paredes muito desgastadas, tinha esse aspecto. Eu fiz o figurino também, que também era a mesma coisa. Eram todos pretos, todos ficavam meio escondidos, a ideia era ser o figurino como uma espécie de fundo, para os bonecos. Eles manipulavam bonecos de manipulação direta. Então ficavam os três manipulando, mas a gente não via o rosto deles, todos com chapéu, sobretudo, era tudo muito fechado e era essa técnica que eles usavam. Foi um espetáculo em que se foi aprofundando o estudo da técnica, porque a gente tinha umas ideias que não funcionavam muito bem, e a gente teve um trabalho grande para chegar até aquele formato. Tivemos muitos problemas. Eu lembro que na execução da cenografia tivemos muitos problemas com materiais que não foram adequados. Lembro que foi período bem tenso, porque

muita coisa não deu certo. A cenografia tinha um efeito bom, mas estava mal executada. Eu executei, e executei muito mal aquele cenário, então, ele gerou alguns problemas, inclusive de relacionamento entre a gente, porque não foi um trabalho bem feito. Ele ficou bem a desejar em termos de acabamento, e foi aí meu último trabalho com eles.

Depois, eles fizeram um outro espetáculo, e nessa época eu já estava saindo do Rio. Fui morar no interior e estava me envolvendo com doutorado, e nesse período eu fui me afastando também do teatro deles. Mais ou menos, é essa história.

Foram esses quatro processos, o Hoffman, o Mozart Moments, o Teatro de Brinquedo e o Beckett. Tem uma coisa que é interessante, porque eu comecei a fazer cenografia com eles, na universidade, e depois que eu fui fazer no teatro de atores. Eu entendi uma coisa que foi legal de entender, de observar: como é fazer cenografia para bonecos. Porque é diferente.

No primeiro espetáculo, o Hoffmann, os bonecos eram a própria cenografia. Eles ocupavam espaço, eles não tinham volume, porque eram bidimensionais, mas em grupo ocupavam bastante espaço, assim, eles eram personagem, cenário, e tinham figurino também, porque eram figuras de época desenhadas, já que a história se passa no século do romantismo. Tinha esse aspecto interessante: pensar esse conjunto.

Pelo que me lembro do método de trabalho do Hoffman, eu e o Miguel fizemos muita coisa de ampliar, de recortar os papelões. A gente não tinha dinheiro nenhum, então, encontrávamos papelão em ferro velho, papelão de geladeira, e íamos montando. Pegávamos as madeiras pra fazer a base, e era tudo assim, porque não tínhamos nenhum apoio financeiro para fazer aquelas coisas. Era um processo de descoberta muito empírico. Não tinha essa estética toda, era só a paleta de cores, e bem limitada. Lembro que os bonecos eram brancos, com os traços pretos, e tinha alguns tons de cinza. Os figurinos, também eram de papel, um tipo de tecido-papel, uma coisa assim. E tinha um tom de vermelho também, e era a única coisa que aparecia como cor. Tinha a relação de pesquisa da forma, porque era da estética. Teve uma preocupação grande com isso, era uma descoberta pra todo mundo, tinha um cuidado maior nessa coisa, e também tinha a assistência dos professores que iam orientando sobre os princípios estéticos: o traço, a linha a ser feita.

No Mozart, já era uma coisa muito focada na funcionalidade, o princípio que eu operava ali era a funcionalidade. A ideia de uma carroça que tinha que servir de palco e também de abrigo para os bonecos. Ela tinha um sistema de dobrar, de travar, tinha esse lado de uma

coisa feita para itinerância. Então, era esse o princípio dessa cena itinerante, onde eles tinham a ideia de rodar com a carroça também com a função de chamar o público, etcetera e tal. E tinha as roupas também, que eram as roupas de época, e tinha esse lado delas serem todas brancas, e que dava uma neutralidade nelas, e não se destacavam em relação as roupas dos bonecos, que eram no mesmo estilo, isto é, os bonecos eram como era Mozart, com aquelas roupas cheias de rococó, e aí os figurinos dos atores eram iguais. Então, tinha peruca, tinha isso tudo, uma identidade entre os atores e os bonecos. Havia uma relação de proximidade visual entre eles, a única diferença era dada pela cor, essa era mais ou menos a ideia. Esse espetáculo foi muito simples em termos visuais. A complexidade vinha mais da dramaturgia, das técnicas que usavam, como criar as cenas independentes. A gente apresentava uma cena, e elas tinham que ter uma autonomia. Só depois eles começaram a fazer o espetáculo como uma continuidade, pois, na origem, o espetáculo era feito em fragmentos.

Então, dramaturgia tinha que ser autônoma, mas ao mesmo tempo apontava para uma relação do todo.

O outro espetáculo, A Verdade Vingada, O Teatro de Brinquedo, como eu falei, era inspirado nesse Toy Theatre. E a gente foi pesquisando essas imagens. Na época eu não tinha internet, então, toda pesquisa era na base da bibliografia, dos livros que a gente encontrava na biblioteca da universidade. Toda pesquisa era muito pesquisa de biblioteca. Eu lembro que me encontrava muito com Miguel na biblioteca, para trocar ideias sobre as imagens, e sobre tudo mais, não tinha essa coisa de baixar e copiar. A gente foi entendendo como era esse universo, e foi buscando as soluções. Muito vinha da experimentação do Luiz André. Me lembro que ele criou uma cena com o boneco aparecendo com umas facas, e na hora que o boneco pegava as facas, que estavam escondidas, umas facas gigantes, ele foi criando os mecanismos. Ou seja, eu tinha a parte do desenho, mas a parte dos mecanismos, dos truques, eram muito eles que faziam. Então, a minha parte ali era de criar os personagens, as características deles, psicológica, visual e funcional. A identidade de cada um daqueles personagens e também a caixinha. A caixinha também tinha uma ótima técnica para ser um teatro. Tinha coxia, tinha cortina, tinha rotunda, tinha tudo, era um mini teatro, uma reprodução. Uma diversão do século XVIII, que depois a gente começa a tomar essa história desse teatrinho, uma diversão muito popular de quando as pessoas não tinham como fotografar, então gravavam, para reter a imagem dos espetáculos, através dos desenhos. Se criava os personagens e se levava pra casa. reproduzia

os textos, e as pessoas brincavam de teatro em casa. Ter uma diversão de salão, uma função educativa, estética, lúdica, para as crianças e para os adultos. Era um jogo de salão, teatro de salão e depois virou uma coisa de colecionador. As pessoas começam a colecionar essas caixas. Foi muito legal ter feito esse trabalho, foi um aprendizado incrível.

Sobre meu processo de criação individual, lá como Sobrevento era meio que assim: a gente seguia, como todo projeto segue mais ou menos o que o diretor, a equipe tá elaborando. Vê as linhas mestras desse conceito e tenta ver como que a visualidade do espetáculo vai reforçar esse conceito. Então, por exemplo, seja nas cores, seja nas formas, nas texturas, tudo isso. Era basicamente isso, não tinha uma pesquisa. Eu fazia a pesquisa individual pra poder superar alguns problemas que eu ia identificando, por exemplo, no projeto original do Mozart Moments, o figurino era preto, mas quando eu vi o espaço, eu falei, o preto não vai ser legal, porque a gente tinha a ideia boba de que o ator-animador tinha que ser preto. Quando a gente fez a roupa preta, eu falei, vai ficar feio aqui nesse espaço. Isso aí, eu falei, vamos fazer essa roupa branca pra combinar com a arquitetura. E foi um achado, ficou bem resolvido, ficou bonito essa solução.

Eu tinha algumas ideias que surgiam assim a partir de situações bem específicas, no caso, arquitetura, dialogando com o figurino, no caso do Mozart, no caso de tentar dar uma unidade que correspondesse a atmosfera do espetáculo. A funcionalidade para os bonecos e também uma escala de cor que pudesse transmitir aquele clima. A cenografia sempre fica num segundo plano, e nesse caso com bonecos ela fica meio que no segundo plano, ela é um suporte. Claro, também no teatro de atores é assim, mas com atores talvez tenha outro preso, como são elementos praticáveis pelo ator, agora para o boneco já é diferente, o processo de criação, nesse caso, seguia um pouco essa linha de ir se adequando.

Onde teve mais invenção de minha parte, foi no Theatro de Brinquedo, porque eu tinha que desenhar os personagens. A gente tinha uma ideia de como é que poderiam ser os personagens, mas toda criação visual, dos tipos – é um teatro baseado em tipos. Tinha o fazendeiro rico, tinha um empregado, tinha a mulher apaixonada, tinha um monte de coisa, então, a gente, mais ou menos, seguia alguns traços que dessem conta disso. Eram baseados sempre em algumas pessoas conhecidas da gente, pra poder se inspirar, como o processo natural do desenho, em que você vai juntando várias referências pra chegar a uma imagem, a um personagem. Todo espetáculo, quando você tem que criar desenho, é um pouco isso, você vai pegando várias referências, até chegar mais ou menos em um tipo que você acha que tem

sentido. Eu lembro de um personagem que era muito divertido, todos os personagens eram muito legais nesse teatro de brinquedo, mas o personagem do Luiz André foi assim inteiro, inspirado naquele João Bafo de Onça, aquele personagem inimigo do Mickey. Ele parecia um pouco o Bafo de Onça, assim, ele era meio grosseiro, umas botas, uma barba mal feita, ele parecia um bicho, e Luiz André reforçava isso. E o personagem do Miguel, que era um empregado, negro – era interessante que a gente botou um negro – aquele negro malandro, ele repete um pouco essa tradição do negro moleque, bem brasileiro. Algo um pouco complicada na história do teatro: sempre colocar o negro, ou como o malandro, ou quando é mulher, como a mulher sedutora. Então, tem uma construção do negro no teatro brasileiro que é complicada. Mas, nesse caso, a gente não tinha uma representação que fosse nociva, mas ele era um empregado, então, pra ser coerente com aquele universo, a gente colocou ele como sendo um personagem preto. E tinha toda um jogo dele com outro personagem central, que eu não vou lembrar agora muito bem, mas eu sei que tinha o cara que era um personagem sedutor, se eu não me engano. Essa ideia de você se basear em vários tipos, várias referências que você encontra em vários lugares, pra criar uma identidade pra cada personagem. Então, esse processo aponta para caminhos muito diferentes, temas de criatividade. É isso.

Como eu percebo o processo, eu acho que eu já falei de alguma maneira. Foi na primeira fase, nascimento do grupo, então a gente estava descobrindo a linguagem dos bonecos. Eles tinham essa coisa, que mantiveram até hoje, de cada espetáculo, explorar uma técnica diferente. Então, é sempre um aprendizado muito grande. Para dentro de cada espetáculo, cada processo, foram apenas quatro, mas o nível de aprendizado era muito grande, até porque como a gente não sabia muita coisa, tínhamos que descobrir. Descobrir a informação e também descobrir as técnicas. Então, tinha um lado bem complexo. Mas eu acho que os resultados eram muito bons. Eu sempre gostei dos resultados em termos visuais, mas acho que uma coisa que distingue muito o Sobrevento, e eu admiro muito eles nesse sentido, é que eles têm uma inteligência da dramaturgia que eu acho extraordinária. Acho que todas as escolhas que fazem – alguns espetáculos eu não vi – eles leem muita coisa, eles têm muita informação, eles descobrem muitos textos diferentes. Então, eles têm uma inteligência pra dramaturgia que eu acho impressionante, tudo muito bem resolvido, muito bem escrito. Não tem tempo de sobra. Sempre achei muito bem resolvida a dramaturgia deles, do ponto vista da palavra e também visual. Enquanto a atuação dos bonecos, da cenografia, figurino e luz.

Não tinha ainda uma organização mais sistemática para se produzir. A feitura dos objetos, de tudo, a gente não tinha muita noção, não tinha dinheiro, então muita coisa o Luiz André inventava, a Sandra também. Tinha uma coisa de achar, pegar coisas em casa e trazer. Tinha um lado que era meio que improvisado, meio caseiro. A feitura era caseira, mas o resultado final não dava essa impressão. A gente se saía bem nesse sentido, e acho que não ficava uma impressão de uma coisa mal executada, olhando todo o conjunto, muito pelo contrário, dava a impressão de um bom acabamento, em todos aspectos. Eu acho que os resultados foram bem positivos ao longo dos anos. E foram, claro, se aperfeiçoando, descobrindo outras linguagens, e teve uma coisa que foi bacana porque são três pessoas, que são arco e flecha, e aí a coisa fica boa. A Sandra é incrível, ela tem um talento, e agora está com essa coisa do Teatro de Objetos há algum tempo, também dirige, Luiz André também e o Miguel também. Então, era um trio muito bom, muito forte, e aí a coisa funcionava muito bem, devido essa capacidade deles, de ser arco e flecha.

Agradeço por estar me fazendo lembrar desse período, que foi um período muito importante para mim, e eu vejo que reverbera tá hoje. Eu retomei o contato com o Sobrevento, pois depois que foram para São Paulo eu tive pouco contato. Encontrei eles em Pernambuco, uma vez, e retomei o contato com eles. Acho que foi em 2012, não lembro bem, e agora a gente mantém esse contato esporádico, e de vez em quando vou a São Paulo. Antes da pandemia eu fui falar com eles, e é uma relação bacana que se mantém.

J. E. TICO

Me chamo José Elias Tico. Sou Músico e Artista Popular, Bonequeiro, 48 Anos. 20 Anos de experiência com Teatro de Bonecos na Rua. Maior importância a vivência na prática.

Relação com o Sobrevento. Todas. Eu me considero da Família Sobrevento. Particpei de muitas pesquisas de montagens não me lembro quantas. Muito sério sempre trazendo referências Mundiais para o Brasil, para todos vivenciaram as técnicas com essas pessoas nas pesquisas.

O meu processo de criação individual é muita leitura e experimentação na prática. Improvisando na hora com o público. O Sobrevento é referência Mundial e tem pessoas incrivelmente talentosas está sempre colocando as pessoas para questionarem a si próprio e

refletirem muito. Com seu espetáculo de alto nível de criatividade, sensibilidade e esteticamente muito bem pensado com ótimas músicas, feitas por profissionais com enorme sensibilidade e com muito domínio do que fazem.

JOÃO PIMENTA

Meu nome é João Pimenta, tenho cinquenta e quatro anos, e sou estilista, não tenho uma formação acadêmica de estilo, faço o trabalho de estilista desde os doze anos de idade, que foi quando eu comecei a me interessar por costura, logo no meu primeiro emprego. Eu me encontrei na moda pela linguagem da moda, não exatamente por desenvolvimento de produto. Eu me considero uma pessoa muito tímida, então eu encontrei na moda uma forma de linguagem, de expressão, quando eu descobri que as roupas falavam, eu comecei a usar como plataforma de do meu discurso, pra poder falar sobre, sobre o que eu penso da vida, como eu enxergo as coisas, os meus desejos. Então, eu tento usar a moda como um veículo de comunicação. Eu venho de uma família muito humilde de Minas Gerais, uma família de agricultores, então eu nasci na roça, eu tive muita dificuldade até eu conseguir me aceitar como criador de moda, porque a moda é vista como uma plataforma elitizada, e eu vindo de uma família muito humilde eu não tive acesso quando jovem há muita coisa, a cultura, a arte. Por vir de uma família humilde, eu tive um problema muito sério com a autoestima, achava que eu não era capaz de poder dizer o que as pessoas poderiam vestir ou não, o que era bonito ou feio. Então, eu tive que passar por um processo bem complexo, até eu começar a entender que eu poderia fazer moda. E nesse processo foi quando eu acordei para que as minhas histórias, as minhas histórias de roça, minhas histórias de deficiência, elas poderiam ser contadas como mote para o meu trabalho. Então, quando eu assumi quem eu era, de onde eu tinha vindo, contando as histórias da minha família, né? Então, eu comecei a ter mais segurança para trabalhar dentro do mercado de moda. E eu tenho um processo que de entendimento com a moda com dois contrapontos que são importantes dentro do meu trabalho, que é a o discurso entre pobre e rico, e entre masculino e feminino. Eu sempre, desde muito criança, sempre achei que a roupa do homem, ela não tinha graça nenhuma. Então, desde o meu primeiro trabalho, eu foco nessa coisa de transitar o meu criativo entre o homem e a mulher. Então, eu costumo usar modelagens femininas para fazer uma roupa masculina. Então, eu já feito esse trabalho de transição de

gênero dentro da do meu trabalho de moda já desde começo do meu trabalho. E o meu primeiro desfile eu apresentei em mil novecentos e noventa.

Os figurinos [teatrais], eles são muito importantes dentro da minha carreira, porque dentro da moda a gente tem muitas limitações, de comercial, de conceitual, e no figurino, a gente tem uma liberdade criativa muito grande. Então, essa liberdade criativa dos figurinos me atrai muito, saber que o figurino é um complemento muito forte pra o espetáculo, porque ele ajuda o entendimento do personagem, ele ajuda, ele facilita um pouco a comunicação do público com o personagem. Então eu costumo dizer que na moda a roupa é a segunda pele, e no figurino ele é a primeira pele.

O meu encontro com o sobrevento, eu sempre digo que foi uma grande magia, porque eu gosto muito da autenticidade, eu gosto muito da coisa de verdade. Então, eu trabalho com vários grupos de teatro, eu faço trabalhos para várias companhias de balé, só que dentro do sobrevento, eu encontro uma coisa que eu não encontro nos outros grupos, que é esse fundo, essa verdade, sabe? Essa limpeza chega a ser quase ...

Eu considero que o Sobrevento, que eles executam um teatro puro, eu acho que é feito tudo do que existe já na mão, é sempre muito profundo, um grupo que te dá uma abertura para você interferir dentro dos outros segmentos. Então, é um grupo que me acolheu e eu sou muito feliz de estar dentro desse grupo. Hoje as pessoas trabalham muito com o ego inflamado, e é uma coisa que dentro do Sobrevento não existe, é sempre muito “inspiracional” estar junto deles. Então, todas as vezes que eu sento com eles para discutir algum figurino, e vejo o ensaio, termina a leitura, o ensaio, eu já tenho sugestões, porque tem uma sintonia muito grande. E eles também já começam com uma imagem pré-feita. Quando você encontra o trabalho, ele já tá meio que resolvido, assim, muito engraçado, porque eles vão pegando o que eles têm, vão vestindo o que eles têm, vão usando o cenário que tem ali, e quando você vê, tá pronto, sabe? Então, tem uma magia muito bacana de trabalhar com o grupo. É muito legal porque pura sinergia mesmo, eu não preciso nem me aprofundar muito na questão da dramaticidade do espetáculo, as coisas fluem de uma forma muito mágica dentro do grupo. Esse processo criativo dentro do grupo funciona dessa forma. É muito incrível o clima que eles criam para te mostrar o trabalho, ou a forma com que eles fazem pra te apresentar. O trabalho já te dá toda a resposta, assim, quando me encontro com eles pela primeira vez, para ler um texto, ou para ver um espetáculo, a gente já sai definido que vai ser assim.

O meu processo criativo, na verdade, ele acabou que, com o tempo, ele foi virando um fio único. Então, como eu estou sempre discutindo em cima dessas questões de contraponto, sempre focando com essa questão de pobre, rico, masculino e feminino. Então, eu sempre tenho, quando termina de fazer uma coleção, eu já tenho o desejo da próxima, porque é sempre uma continuidade do meu discurso. É contínuo, assim. Então, eu apresento uma coleção, a próxima já vem, e também eu deixo interferir muito o momento, porque eu acho que a moda tem uma coisa interessante de registro do tempo. Tudo que está acontecendo a minha volta, eu tento transmitir dentro das minhas coleções. Faz parte do meu processo, ficar atento ao que a gente está vivendo, a política.... Tem uma coisa religiosa forte dentro do meu trabalho, uma imagem que não é pela crença e sim pela estética, eu gosto muito de olhar para as religiões, para essa coisa da fé.

Os resultados visuais do Sobrevento são megas impressionantes, assim. “Pauperista”, sempre com o que tem ali em mãos, sempre executado de uma forma supersimples, mas muito genial. As imagens que eles conseguem fazer, para mim elas tem um valor muito grande agregado, de realidade, de sensibilidade, de um olhar realmente artístico em cima das coisas. Essa questão dos objetos, eles fazerem os objetos falarem. É muito incrível, é um grupo que tem esse olhar para essas pequenas coisas, para os objetos, para as miniaturas. Então, isso já mostra que a sensibilidade é o gás ali, que a sensibilidade é o que faz movimentar, é o combustível deles. É ter esse olhar sensível sobre as coisas, mesmo numa época como essa, assim, que a gente está. Já há um bom tempo vivendo de dificuldades, eles continuam com esse olhar romântico, lúdico, fantasioso, incrível, em cima de todas as coisas. Isso também faz com que eles também consigam ver o trabalho do outro. Então, eles valorizam o trabalho do outro, então isso também só faz fortalecer a imagem deles.

JOÃO POLETO

Meu nome é João Poleto, sou músico, flautista, saxofonista, e sou compositor também. Trabalhei muitos anos com trilha para teatro, em especial no Teatro Vento Forte, onde eu aprendi esse ofício, com Ilo Krugli. E foi lá também que eu conheci Luiz André e a Sandra, em uma peça que eu fiz, em cima de contos do Oscar Wilde. Eles ficaram encantados com a trilha,

e me convidaram para participar de uma peça que estavam montando e se chamava Theatro de Brinquedo. E eu fui fazer a trilha. Aí começou a nossa relação, muitos anos atrás, eu nem sei quantos anos ao certo, 30 anos talvez. Depois disso já fiz muitas outras trilhas para eles. Minha formação é em música brasileira, choro, samba, etc. Toquei muitos anos em casas noturnas como “O Do Borogodó”, e etc. Acompanhei a nata do Samba do Brasil. Já acompanhei Paulinho da Viola, Chico Buarque, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara a maravilhosa. Me considero sortudo nessa área, porque consegui acompanhar os meus ídolos. É uma grande realização pessoal.

A minha relação com o sobrevento sempre foi muito intensa além de trabalho, muita amizade. Estou com eles desde a primeira formação do grupo, quando eles chegaram do Rio de Janeiro. Não sou exatamente da equipe, mas sou de uma equipe de colaboradores que está sempre com eles. Quando precisam de alguém para fazer uma trilha mais abrasileirada eles me chamam. Eu fiz o Theatro de Brinquedo junto com Paulo da Rosa, que era um músico do Vento Forte. Que foi indicado para o prêmio Coca-Cola, se eu não me engano. Nós inauguramos o Sesc Belenzinho tinha um trabalho que se chamava Brasil Para Brasileiro Ver, que era uma coisa de teatro de Mamulengo muito bacana. Era um caos, e muito interessante. A formação tinha um sanfoneiro, uma flauta, um saxofonista, era muito legal. Depois eu fiz Orlando Furioso, que era uma peça incrível sobre bonequeiros medievais. Essa peça foi indicada a um prêmio também. O meu último trabalho com eles foi Meu Jardim, uma peça para bebês, e a gente estreou essa peça em Madrid. É a peça que nós mais fizemos, foram centenas de apresentações com essa peça. É uma coisa completamente diferente você tocar para bebês. É outra relação, é outra maneira de se fazer música. E eu toco violão nessa peça, geralmente troco flauta mas nessa eu troco violão. Tem alguma coisa mais intimista, tem que pedir permissão para o bebê. É curioso. Foi uma experiência muito diferente. O processo de criação é sempre junto, sempre junto, mais ou menos parecido com o do Vento Forte, mas um pouco mais objetivo, porque no Vento Forte eram seis meses de ensaio para o mês de apresentação. O que interessava lá era mais o processo. André e a Sandra tem uma coisa mais focada. Mas também se permitem a muitas experiências sensoriais para chegar a um resultado objetivo. A música com Luiz é de um jeito, e com a Sandra é de outro. O Luiz toca violão também, então tem muita melodia dentro dele. Ele nem sabe, mas ele acabou compondo alguns temas que ficaram como sendo meus, mas foi dele. Eu fui refinando, mas a fonte é ele, que também divide a criação musical dessa maneira. Ele tem um ponto de vista interessante sobre o que deve ser a música no espetáculo. Mas é bem orgânico, é feito nos ensaios, e a gente nunca chega com um tema pronto. A não ser algumas poucas vezes, como em Orlando Furioso, em que eu tive que fazer

uma pesquisa sobre a música da época. Não que a gente tenha usado, mas eu acabei assistindo algumas coisas que foram importantes para inspirar.

O meu processo de criação é muito orgânico, muito caótico, não tem muita ordem. Quando eu fico muito tempo sem ter uma peça, ou alguma coisa para compor, eu acabo criando vários pequenos temas e guardando. Vou memorizando vou anotando em algum lugar. Eles são quase como os tijolinhos que eu vou usar depois para construir a trilha de uma peça. Quando chega no processo de criação tudo vira filtro musical. Propaganda, filme, novela, o som da rua, buzina, isso tudo vai entrando e eu vou direcionando para o que eu poderia usar na peça. É um movimento intenso focado no trabalho, então tudo gira em torno disso. Às vezes eu faço alguma coisa em casa, mas eu prefiro fazer lá no espaço que eu estou trabalhando. Isso eu desenvolvi lá no Vento Forte, e também no Sobrevento. Os atores têm um tempo de preparação diferente, eles chegam para ensaiar e até eles começarem demora um pouco. Aquecimento, tem uma conversa. O músico é diferente, ele chega abre instrumento que vai tocando. O momento de preparação deles era um momento em que eu pegava o violão e ia aproveitando, criando algumas coisas livres, sentindo aquele clima que estava acontecendo. Muita coisa eu acabei fazendo ali. O que é bem proveitoso para mim. Durante o processo como Luís, e também com a Sandra, mas foi mais com Luiz, aqueles trechos que eu tinha guardado durante os meses anteriores, ou coisa assim, eu acabava lançando mão, e às vezes acabava dando certo, mas não era bem isso que o Luiz estava querendo, mas era o caminho, e a gente acaba pegando aquele tema e transformando, moldando, para o quê ficava casado perfeitamente com a cena que estava rolando. Música para teatro, você sabe, é música funcional. Uma flecha que atinge o ator, e volta, e acaba virando aquele ritual tão lindo.

LÉIA IZUMI

Sou Léia Izumi, tenho 41 anos, arte educadora e artista visual, na vida profissional tenho experiências em diversas áreas do ramo artístico, teatro, teatro de animação, restauração de obra de arte, principalmente com arte sacra em madeira e principalmente em acabamento e pintura. Atuo nas artes gráficas, tenho um pequeno parque tipográfico e faço livros artesanais, trabalho também com gravura.

A primeira vez que ouvi falar do Grupo Sobrevento, foi por intermédio de um programa de televisão, que fez uma matéria com eles, sobre a ligação das artes cênicas e das artes plásticas. Um tempo depois eles ofereceram uma oficina de introdução ao teatro de animação na biblioteca próxima a minha casa “Biblioteca Jovina Rocha Álvares Pessoa”, um curso de três dias. Ofereceram também um espetáculo, gratuito, “Mozart Moments”. Passado um tempo recebi um telefonema para dizer que foi selecionada para participar de um curso preparatório de teatro de bonecos, aceitei o convite. O curso consistia em conhecer, aprender e montar um espetáculo de fantoche (boneco de luva) em três meses, e após, apresentar o espetáculo em seis praças da zona leste de São Paulo. Destacando que este projeto foi contemplado pela lei de fomento ao teatro, que viabilizou a sua concretização, o projeto “Fantoche nas Praças”, que reuniu 30 jovens de baixa renda da zona leste, preparou profissionalmente seis grupos de teatro que se apresentaram gratuitamente em praças da zona leste de São Paulo. Na parte preparatória, tínhamos um encontro por semana, que aprendíamos sobre o teatro de bonecos, aprofundando na técnica de luva, fantoche ou mamulengo, recebíamos também uma ajuda de custo (passe de ônibus), na parte de confecção fomos assessorados e orientados para dar uma unidade estética para cada espetáculo. Nas apresentações tivemos uma ajuda de custo, apoio logístico e orientação de um monitor que acompanhava a cada apresentação, a cada semana tínhamos uma reunião para apresentar um relatório e trocar experiências. O projeto “Fantoche nas Praças” teve muitos desdobramentos, e possibilitou a entrada profissional de muitos artistas, o encontro com muitos nomes importantes para cena teatral nacional, encontro com profissionais internacionais. Destacando o encontro com o próprio grupo Sobrevento, da sua metodologia, sua estética e sua incansável busca pelo aprimoramento a cada técnica empregada em cada espetáculo.

A partir deste projeto, surgiram convites para participar de mostras teatrais, como “Vaca Amarela” no Sesc Pompéia, festival Internacional de formas animadas de Jaraguá do Sul, entre outros.

Depois desta primeira experiência o grupo o qual eu pertencia se desfez, mas continuei a trabalhar com o Grupo Sobrevento, ora pintando bonecos, cenários e também assistindo na produção a Dona Lúcia (in memoriam). Posso destacar dois espetáculos que pinte os bonecos e acompanhei a montagem, foram eles: “O cabaré dos quase-vivos” e “Orlando Furioso”. Fiz assistência de produção do “Fantoche na praça”. Quando o Espaço Sobrevento foi inaugurado, trabalhei no primeiro ano, ajudando em muitas áreas como é característica de quem faz teatro de animação e do teatro em geral, assumimos variados papéis, para que o espetáculo aconteça.

Os espetáculos que descreverei será “O cabaré dos quase-vivos” e “Orlando Furioso”.

“O cabaré dos quase-vivos”, um espetáculo de 2008. O processo de criação do Grupo Sobrevento, começa com um estudo minucioso da técnica escolhida, neste caso a técnica de boneco de fio, após conversas com especialistas, no estudo de textos. O estudo minucioso da técnica, passa pela escolha de materiais, madeira, fio, as tintas para os diferentes tipos de materiais, os mecanismos, etc. As pesquisas se estendem para outras técnicas utilizadas no espetáculo, como autômato e ventríloquo.

A minha participação deste espetáculo foi, na pintura dos bonecos, na modelagem da cabeça da boneca de ventríloquo. Na pintura dos bonecos, começamos a pesquisar as cores e os sombreamento para dar expressividade para os bonecos, na modelagem da boneca, a pesquisa foi nas características grotesca da personagem.

O espetáculo composto de cenas de bonecos, com musical, com cenas imitando uma comicidade e música ao vivo. As cenas dos bonecos foram baseadas num conto de Hoffmann. E os atores pareciam manipuladores das cenas trágicas dos bonecos. Criaram uma ambientação de cabaré perdido no tempo.

No espetáculo “Orlando Furioso” de 2010. O processo se deu a partir do texto de Ariosto, Orlando Furioso, a técnica escolhida para o espetáculo foi a bonecos de varão, chamados *pupi* sicilianos. Um drama épico, com muitos bonecos e escolhas estéticas para tal espetáculo. A pesquisa da pintura dos bonecos continuou a ser as cores e sombreamento para dar uma carga dramática. Para algumas apresentações pintei um painel, que fazia o retábulo como moldura do espetáculo. Um espetáculo como o anterior citado, foi muito pesquisado. Pesquisa de materiais, de texto, de música, de gestos, uma pesquisa completa para a sua realização.

O meu processo individual de criação, começa por tema que me chame atenção, a partir do tema, começo uma pesquisa de imagem, de referências bibliográficas, de textos que converse com o tema. Após esta primeira etapa, passo para experimentações, e depois o trabalho final.

A construção da visualidade dos espetáculos do Sobrevento, são baseados em muita pesquisa, de materiais, bibliográficas, de técnicas juntamente com especialistas (podem ser

nacionais e internacionais), nos primeiros espetáculos podemos perceber mais claramente a influência de alguns artistas como o Calder e seus mobiles, no “O Anjo e a Princesa”, mas com o passar do tempo podemos perceber um fazer que traz referências, mas não são tão predominantes.

A visualidade é construída juntamente com a técnica escolhida, que para cada técnica tem também uma mensagem, e algumas limitações próprias de cada uma. A mensagem de cada espetáculo pode ser percebida em cada detalhe dos espetáculos.

LIANA YURI

Meu nome é Liana Yuri Shimabukuro. Sou artista plástica e atriz, integrante do Grupo Sobrevento desde 2012. Cursei Educação Artística (durante um ano na Unesp) e Licenciatura em Letras. O princípio do meu “fazer teatral” iniciou na Escola Livre de Teatro de Santo André em 2003 no curso de cenografia. Depois, fui trabalhar no Festival de Ópera de Belém, em 2003 como camareira e contrarregra. A partir dali fui assistente de cenografia e tive diversas funções na produção de várias óperas. De 2005 a 2009 trabalhei no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) sendo secretária do diretor Antunes Filho, fazendo serviços administrativos e de produção teatral. Particpei de muitas outras oficinas e cursos em centros culturais em diferentes áreas. Minha trajetória paralela é dando aulas na área de artes, na criação de livros com técnicas da engenharia de papel.

Sou integrante do Grupo Sobrevento desde 2012. Conhecia já o Grupo Sobrevento, porém somente em 2010 pude participar de um curso de teatro de animação na SP Escola de Teatro que ocorreu na Oficina Mazzaropi orientado pelo Luiz André. Depois do curso, em 2011, eu, Sueli Andrade e outros artistas, iniciamos uma pesquisa sobre teatro lambe lambe. Como o Luiz André foi muito aberto dizendo que todos poderiam usar o espaço, eu me senti à vontade perguntando se poderíamos usar o espaço do Sobrevento para estes encontros. Acabamos não dando continuidade ao projeto do teatro lambe lambe, porém acabamos entrando na pesquisa de teatro de objetos resultando no espetáculo “Sala de Estar”. Depois disso, por lá fiquei! Minha relação com o Grupo é mais do que uma profissão ou um trabalho, é a minha formação como artista (e como atriz, pois nunca havia atuado), é uma parte da minha família, uma relação de amizade, a abertura da possibilidade de descobrir quem eu sou e minhas potencialidades.

Atuei nos espetáculos “Sala de Estar”, “Só”, “Eu tenho uma história”, “Escombros”, “Noite” e o “Amigo Fiel”, participei da montagem da exposição da escritora e ilustradora Mandana Sadat no III Festival de Teatro para Bebês em 2014, realizei algumas intervenções artísticas para bebês nos Festivais dos anos seguintes, participei das montagens dos “Museus da Vizinhança” criados a partir de 2017 e em 2017-2018 fiz parte do projeto “Bonecos, Dúvidas e muitas caixas” para montagem e organização do acervo do Grupo Sobrevento.

As criações do Sobrevento são processos bem diferentes do ponto de vista dos projetos e por quem dirige. No Sobrevento Luiz André e Sandra Vargas se dividem na direção ou atuam em conjunto.

Por exemplo, no espetáculo “Sala de Estar” criamos as cenas individualmente a partir da provocação do Luiz André: “Conte-me um segredo (revele ou não)” e durante algum tempo fomos discutindo e criando pequenos fragmentos de cenas a partir deste segredo. Lembro que íamos trazendo estes fragmentos de cenas e o Luiz ia costurando aquilo tudo em um diálogo constante com o que queríamos dizer e nos introduzindo à linguagem do teatro de objetos. Neste processo o Luiz tem uma habilidade enorme de instigar, de incentivar a ir mais e mais além. Sandra entrou no processo quando o Grupo decidiu fazer um espetáculo completo e ela construiu a dramaturgia do espetáculo a partir das cenas e minuciosamente discutiui as partes do texto.

As cenas do Maurício e da Sandra foram criadas depois, assim como a cena do Daniel entrou se encaixando lindamente em um pensamento mais amplo do espetáculo. (Inicialmente eram somente a minha cena e a da Sueli que existiam).

A seguir, no espetáculo “Só”, “Escombros” e “Noite” seguimos um caminho um pouco parecido entre eles. Iniciamos o processo com uma oficina, no caso do “Só” foi com o intercâmbio da Agnes Limbós da Bélgica e também o Antonio Catalano da Itália e ambos propuseram estudos da linguagem e também uma instalação. Todos esses processos foram realizados com outros artistas em um grupo de estudos que continuaram durante meses. Sempre tínhamos dois a três dias trabalhando todos os artistas juntos (uns 40 artistas) e dois dias somente o Grupo se encontrava. Os processos eram orientados pela Sandra que propõe sempre um cruzamento de ideias com textos, palavras-chaves baseadas em um tema e às vezes somente

um sentimento. Diante daquela proposição temos que criar cenas de improviso, com os objetos ali disponíveis normalmente muito rapidamente. Depois, as cenas são mostradas para o Grupo que apontam caminhos de olhares, caminhos poéticos, mas sempre caminhos do processo a ser construído em experimentações não fechadas. Depois, a partir destas aberturas, os temas, os textos e as imagens vão orientando a partir do caminho das cenas e o que antes era um pouco mais turvo aos poucos vai tomando uma forma. Às vezes a Sandra coloca algumas “regras” como: usar somente objetos em miniatura, ou uma pergunta: “Você olha pela janela e vê o quê?”, caminhos que ela já vai intuindo para uma dramaturgia completa.

Sempre nestes processos todos os envolvidos estão muito entregues para criar. Assim, os processos são sempre muito ricos, cheios de des-limites e nesse seguindo muitas vezes ressignificando a linguagem.

No processo do Noite, por exemplo, o caminho foi conversar com as pessoas do bairro e para isso, criamos dispositivos poéticos para que isso pudesse ser o mais afetivo e cuidadoso possível. Então o Maurício chamou algumas pessoas para irem tomar café no Sobrevento, a Sandra foi à feira de frutas e montou uma barraquinha de objetos, eu fui buscar os objetos perdidos ou esquecidos e íamos em roda contando as histórias escutadas descobrindo aos poucos quem eram essas pessoas e o que havia de poético naquelas falas tão cotidianas, porém que revelavam algo muito sensível.

Depois, da dramaturgia e das cenas já um pouco mais claras, o Luiz André normalmente costura visualmente, encaminha um estilo de encenação e orienta a entrada dos outros artistas (cenógrafos, figurinistas e iluminador) que influenciam muito no resultado do espetáculo.

Eu sempre me sinto muito instigada pelos temas e sempre me nutro de muitas referências da pesquisa. Depois, quando chega o momento das criações de cenas, sinto que eu só transbordo esse assunto. Gosto de mergulhar nos temas lendo, vendo muitos filmes e pesquisando imagens. Estes contornos que a Sandra orienta dando às vezes textos cruzados com algum tema e também com a linguagem do teatro de objetos vai nos dando “regras” para que possamos criar várias camadas de significados. Quando iniciamos normalmente temos uma ideia muito vaga ou nenhuma ideia e sinto que eu faço como uma “colheita” de histórias e coisas ao meu redor. Minhas ideias normalmente são imagens ou atmosferas que depois evoluo

para a ação na cena. Como improvisamos as cenas normalmente os olhares para elas são de experimentação e apontamentos de caminhos.

Acho muito legal também cruzar linguagens como a da poesia (como usar a metonímia em cena?), juntar uma outra forma de ver a cena (Como seria fazer uma cena contínua como se fosse lendo um livro onde as cenas fossem as páginas virando no tempo do leitor?), como seria uma cena usando a linguagem do cinema?

O que mais me estimula atualmente é como dialogar a partir de elementos que te afetam mais emocionalmente ou intuitivamente e menos racionalmente.

Acho que [a visualidades nos espetáculos do Sobrevento] é uma mistura de vários artistas: primeiro vem das improvisações dos atores criadores, dos próprios objetos que apontam um caminho de estética, ou mesmo eles pedem um espaço específico para serem encenados ou um ponto de vista específico do público, depois, as discussões do Grupo, depois entra o Luiz ou a Sandra escolhendo algum caminho diante do olhar para o todo – dramaturgia.

Depois há o olhar do cenógrafo (quando tem), do figurinista e do iluminador que têm uma contribuição tremenda no Grupo sempre com o acompanhamento direto em diálogo com o Luiz.

MARCELO PAIXÃO

Eu me chamo Marcelo Paixão e hoje eu trabalho como artista circense, bonequeiro, e Arte Educador. Tenho 35 anos e minha formação foi bem diversa, como bom geminiano que sou, passei por diversas formações e nem todas eu terminei. No ensino superior, em publicidade primeiro, depois psicologia, história e gestão ambiental. Eu me formei na Unesp, Teatro, que foi a formação que eu sempre busquei. Todas essas formações que eu passei são partes integrantes de mim, inclusive um tempo que eu estudei mecânica, já fui torneiro mecânico. De tudo um pouco como dizem. Minhas experiências, eu sou nascido em Franco da Rocha e trabalhei 10 anos com serviço burocrático, estatal, no Juqueri, que já foi o maior hospital psiquiátrico da América Latina. Foi uma experiência muito intensa que eu tive, e nesses 10 anos eu já trabalhava com arte, não no hospital mas aqui na cidade, e também indo para São Paulo.

Em um momento da vida eu decidi me dedicar mais ao teatro, que desde os 13 anos, eu nunca parei de fazer. Eu acabei entrando no Sobrevento, o que é muito importante para minha história, e lá eu estou há mais de 10 anos com o espetáculo A Cortina da Babá.

Em minha carreira, chegou um momento que eu me apaixonei pelo Teatro de Animação. Inclusive eu trabalhei com duas pessoas magníficas que foram o Duda e o Roe, super artistas visuais, e também com a Malu Borges, que trabalhou muitos anos produzindo bonecos e outros materiais para o Vento Forte. Eu fazia pequenos trabalhos de contação de histórias com elas, e aí eu conheci o Sobrevento, em uma oficina que estava tendo de iniciação ao Teatro de Animação, com Luiz André ensinando os princípios de manipulação, de confecção, essas coisas. Durante essa oficina eles já estavam com o projeto de criar um espetáculo usando as sombras chinesas com o texto da Virginia Woolf. Eu sinto que eu fui meio que testado, porque eu tinha o perfil do personagem que eles buscavam. Experimentaram se rolava comigo e aí acabaram me convidando, no final da oficina, para que eu participasse dessa pesquisa, que foi uma pesquisa incrível das experiências que eu tive. Também tive oportunidade, no Sobrevento, de estudar com artistas franceses, com artistas russos, de manipulação de Marionete. Nesse caso da pesquisa da Cortina da Babá, também com o teatro de sombras foi bem intensivo. O Sobrevento tem uma coisa que eu acho que é de uma devoção à Arte, de trabalhar sempre numa intensidade, numa entrega total. Até, isso eu trago na minha prática. Como se diz: a maior matéria-prima da arte é o tempo. A qualidade que a gente tem é o tempo que o artista dedica àquilo que ele faz. Eu vejo que o sobrevento sempre respirou uma vida dedicada a arte. Com esse espetáculo a gente viajou muito, eu aprendi muito, e continuo aprendendo até hoje.

Eu me vejo o caçula no grupo. Eles têm uma história de mais de 30 anos e eu cheguei há pouco tempo, mas eu posso falar do meu lugar de observador, e do pouco que eu pude presenciar. Eu vejo o Sobrevento como um grupo de pesquisa que se tornou uma referência nacional e internacional, por pesquisar diversas linguagens e se aprofundar nessas linguagens de uma maneira interessante, no sentido de não partir da linguagem para comunicar, mas partido de um mote, do assunto, e a partir daquilo que eles querem falar, escolher uma técnica. É uma coisa que eu comecei a experimentar com eles e é um caminho. Tem uma coisa que a gente fala também: que é uma coisa subjetiva do artista. Tem artista que está muito mais ligado em contar uma história, e tem pessoas que se comunicam mais a partir desse aspecto da visualidade. Eu acho que é uma coisa individual e as duas coisas são ricas. Esses dois caminhos, partindo de uma história ou partindo de uma sensação, uma imagem, eles vão se cruzar em algum momento,

ou até se misturar, e você já nem sabe mais o que está pesando na balança, se a coisa da narrativa ou da visualidade, porque são escolhas. No caso do Sobrevento, eu vejo que essa escolha é muito mais pela visualidade, mas eu acho que isso se dá pelo fato do Sobrevento ser um grupo de pesquisa em teatro de animação, que tem essa coisa de animar o objeto, do movimento, da imagem.

Depois que a gente atravessa um rio a gente não é mais o mesmo. Ter dividido essa história com o sobrevento me fez absorver um pouco desse processo. Por esse processo que eu pude compartilhar com Sobrevento, muitos dos meus processos de criação hoje estão ligados, tem esse mesmo método que é a linguagem a ser escolhida a partir daquilo que eu quero comunicar. Dentro do teatro de animação, temos esta gama infinita de possibilidades. A sombra, por exemplo, está em um lugar mais etéreo, em um lugar mais sensível, então a história que nesse momento eu estou embebido, ou que eu quero contar, tem que dialogar com isso. Diferente de outras técnicas de bonecos, como o nosso Mamulengo brasileiro, que é uma linguagem que está muito mais atrelada a fala, a oralidade, as tradições orais, com jogos de palavras dinâmicas. Que estão muito mais na relação do espectador com o artista.

E hoje também o meu processo, por conta da minha formação na Unesp, está bastante voltado para o circo. Eu tenho usado como processo de criação a dramaturgia dos artistas de rua, e principalmente os artistas de rua que usam da linguagem do circo. E aí o método que eu gosto de experimentar faz referência ao palhaço Chacovachi, que escreveu o livro manual e guia do palhaço de rua. Ele propõe que o artista de rua, de maneira geral, tem uma dramaturgia da consciência, e que essa dramaturgia parte de uma pré convocatória de formar uma roda na rua, controla todas as gramaturas de direção, de risco que põe até a passada do chapéu. Eu uso muito hoje essa sequência do artista de rua.

A palavra primeira que me vem com a pergunta de como eu vejo a visualidade criada pelo sobrevento em seus espetáculos, ao longo desses mais de 30 anos, é: deslumbrante. Porque esse método, dele mergulhar em uma técnica, é muito cativante, e instiga tanto os espectadores como os artistas a entrarem nesse universo. Tem essa dimensão, essa profundidade. Como eu falei, eu tive uma relação profunda na Cortina Da Babá, e tem essa pesquisa do teatro de sombra oriental, uma mistura do teatro de sombra ocidental, essa fusão da coisa mais tradicional mais artesanal e do colorido, da visualidade, do som. Espetáculos de assistir e entrar em contato a

pesquisa que tem essa potência na atualidade seja teatro de objetos, teatro de mamulengo, a visualidade é uma coisa que, ao longo desses anos, eu também tenho refletido sobre o teatro de animação. É a questão da visualidade que nós, adultos, vamos deixando de entrar nesse universo da extração do sonho possível, da utopia que para criança é uma coisa natural, brincar e estar no dia a dia. O que você passou é uma ferramenta que permite não só as crianças viverem com mais intensidade o mundo imaginário possível, mas principalmente para os adultos entrar em contato com realidades objetivas realidade imaginária um resgate imaginário.

MAURÍCIO SANTANA

Meu nome é Maurício Santana. Sou ator, músico e produtor cultural. Tenho 41 anos. Minha formação artística se deu a partir de oficinas culturais promovidas no Grande ABC em especial pela prefeitura de Diadema, cidade onde nasci e vivi até os vinte e poucos anos. Lá, pude ver muitos artistas que viraram minhas referências em diversas linguagens, além de dar início à minha carreira teatral junto ao Teatro Arruaça.

Em uma dessas oficinas culturais, conheci o Sobrevento. Creio que tenha acontecido em 1997, ou seja, quando eu tinha dezoito anos. Na época, o grupo estava realizando um projeto em parceria com a prefeitura de Diadema. O Anjo e a Princesa teve sua pré-estreia na cidade. Logo em seguida, eu conheci a saudosa Lucia Erceg (que foi produtora do Sobrevento por décadas), em um festival de Teatro no qual ela fazia parte do júri. Ela sempre gostou muito de mim - e eu dela - e me ajudou em todas as áreas. Com ela eu aprendi tudo o que sei sobre produção. Em seguida, fui convidado para ver um ensaio do espetáculo Cadê o meu Herói? e acabei entrando no espetáculo. Eu operava o som e dava uma mãozinha na montagem e desmontagem do cenário. Foi meu primeiro contato com o Teatro profissional. Como eu vinha de uma formação não acadêmica, não estranhei o fato de não estar atuando: o importante era estar ali, vivendo o Teatro, aprendendo muito e colaborando no que estivesse a meu alcance. Foi um período muito importante na minha vida, pois descobri que, além de aspectos técnicos e poéticos, o Teatro engloba questões éticas. A partir dessa experiência, passei a viajar com o grupo, participando de festivais históricos como de Canela, o de Belo Horizonte (da Catibrum) e o de Curitiba. Graças a isso, conheci muita gente, artistas de várias partes do mundo. E desde então, não parei mais de aprender e de me maravilhar com o Teatro de Bonecos, de Animação e de Objetos. Em 2002, passei a trabalhar diariamente como secretário do grupo. Ao mesmo,

participei do processo de criação do espetáculo Submundo. De lá para cá foram doze montagens e viagens pelo Brasil e por lugares que nem sonhava conhecer.

Os processos são muito diferentes, de modo que os resultados acabam sendo também. Geralmente o ponto de partida é alguma coisa sobre a qual queremos dizer algo cenicamente. Às vezes, imaginamos uma determinada técnica de animação ou alguma linguagem que pode servir de ferramenta ou caminho para a nossa expressão. É bonito esse momento de pesquisar a técnica, se encantar com ela, conversar com gente gabaritada. Aí procuramos reunir outros artistas interessados e isso é muito enriquecedor. Acaba sendo um tipo de criação muito aberta e que assusta às vezes, pois no início não dá pra saber onde vai dar. Felizmente temos a oportunidade de atrair gente muito especial, que nos orienta, que nos dá a mão, que vai com a gente até o fim. Do ponto de vista técnico, creio que o Espaço Sobrevento foi uma revolução para os processos de criação. Antes, ensaiávamos em um galpão muito apertado, não havia espaço para ver as cenas a uma distância razoável. E não tínhamos refletores, equipamentos à disposição nos ensaios. Isso é um luxo e verdadeiramente faz diferença.

Eu me considero um artista lento. Uma pessoa lenta, na verdade. Eu preciso de tempo para entrar no processo. Como eu já tenho alguma experiência, sou capaz de dar respostas rápidas. Mas sei que essas não são as melhores. Eu gosto muito da fase da pesquisa, pois felizmente nossos processos de criação levam meses até o resultado final. Isso me dá o tempo que preciso para colaborar de forma autoral. E como se trata de um trabalho colaborativo, nós atores temos esse espaço: não se trata de decorar um papel ou aprender a manipular um boneco. Você acaba sendo chamado a criar o tempo todo, quer seja na dramaturgia quer seja no campo técnico. As coisas vão caminhando paralelamente e isso é muito desafiador.

Nós somos quase obsessivos em relação à visualidade. Alguns de nós somos mais que obsessivos. Em relação a quase tudo o que está em cena, na verdade. E até no que não está. Em tudo o que pode interferir na fruição, na relação entre os artistas, técnicos e público. Essa preocupação com o detalhe será percebida em todas as apresentações do grupo, em todas as atividades. Quando algo não sai como a gente imagina, é motivo de briga interna. Todo mundo se engaja de um modo quase exagerado, mas que no final é perceptível. É um trabalho árduo, de muita repetição, muita reflexão. Às vezes você se sente procurando pelo em ovo - e acaba achando. Creio que esse é o motivo da longevidade dos espetáculos, alguns já duram trinta

anos! Tudo que é vivo, muda, se transforma. É comum ouvir de um espectador que revê determinado espetáculo nosso: "Ah, mas essa cena nova é ótima!". Mas não há nenhuma cena nova... Há cenas que se transformam.

MIGUEL VELHINHO

Eu sou o Miguel Velhinho Vieira, eu sou diretor da companhia Pequod, sou professor adjunto da UNIRIO, no Rio de Janeiro, tenho cinquenta e quatro anos, e me formei no curso de Interpretação em Artes Cênicas. No primeiro ano de UNIRIO, eu conheci a Sandra e o Luiz André, porque resolvemos fazer um espetáculo de calouros e aí chamamos um diretor, Marco Antônio Braz, que na época era da turma do Luiz André. Algumas pessoas que ele já conhecia e confiava, ele trouxe para fazer esse trabalho, e outras era o pessoal da minha turma. Fizemos uma peça, onde então nos conhecemos profundamente, eu a Sandra e o Luiz André, que acabamos abraçando a produção desse espetáculo. E nesse meio tempo Luiz André estava fazendo uma oficina de teatro de bonecos que estava sendo oferecida, e chamou a mim e a Sandra para trabalhar no que ele estava fazendo, e esse quadro aí praticamente é a gênese do sobrevento. Fizemos muitas experiências juntos depois, é impossível falar de todas elas.

Bom, a minha relação com Sobrevento é uma relação de fundador, né? E junto com Sandra e Luiz André, o criamos, assim, para ir para o mar, um grande festival que mudou a nossa vida lá em Friburgo, em 1987, e ali a gente decidiu consolidar um trabalho contínuo. A minha participação no grupo era múltipla, todos nós fazíamos tudo, e absolutamente tudo. Interpretávamos, construíamos os bonecos, botávamos a mão na massa, em termos de cenário, figurino, programa, diagramação visual, isso se fazia muito na época, e também dávamos conta das vendas dos espetáculos, fazíamos projeto escola, visitávamos escolas durante a semana inteira, e idealizávamos os projetos. Então, era um sem fim de tarefas. Foi a grande escola sabe? Ali, acho que a gente foi aprendendo a fazer teatro, tendo contato com algumas pessoas que eram importantes e que nos davam as os modos de fazer. E pra chegar num nível razoavelmente profissional. Às vezes era difícil conseguir isso, mas aos poucos a gente foi aprendendo a fazer.

Durante algum momento, assim, eu fiquei muito mais preso às questões de confecção, isso me interessava mais. Gostava da confecção, gostava, mas eu gostava de tudo. Eu ia fazendo e aprendendo as coisas, aprendendo as técnicas, aprendendo novos materiais, quando Sandra e Luiz André foram para o Peru, para uma oficina com Felipe Genty, então vieram com a ideia

da fibra de vidro, que foi uma revolução dentro do trabalho do Sobrevento, acho que assim, dá pra ver muito claramente isso, uns bonecos, assim, muito com uma pegada muito, digamos assim, num primeiro momento, e partir dos bonecos do Mozart Moments, que digamos, é o primeiro espetáculo Pós-Ida ao Peru, e ali a gente já viu uma qualidade nos bonecos bem diferenciada, mas os bonecos também são muito primorosos nesse sentido. Então, acho que esse é miolo. Esses dois espetáculos especificamente, são espetáculos que me dizem muito respeito, assim, o Mozart, porque são espetáculos onde me reconheço mais, me encontro mais assim, tem mais a ver com o que eu gosto de fazer até hoje.

Os processos de criação dos espetáculos, eles foram muito diferentes. Sempre partiram de uma pesquisa, sempre partiram de uma indagação e sempre partiram num primeiro momento de uma técnica que nos atraia. Então, a manipulação direta japonesa, era uma coisa que nos fascinava muito, nos encantava muito. Então, ela perpassa aí alguns espetáculos, como o Mozart, por momentos que eu já falei, e o outras técnicas que chegaram pra gente, que foram interessantes e que abriram um campo de investigação, que é o teatro de brinquedo, que tanto ele pode ser encontrado num espetáculo chamado Um Conto de Hoffmann, de uma forma superdimensionada, como pode ser encontrado, também, no próprio chamado O Teatro de Brinquedo. Uma técnica, vitoriana, que nos atraía, pela forma, pelo, pelo formato. Um formato simples, um formato de proximidade com o público, numa relação diferente do que tinha normalmente nos teatros. Então, esses dois espetáculos são interessantes por isso, assim essas duas técnicas serviram de fonte e foram se reorganizando ao longo de um certo tempo ali no primeiro momento do Sobrevento. Depois a gente fez uma grande, uma grande brincadeira, uma grande ousadia nossa, que foi reverter tudo e numa montagem muito iconoclasta, assim, uma montagem muito brincalhona, com a ideia da super marionete, com a ideia, às vezes até ingênua do que é a supermarionete, mas foi um momento deflagrador. Ali eu também comecei a me distanciar um pouco das questões que existiam dentro do Sobrevento. Eu participei, depois, de outros dois espetáculos, na confecção. Participei como confeccionador de bonecos e também participei do Anjo e a Princesa, o solo da Sandra. Depois dali eu fui me distanciando e dali em diante, num apareci mais em nenhuma ficha técnica, mas o trato é diário, quase, né? Contato diário com Sandra e Luiz André, nunca deixou de existir, mas acho que esteticamente a gente começou a divergir assim em algumas questões e enfim, isso aí é outra história, né? Mas a questão geográfica também, o fato da companhia querer ficar em São Paulo e eu não

querer morar em São Paulo, foi meio deflagradora para que eu começasse a fazer um afastamento progressivo, que foi bem interessante, foi pensado pra eu não ficar com uma mão na frente, outra atrás, mas que também eu fosse criando asas próprias pra ter condições de pensar numa direção minha, e num outro projeto que acabou sendo a Pequod

É difícil falar de processo individual, porque eu sai de um grupo e criei outro. Eu acho que eu nunca tive um processo individual e os nossos processos na Pequod, claro que nascem de indagações minhas, mas eles são muito alimentados nos outros integrantes. São reelaborados pelos outros integrantes. Então, é difícil falar de criação individual. Tenho as minhas vontades artísticas, como tive ao longo dos vinte e um anos da Pequod, onde pude montar algumas peças que já existiam e desejei criar algumas peças que não existiam. Então, dentro dessa dualidade, de trabalho, né? Quando vamos pegar uma peça pré-existente, aproximar para dentro da nossa, ou quando vamos montar alguma coisa dentro da raiz do próprio trabalho. São indagações que sempre perpassam e que não é só minha, é uma coisa muito coletiva. Acho que também chegou um momento ali na companhia que a gente, por N motivos, precisava dar uma nova sacudida. E aí, a dança entrou como um lugar forte dentro do nosso. Então, em 2014, quando a gente estreou um espetáculo aonde a gente chama cinco coreógrafos pra criar quadros coreográficos que nenhum bailarino conseguiria dançar, e só um boneco era capaz de executar. Isso é uma indagação minha. Mas, acho que teve o próprio trabalho dos coreógrafos dentro da companhia, e são definidores de que não é e nunca foi individual, sempre coletivo.

Olhando de fora, eu acho que o Sobrevento em algum momento criou um processo de trabalho, onde a técnica estava levando a frente dos desejos artísticos. Posso estar falando besteira, mas acho que tinha alguma coisa sempre de uma vontade de explorar uma técnica nova e claro, sempre o bom gosto de escolher um bom motivo, um bom texto, uma boa história pra fazer essa exploração. Mas eu também me perguntava se essa profusão de uma busca técnica que também se encerrava num espetáculo era interessante. Eu acredito em um trabalho continuado. Eu acredito que se a gente esta dentro de um grupo, é possível a gente pensar num trabalho continuado, que perpassa e onde você vai verticalizando determinadas questões que você nunca vai conseguir, na primeira vez que você se enfrenta com uma técnica. E eu vi que em alguns momentos o Sobrevento entrou nisso, sabe? De ter uma técnica com uma encenação. De alguns espetáculos para cá eu vejo um reacerto e um reajuste nas questões estéticas e visuais. É um aprimoramento que demorou a aparecer assim ao meu ver. E eu sempre via determinadas coisas visuais dos espetáculos que achava que era um problema, e ficou assim porque não deu tempo. E essa do tempo sempre foi uma questão que era uma desculpa para algo não tão bem

elaborado e acho que quando você trabalha com bonecos você precisa efetivamente chegar com as coisas efetivamente cem por cento. E, às vezes, isso não acontecia. De alguns espetáculos para cá, a gente vê de novo, um cuidado maior no visual, uma atenção maior na visualidade. Então, espetáculos como São Manoel Bueno Mártir, Só, Noite, Escombros, Sala de Estar, são espetáculos que me religam, me reativam, me chamam a atenção de novo, sabe? Ah, é um momento bom do Sobrevento de novo, assim, é um momento de muita maturação, de percepção de algumas coisas que precisavam ser olhadas com mais atenção e que agora acho que o olhar se refinou. O olhar está mais cuidadoso, não está deixando passar tantas coisas que antes se percebia. E a desculpa do tempo não pode ser uma desculpa permanente, essa questão do tempo, claro que ela precisa ser relativizada, mas ao mesmo tempo a gente vê que você precisa, dentro de uma temporada, ir aprimorando, consertando e resolvendo determinadas questões. E a sensação que eu tinha, é que algumas questões visuais ficavam sem resolução e ficavam. Isso assim deixar a marca da incompletude, do trabalho ali marcado, uma falta de percepção, mas às vezes me parecia um pouco mais isso, os últimos espetáculos não me mostram mais isso, me mostram uma efetiva atenção em todo e qualquer ponto do espetáculo. Como tem que ser.

MONIKA PAPESCU

Sou Monika Papescu, tenho 53 anos vividos, na maior parte, na Cultura. Meu pai é artista plástico e minha família tem uma longa história de atuação dentro da área cultural, com registros desde o Império Otomano. Vários tios, primos e sobrinhos trabalham na área cultural, na literatura, decoração, música e artes plásticas. Desde pequena me aventuro na dança, nos desenhos e pinturas, aprendi a explorar e descobrir materiais e técnicas através da pesquisa, conversa, observação e experimentação. Me formei em Comunicação Visual pela FAAP/SP, em seguida participei dos cursos BTEC em Ilustração no Chelsea College os Arts e Multi Media e Graphic Design pelo Westminster Institute os Adult Education, em Londres. De volta ao Brasil me formei em Cenografia, Figurino e Indumentárias pelo CPT/SESC SP, com JC Serroni. Nunca parei de estudar, participando de cursos de animação, design gráfico, editoração, produção cultural e empreendedorismo.

Estudei ballet desde pequena e dancei por muitos anos dança folclórica israeli, no Brasil e em Londres, e tive a oportunidade de viajar a América do Sul, Inglaterra e Israel com a dança, o que me ensinou disciplina e trabalho em grupo, aprendizado que levo à minha vida profissional e passo para meus alunos.

Lancei meu primeiro livro quando ainda era estudante em Londres e continuo até hoje na área de ilustração para a literatura infantil e juvenil, com mais de 60 títulos publicados.

Nos quatro anos seguintes à minha volta ao Brasil, quando morava em SP, trabalhei quase que exclusivamente com teatro, sempre na área da cenografia, figurino e indumentárias. Considero o cenário uma ilustração em grande escala e interativa e o figurino a ilustração que o ator veste e, com este pensamento, tive a felicidade de atuar junto ao grupo Sobrevento. Trabalhei com vários grupos e diretores de teatro, amador e profissional, quando recebi indicações e prêmios na minha área de atuação.

Atualmente moro em Osório/RS, tenho uma pequena editora, a Editora Papo Abissal e ilustro para várias editoras pelo Brasil e exterior, escritores independentes, mídias culturais como animação, eventos de contação de histórias, grafites, bibliotecas e onde mais couber a ilustração. Participo de Feiras de Livros em Municípios e escolas, exposições de ilustração, salões de ilustração pelo mundo e ministro curso de Criação e confecção de livro ilustrado.

Nos anos em que vivi em São Paulo tive a honra e alegria de conhecer o Grupo Sobrevento através do Mario Cavalheiro, cenógrafo, cenotécnico e iluminador, e desenvolvemos, em conjunto, o cenário do espetáculo O Anjo e a Princesa e o figurino para a fantástica Sandra Vargas, que atuou de forma primorosa no espetáculo.

Antes de contar o processo, coloco minha visão pessoal: na época eu tinha uma postura muito amadora e, confesso, não soube aproveitar os momentos de estudo, criação e produção. Porém, tudo o que aprendi carrego até hoje na minha atuação profissional e, com o tempo, soube lapidar e resgatar este aprendizado.

A maior riqueza do processo considero ter sido a pré-produção, os momentos e encontros de estudo sobre Alexander Calder, as criações e experimentos a partir da matéria estudada, os móveis e estáveis criados e, por fim, o cenário produzido. Descobrimos como manipular e trabalhar a chapa de alumínio e quais as tintas corretas para a pintura. A escolha das cores em cada asa do cenário foi de fundamental importância.

Baseado no cenário e nas cores do cenário, criamos o figurino. Em função da leveza do ambiente e da proposta do espetáculo, criamos uma roupa com cortes retos, limpos e, a partir da estética de Calder com uma grande influência de Miró, desenhamos o figurino que vestiu lindamente a atriz Sandra Vargas.

O meu processo foi guiado pelo processo do grupo. Na época eu não tinha uma forma certa de trabalhar a criação e a produção. Como disse anteriormente, passamos muitas horas de estudo sobre as obras e criações de Alexander Calder, recriamos e inventamos móveis e estáveis a partir do material estudado. Nossa sala ficou repleta de móveis, estáveis, materiais e tintas. Criamos, inventamos, recriamos e concluímos. Com o cenário pronto passamos para a criação do figurino, que foi muito mais rápido pois já tínhamos em mente a estética do espetáculo. Me lembro de sentar na minha banquetta, com a prancheta, papéis e tintas à frente, criar muitos desenhos, com a Sandra à volta, e, a partir de conversas, cheguei ao desenho final.

Trabalhar com o grupo Sobrevento foi como uma escola, onde aprendi, não somente a produzir o espetáculo, mas, principalmente, a construir o processo de criação e conclusão para obter um resultado certo para o sucesso do espetáculo.

Pelo fato de trabalhar com o público infantil, o grupo Sobrevento tem uma preocupação estética muito grande e todo o resultado é fruto de muito estudo, tempo de pesquisa e desenvolvimento. O que consegui e consigo acompanhar do trabalho do grupo, percebo uma leveza e sincronia do texto com o cenário, tanto nas cores quanto nos materiais utilizados. A sensibilidade e as emoções expressas são captadas pelo público mesmo nos momentos de silêncio. O ator interage com objetos e com o espaço como se estes tivessem vida, se comunicassem por vontade própria e não incitados pelas pessoas em cena. O espetáculo do Grupo Sobrevento é leve, sensível, emocionante e contagiante.

RENATO MACHADO

Meu nome é Renato Bandeira de Gouveia Machado, o nome artístico é Renato Machado, eu sou iluminador e tenho cinquenta e quatro anos. A minha formação acadêmica é em cinema, eu tenho um mestrado em Artes Cênicas pela Unirio, e doutorado em Arte Cênicas

pela Unirio. Atualmente eu dou aula no segundo semestre na PUC do Rio de Janeiro e no primeiro semestre na Universidade de Évora, em Portugal. A minha formação como iluminador era absolutamente empírica, eu aprendi a fazer luz na época em que eu comecei na década de noventa, não havia ainda uma transmissão institucionalizada do saber no meu setor. Então, eu aprendi trabalhando com a pessoa que era iluminadora, com a pessoa que fazia luz, que, no caso, era o Aurélio de Simone. Então, a minha formação como iluminador foi empírica a partir de quatro anos trabalhando na equipe do Aurélio, que é um iluminador importante carioca.

A minha relação com o grupo vem desde 1992, e meu primeiro trabalho com o grupo foi uma peça chamada Beckett, em que eram encenados, três cenas curtas, Ato Sem Palavras I, o Ato Sem Palavras II e Improviso de Ohio, e foi quando eu conheci o Luiz André, a Sandra e o Miguel, que na época era o Sobrevento. Indicaram o Aurélio, para fazer a luz, ele não podia fazer e me indicou, eles ainda tentaram um outro iluminador que também não podia, e aí o Luiz André me ligou e eu fui trabalhar com o grupo, e criar a luz para esse espetáculo e desde então, de pra cá, eu fiz todas as criações de luz, de todos os trabalhos do grupo. Então, a minha relação é absolutamente estreita com o grupo, longínqua e duradoura. É uma parceria que se estende por quase trinta anos, que além de parceria profissional, obviamente, se tornou uma grande amizade.

Vamos tentar aqui descrever os processos de criação dos espetáculos. Bom, eu acho que os processos variam muito, eu acho que não tem exatamente uma forma definida e definitiva fazer. Eles variam muito, até porque o grupo navega entre muitas diferentes técnicas relacionadas ao teatro de animação. Então, a gente já fez o espetáculo de Bunraku, a gente já fez espetáculos de luva, a gente já fez espetáculos de som, a gente já fez espetáculos de teatro de objetos. Então, navega-se por muitas diferentes técnicas. E aí, o processo de criação acaba variando de espetáculo para espetáculo. Então, tem espetáculos em que a coisa se dá de uma maneira mais direta. Eu sou morador do Rio de Janeiro, o grupo hoje em dia é sediado em São Paulo. Então, eu vou a São Paulo duas, três, quatro vezes pra ver ensaios e depois eu vou na semana da estreia e fico pra toda o processo de montagem, estreia do espetáculo, que seria uma coisa um pouco mais ligada a uma forma tradicional de fazer, mas também tem outros espetáculos, como foi o caso da cortina da babá, por exemplo, em que a gente trouxe uma pessoa da China, especializada em teatro de sombras e aí, a partir do contato com essa pessoa, entendeu-se várias coisas sobre as possibilidades de luz no teatro de sombra, o que a gente precisaria fazer pra conseguir um efeito assim, ou assado, e aí o processo acaba se tornando um pouquinho mais longo e passando por um outro viés. Por outro lado, eu conheço muito, Luiz

André, a gente trabalha junto há muito tempo, eu acho que a gente tem uma confiança recíproca muito grande, acho que ele confia muito em mim como criador, eu confio muito nele como criador, a gente já se entende, já entende a linguagem, já entende os desejos, e já sabe lidar com as coisas emocionais, afetivas um do outro, e isso acaba ajudando muito o processo, acaba fazendo com que fique mais simples ao fazer. E a troca, enfim. Criar é um processo de troca, não é? É um processo de troca, e eu tenho que, a princípio, como iluminador, criar uma visualidade que corresponda a um desejo que ele tem como encenador, mas por outro lado eu também tenho que colocar de alguma maneira a minha autoria ali, e ele tem muita confiança nisso, e ele também delega muito para mim. E toda essa questão afetiva, emocional, a maneira de ser de cada um, o conhecimento, a amizade que a gente tem de tantos anos acaba ajudando muito. E então, eu acho que os processos são diversos e que depende do espetáculo que está sendo usada, que pode partir de uma coisa muito convencional na relação estabelecida em teatro entre encenadores e iluminador, que é, você vai lá, você vê o ensaio, você dá opiniões, você cria, você mostra coisas e a partir daí você edifica o projeto, e também pode passar por experiências, por experimentações, por uma técnica nova, por coisas que a gente não conhece, por coisa que a gente tá tendo, por coisas que a gente tá tentando, e isso varia de espetáculo pra espetáculo.

O meu processo de criação individual. Eu sou iluminador, o meu processo é bastante intuitivo. Eu crio a partir de uma relação objetiva, é afetiva e sensorial com o ensaio, eu me dou o direito de ser absolutamente livre no processo de criação, eu sugiro qualquer coisa que venha a minha cabeça, eu costumo dar um exemplo em sala de aula, que eu acho um exemplo interessante, que eu digo que se houver, se eu acho que para uma determinada cena é interessante que haja um refletor voando, e quando eu estou criando a luz da peça, eu escrevo nos meus rascunhos: refletor voando. Se ele vai voar ou não, é uma outra questão, e como ele vai voar é uma terceira questão. Então assim, isso são coisas a serem resolvidas depois. Na criação me dou o direito de ser completamente livre. Isso não quer dizer que não haja uma metodologia de trabalho. Então, assim, por mais que o processo de criação seja absolutamente livre e parta de uma intuição afetiva e sensorial e uma relação com o objeto principal é um ensaio, isso não significa que eu não obedeça um processo metodológico, que na verdade passa pela construção de uma planilha quantitativa, antes de mais nada, que é uma planilha que me permite dar nome aos efeitos de luz, e quantificar a maneira como eles vão ser feitos, assim,

essa planilha, gera valores em quantidades que podem ser negociados com a produção, pra gente entender se as minhas ideias são factíveis, do ponto de vista orçamentário ou não, e ela gera um objeto que pode servir de uma abertura de diálogo com a direção. E, uma vez fechadas as ideias, e uma vez eu sabendo que isso cabe no orçamento, eu parto pra desenhar o mapa de luz. Hoje o desenho do mapa de luz, eu faço em modelagem 3D, depois eu crio a luz em 3D para o diretor poder ter uma visualidade dessa luz, depois a gente vai efetivamente para a prática no espaço, e faz os ajustes necessários, para poder ter a estreia do espetáculo. Então, fundamentalmente, o meu processo, eu poderia descrever que é esse.

O resultado é fruto do processo de construção e do trabalho. Eu acho que o que importa é o que tá sendo construído do ponto de vista visual, atender a narrativa proposta e atender a um objetivo que se pretende alcançar e esse objetivo nem sempre é palpável, e nem sempre é, ele pode ser definido com uma construção lógica. Esse objetivo pode ser sensorial pode ser afetivo, pode tocar a emoção do espectador, pode interagir com bebês, pode ser, como o grupo tem espetáculos para bebês, pode tocar efetivamente o espectador, pode tocar sensorialmente o pode gerar uma reflexão sobre uma situação contemporânea, sobre uma situação já passada, sobre questões humanas, e eu acho que isso tudo faz parte da construção do espetáculo. E a visualidade tem que estar a serviço disso. Eu não entendo ela como um ponto de espetacularidade ou espetacularização, ou como algo que tem que ser especialmente belo. Eu acho que ela tem que atingir, ela tem que ser útil ao que ela se presta. E ao que ela se presta são os objetivos que o espetáculo tem, e quais são as reflexões que você quer suscitar, quais são as questões que você quer levantar, onde você quer tocar quem está assistindo, como isso se relaciona com aquilo. Então, eu acho que, nesse sentido, a maior parte dos espetáculos do grupo, é um sucesso absoluto, porque eles conseguem chegar nos pontos aonde, supostamente, deveriam chegar. Mesmo que isso não seja um valor absoluto, e mesmo que isso não possa ser mensurável. Mas eles conseguem se relacionar com o público de uma maneira a gerar conflitos, reflexões, questões afetivas, emocionais, que é o que interessa. Então, para mim, a visualidade está nisso. Eu não consigo ver ela como uma coisa espetacularizada.

ROBERTA NOVA FORJAZ

Roberta Nova Forjaz, 45 anos, sou professora de artes, formada pela Escola de Belas Artes da Bahia UFBA - Passagem por diversos cursos de teatro, circo, manipulação de bonecos

e objetos. Amante da infância, Palhaça, Atriz, Costureira, bordadeira, bonequeira, dentre tantas outras coisas.

O Grupo Sobrevento foi um grupo teatral que me acolheu, temos uma amizade muito bonita. Fizemos um espetáculo juntos, 'Sala de Estar' e outros trabalhos com cenografia como assistente do Mandy, artista plástico e, para terceiros.

Meu primeiro contato com o processo de criação do Sobrevento veio a partir de um grupo de estudos sobre lambe-lambe, 2010, que surgiu após uma oficina de criação e manipulação bonecos, na SP escola de teatro, onde os conheci.

Este grupo começou a se reunir no espaço Sobrevento para desenvolver este estudo e criar as caixas. Emperramos exatamente no processo criativo - o que dizer? Que história contar em tão pouco tempo? Fazíamos as caixas sem saber ao certo o mais importante. Um dia Luiz André sentou conosco, com sua imensa generosidade e, resolveu nos ajudar.

-Me conte um segredo - disse ele.

Cada um contou seu segredo e dali surgiu a ideia de fazer uma intervenção no foyer do teatro, para recepcionar o público de um espetáculo que eles estavam produzindo, o São Manuel Bueno, Mártir. Começamos a pensar como seria este formato, cada um tinha em mente o uso de alguns objetos em suas apresentações e um texto foi elaborado para o intento. Tudo muito particular, pessoal. O texto era um relato (com algumas mentirinhas, será?!), e daí surgiu o formato, novos objetos e toda uma postura. Eu sabia que usaria personagens como piões de xadrez, era um jogo da vida e também fiquei fascinada por um praxinoscópio, que uma colega levou ao espaço e eu queria usar aquilo de alguma forma. Surgiu a ideia deste tabuleiro rodar. Fiz muitas pesquisas sobre o praxinoscópio e achei uma mulher dançando, de Muybridge, que muito me interpretava. Então já sabia que usaria um tabuleiro giratório, o monólogo já tinha um nome - círculo vicioso, bonecos como peões e essa mulher que dançava, que era eu também. Eu então comecei a manipular as personagens contando aquele texto primeiro com uma música de fundo que, em minhas pesquisas, pela internet ouvi numa rádio online de world music. Perfeita!

A partir daí o processo do “São Manuel Bueno Mártir” tomou novo rumo. Luiz André se encantou com os personagens peões feitos de madeira pelo Mandy, meu namorado na época. Teve um insight. E devotou seu tempo para transformar este belíssimo espetáculo. Repensar o espetáculo: sua estética, as atuações, música, luz, efeitos, figurino, disposição da plateia.

São 80 peças em madeira (se não me engano), foi um corre danado. Acompanhei a feitura das peças, estudo do livro e muitas discussões para o processo criativo delas. Cada hora uma nova ideia. Foi frenético. Eles ensaiavam com o que tinham até estarem prontas. Tinha prazo.

Valeu muito a pena! Ficou muito lindo o espetáculo em todos os sentidos.

O “Sala de Estar” deu uma pausa, ansiosos esperávamos a apresentação do “São Manuel..”

Certo dia a Petrobras me convidou para um trabalho em outra cidade, três meses. Depois outro convite para um trabalho em outro estado - MG. Educação, palhaçaria e teatro, fui.

Um belo dia recebi um e-mail do L.A. dizendo que o “Sala de Estar” viraria um espetáculo e que ele tinha novas ideias para a apresentação, o grupo já estava fervendo e já havia data para a primeira temporada. Vim para São Paulo para a retomada. Sentei com Sandra e fechamos o texto. LA tinha uma nova descoberta, pelo menos para mim, o vídeo mapping. Conseguiríamos usar ‘minha’ bailarina! Uma mesa que girava.

Eles já haviam começado o engajamento nos estudos sobre teatro de objetos. Então inserimos objetos para contar as histórias de cada um, eles eram mais que elementos de cena. Faziam parte de nossa personalidade. Conheci uma música que muito me agradava e no texto a inserimos de forma bem casada com o monólogo. Todos nós construímos o espetáculo e tivemos um olhar diferenciado do figurinista, que era estilista conceituado e, outros técnicos experientes.

Acompanhei o processo criativo do espetáculo “Só” que partiu de experiências de uma oficina de teatro de objetos ministrado pelo Sobrevento. Participei em parte do processo do espetáculo “Escombro” um desabafo sobre o sentimento de tantos refugiados e suas vidas destruídas. Casas abandonadas em São Paulo semidemolidas deram o tom estético à cenografia, na qual participei.

O escritório do Grupo Sobrevento é muito ativo. Diria que: “90% é escritório e 10% palco”. Eles são muito bem estruturados cada um tem sua função. Estão antenados com o que acontece no mundo dos editais e têm muitos contatos no Brasil e em outros países, por suas experiências, pesquisas e generosidade. O teatro é a vida, o ar que respiram e o suor que transpiram. A beleza e inteligência de suas apresentações são reflexo de um olhar aguçado para o que acontece ao seu redor, da escuta voltada para o que é humano. São bem informados e adquiriram longo trajeto de experiências e apresentações. O estudo e a dedicação.

O público se encanta, refletem sobre as histórias contadas, se identificam. Uma legião de fãs que aplaudem de pé, mesmo sem entender o esforço que é todo aquele trabalho, riem e choram e de algum modo têm suas vidas modificadas por um breve contato com a arte feita por pessoas que dão sangue, suor e seus neurônios para realizar o melhor que podem, por respeito. Respeito pela arte, pelo público, pelo dinheiro que é empregado para que aconteça e principalmente pela vida. Resumindo: muito trabalho, experiência, carinho e generosidade

SUELI ANDRADE

Sou Sueli Andrade, atriz, palhaça, prof. de dança e aderecista/miniaturista. Tenho 59 anos, não possuo formação acadêmica, me profissionalizei como atriz e dançarina através de comprovação de experiência nas duas áreas. Morei quatro anos na Argentina, onde me formei como palhaça. Desde 2006 componho o elenco dos Doutores da Alegria em São Paulo, que leva a hospitais públicos a arte do palhaço a crianças. Trabalho com diversos grupos de teatro e de palhaçaria, como atriz e palhaça e preparadora corporal, também confecciono bonecos e adereços.

Conheci o Sobrevento em 2011 durante uma oficina realizada pela atriz e diretora belga da Cie. Gare Centrale, Agnes Limbos, nesse ano o Grupo estava em processo de criação do espetáculo São Manuel Bueno Mártir e desenvolvia uma pesquisa que tinha como ponto de partida a exploração da linguagem do Teatro de Objetos, que é uma vertente do Teatro de animação. Foi nesse período que comecei a frequentar o espaço Sobrevento e conheci Sandra e Luiz André. Em 2012 acompanhei o processo de criação de São Manuel e em conversas com Luiz, surgiu a promessa de um novo espetáculo, no decorrer do ano o Grupo foi amadurecendo

a ideia e quando estreou São Manuel, em janeiro de 2013, começamos a esboçar esse novo projeto e assim fui convidada a fazer parte do elenco. Desses encontros nasceu Sala de Estar. Desde então, tenho atuado em os espetáculos adultos do Grupo. Atualmente estamos, mais uma vez, em processo de pesquisa de um novo espetáculo.

Há sempre um tema principal como disparador das discussões, nesse tema, cada ator traz sua própria abordagem sobre e iniciamos longas conversações a respeito. A partir daí saímos em busca de referências, literárias, iconográficas, pessoais e então começamos a improvisar cenas partindo dessas referências, todas as cenas são discutidas: o que elas apontam em relação ao tema? Que cruzamentos elas podem ter entre si? Como cada ator chegou àquelas cenas? O que nos impulsionou a fazê-las? Qual o sentido principal daquela cena e no que ela pode contribuir para a criação do espetáculo? Isso num primeiro momento, depois o processo é aberto à pessoas interessadas formando assim grupos de estudos que acompanham a pesquisa e isso nos ajuda a ampliar ainda mais nosso olhar sobre o espetáculo a ser criado. Assim, o sobrevento, além de proporcionar oportunidades únicas de intercâmbio cultural, através de convites que são feitos a grandes nomes do teatro internacional, integrantes de importantes Companhias, a essas pessoas e a nós mesmos, se alimenta da diversidade de olhares sobre o trabalho. Paralelamente o Grupo segue seu processo.

Nesses meus dez anos de Sobrevento, participei dos processos de criação dos espetáculos “Sala de Estar”, “Só”, “Eu tenho uma história”, “Escombros” e “Noite” e Museu Teatro da Vizinhança. Tendo sempre como ponto de partida a exploração da linguagem do teatro de objetos, cada processo tem sua particularidade.

Sala de Estar – Nesse espetáculo queríamos falar sobre a fragilidade humana, então a proposta foi partirmos de um segredo, uma confissão, algo que nos tocasse profundamente. Depois começamos a pensar, que objeto poderia ser o disparador para que pudéssemos transformar essas confissões, esses relatos, em algo teatral e assim foram surgindo os objetos, no meu caso, um sofá. Daí por diante, começam as improvisações e a dramaturgia vai se delineando. A criação das cenas foi individual.

Só – Queríamos falar da desumanização as grandes cidades, solidão – nosso disparados foi o romance “América” de Franz Kafka, fizemos um estudo detalhado da obra e buscamos nela, pistas para a criação de nossas cenas, a condução do processo por Sandra Vargas foi

fundamental para que chegássemos às cenas, palavras, sensações e mesmo trechos literais da obra eram o material que tínhamos para as improvisações.

Eu tenho uma história – Esse foi um processo diferente, queríamos contar as histórias do bairro em que está o espaço Sobrevento, o Brás, então saímos à procura de histórias, fomos visitar lugares, conversamos com vizinhos, pesquisamos documentos históricos e tudo mais que pudesse nos trazer informações sobre o bairro e seus personagens. Cada ator escolheu seu tema e criou um “mini espetáculo” dentro do espetáculo.

Escombros – Em Escombros o tema era a aniquilação dos relacionamentos num mundo que está desabando. Neste processo objetos cotidianos foram deflagradores das diferentes ações e situações que compunham o espetáculo e a memória como mote principal. Objetos recolhidos no entorno do nosso galpão e cedidos por vizinhos foram à cena.

Museu Teatro da Vizinhança – com a finalidade de trazer à tona a memória do bairro do Brás e conhecer melhor nossos vizinhos, bem como homenageá-los, iniciamos um processo de investigação que nos levou a “perambular” pelo bairro recolhendo histórias e objetos. O resultado foi um museu aberto onde os vizinhos eram os protagonistas, o público era brindado com histórias contadas pelos donos dos objetos, proporcionando momentos emocionantes e encontros sensíveis e muito agradáveis.

Noite – O processo de Noite é, praticamente uma extensão do Museu Teatro da Vizinhança, cada ator propôs uma abordagem e mais uma vez saímos em busca de histórias, estivemos na feira livre, nas ruas, na casa das pessoas, nos negócios, na missa e em outros vários lugares onde pudéssemos colher essas histórias, tecendo assim um mosaico das mesmas. Sendo mais uma vez o Teatro de Objetos nosso condutor, as abordagens se davam através de perguntas relacionadas a objetos particulares: Você tem algum objeto do qual você jamais se descartaria? Você pode me falar de algum objeto que você perdeu? Que objetos te despertam memórias? As histórias suscitadas por esses objetos foram o material para a composição do espetáculo.

Obs.: No Sobrevento todos os atores são criadores, a dramaturgia dos espetáculos é desenvolvida por meio de textos e imagens que surgem durante as improvisações.

Meu processo é bastante intuitivo, durante a pesquisa, primeiro faço uma leitura racional das conversas, depois busco minhas próprias referências dentro do tema abordado, então me abstraio dele e nas improvisações trabalho com as sensações e impressões que ficaram, então deixo fluir imagens que me vem à cabeça, que objetos as compõem, que gestos brotam a partir delas e assim crio as cenas.

Em primeiro lugar, o Sobrevento tem como premissa fazer espetáculos que sejam bem diferentes uns dos outros, isso faz com que estejamos sempre abertos ao novo, ao inesperado, como diz o Luiz: “a cada criação nos colocamos à beira de um abismo”. Sempre procuramos trabalhar com materiais e formas diferentes. A diversidade no grupo contribui para essa visualidade, temos um poeta, uma artista visual, uma palhaça e dançarina, e temos no núcleo principal do grupo uma dramaturga e diretora, um diretor e um ator que nos trazem referências incríveis por haverem viajado por vários lugares do mundo. Todos somos povoados de imagens, o corpo de cada artista já traz em si uma visualidade que é posta em cena. O desejo de encontrar a poesia em cada gesto, cada palavra, cada elemento de cena e a busca da metáfora como principal figura de linguagem para dizer o que queremos dizer, acho que são os fatores importantes para a construção da visualidade do grupo. Há também a exigência de um cuidado absoluto na construção do espetáculo, cada detalhe é observado, cada profissional (cenógrafo, figurinista, iluminador, etc.) é provocado a um olhar apurado sobre cada elemento que integrará o mesmo. Não saberia explicar como essa visualidade se dá, mas penso que por todo esse conjunto de coisas.

TELUMI HELLEN

Nome Telumi Hellen. Profissão: cenógrafa, figurinista, desenhista, existencialista. Idade 61 anos. Formação, superior em Educação Artística, lato sensu em Psicologia da Arte, CPT Centro Pesquisa Teatral /SESC SP, Antunes Filho/ Grupo Macunaíma, Espaço Cenográfico SP, JC Serroni, SP Escola de Teatro /SP, ADAAP.

Desde criança, o que sempre me moveu e norteou, era: como materializar o pensamento? Como trazer o desenho pra realização? Um processo experimental de vida, meus pais sempre fizeram tudo pela artesanaria manual. Desde pequena adorava, desenho, modelagem, costura, fuçadora e testadora de coisas em geral... Colecionava a revista Recreio, que me encantava e aprendi um tanto de habilidades técnicas pela leitura. E também minha tia Hari,

colaborava nas rodas de leitura que fazia, amava ouvir histórias da capacidade humana.... Fazia pipas, vendia macramê com 10 anos na divisa do portão do quintal com a calçada... Aos 15 anos, em uma escola pública, a generosa professora de Artes Plásticas Maria José de Camargo Franco, me iniciou e apresentou este universo das Artes...aprendi muito no decorrer de 1 ano, com encontros aos sábados. Éramos 22 aprendizes. Um período fértil, onde descobri através de um chamado na TV a profissão de cenógrafo, apresentado pelo grande artista Flávio Império, que mostrava um lustre maravilhoso feito com garrafas pet...encantei.... No período universitário, já trabalhando em Banco, tive a elucidação que não era o meu lugar. Mesmo assim, conheci no Banco o parceiro e amigo da literatura e dramaturgia, Nelson Albissú, onde fizemos um livro infanto-juvenil chamado Bicho Homem, e ele foi quem me apresentou o CPT (Centro de Pesquisa Teatral /SESC), onde iniciei os estudos do Teatro, junto com os mestres Antunes Filho (diretor) e JC Serroni (cenógrafo/arquiteto), residenciei, vivenciei, como assistente, por 11 anos, o processo criativo da dupla. E para aperfeiçoar a área de Cenografia, Figurinos, fui para o Espaço Cenográfico, como assistente de cenografia e figurinos, é também já como autônoma na área por 15 anos. Completando 10 anos na SP ESCOLA de TEATRO, como autônoma na área de Cenografia e figurinos continuo processando sonhos, expressões, humanos para a realização...

A relação com grupo, iniciou com o convite ao trabalho, pela indicação do cenógrafo JC Serroni, que nos apresentou ao grupo SOBREVENTO. Onde, naquele momento, fiz parceria com a arquiteta, cenógrafa, psicóloga Vânia Monteiro, para o projeto “CADÊ MEU HERÓI” (1998 /cenografia), e também “SÃO MANUEL, BUENO MÁRTIR” (2013/ instalação / cenográfica). Logo nos relacionamos e fomos muito envolvidos com o casal fundador, Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. No decorrer dos anos fomos reconhecendo, renovando, reciclando a nossa aliança via o Teatro. Um grupo que fomenta, se provoca, resignifica, expande, etc.... um espaço vivo e dinâmico que nos inclui... possuindo sede própria, abarcando o público do bairro Bresser, Brás e muito mais, vem se expandido além das fronteiras, além dos mares e continentes através do festival Internacional e viagens, sempre tramitando os sonhos, estudos, pesquisas, deste universo do Teatro diverso. Fricção boa que nos alimenta ...

Em relação ao projeto "CADÊ MEU HERÓI" (cenografia/1998), ambos com sua força vital e imaginário tão vivazes, nos cativou para o processo de gerar essa cenografia, juntos. Apresentaram um dos personagens como um filho que precisava de um lugar pra contar a

história, já tinham o apontamento, porém foi uma riqueza grande de poder trocar e viajar nesse trabalho. Desde os bonecos de luva, até a presença deles na interatividade micro e macro do espaço.... Construimos um castelo medieval que abraçava essas condições presentes de cena: um castelo, que os bonecos interagem, com todas as traquitanas a favor das necessidades que dava a magia do espetáculo, desde torres, porta elevadiça que sustentava a passagem do ator, e os trâmites das narrativas que aconteciam. Todo cenário foi construído de forma técnica desmontável, com estética plástica com característica do realismo fantástico, com a plasticidade feita em madeira, papelão, cola, pintura de arte Reconhecendo o valor e o afeto do grupo pelo trabalho, que após 23 anos ainda mantém viva.

Quanto ao projeto “SÃO MANUEL BUENO MÁRTIR”, foi muito incrível e tocante... A generosidade e confiança de abrir para o nosso trabalho da cenografia, espaço total do grupo SOBREVENTO. Um sonho da delicadeza em cena, dedicada por vários artistas, ...vinham às questões, como sensibilizar a plateia com tantas obras diversas que seriam apresentadas. Como do escultor dos retalhos de madeira de Antonio Catalano, italiano, que é amigo e que trouxe para um intercâmbio com o grupo. O outro escultor é o Mandy, parceirão. O Mandy é paranaense de nascimento, mas trabalhou na Marvel Comics e decidiu se radicar em Mogi das Cruzes. Com todo esse arsenal de obras, acabamos gerando uma instalação / ocupação geral do Teatro SOBREVENTO, uma festa... No hall de entrada colocamos ao centro uma instalação de uma árvore cenográfica feita com sucatas de madeiras e galhos com flores artificiais que conseguimos no bairro, onde o público colocava em pequenos papéis coloridos os sonhos a serem realizados amarrados... além das obras de esculturas do artista convidado Antonio Catalano, em um jardim que recepcionavam as pessoas, para depois adentrarem à caixa preta, configurada em uma arena, elevada que aproximasse o olhar ao centro do palco arena, sobre uma mesa onde era narrada a história com pequenos e delicadas esculturas em madeira do Mandy, um primor de encenação, dramaturgia e uma equipe maravilhosa, cuidadosa, um lugar que cultivava a delicadeza humana.

[Sobre meu processo de criação individual] Início, pela escuta e troca do tema a ser estudado, evocando, interagindo, processando, experimentado, como uma alquimia, um mix do antropológico, filosófico, psicológico, social e contemporâneo. Como sinapses neurais que vão interligando, para a criação. Adoro investigar, e buscar a compreensão para ser expressada de forma estética, simbólica, significante, criar um desenho com conteúdo de uma pesquisa transformada em traços, formas, configurações, volumetrias, texturas, cores, trazendo a

vivência camuflada de forma aparente tanto na cenografia, quanto no figurino, nas ilustrações, etc... Amo narrar através da plasticidade amalgamadas pelas camadas subcutâneas.

[Sobre a percepção do processo e os resultados da construção de visualidades nos espetáculos do Sobrevento] Um núcleo bastante eclético na estética e atuação, que transita por várias linguagens, caracterizações, proporções, configurações, espacialidades, formas, cores, atmosferas e climas, meio a todo esse processo, há algo estrutural em narrar e participar do que há de mais humano pra serem contadas e transmitidas, um lugar primoroso que expressam, na ação desde a própria presença como atuação, ou bonecos, ou esculturas pequenas, objetos, trazendo-os à luz com vida... Chegando para o público essa riqueza das inquietações, pesquisas, depoimentos propostas, dessa diversidade de pensamentos materializado no Teatro pelo prazer das trocas com outros seres humanos.

WILLIAM GUEDES

William Guedes. Profissão músico. Idade 52 anos. Formação Composição e Regência pela UNESP. Atua desde 2003 como regente coral e desde 2005 como Diretor Musical, Preparador Vocal, Compositor de Trilhas Sonoras para teatro. Tem colaborado com algumas das principais companhias de teatro de São Paulo. Foi indicado por duas vezes ao Prêmio FEMSA Coca-Cola em 2007 e 2009 na categoria melhor música. Recebeu por duas vezes o Prêmio Shell de Teatro em 2009 e 2013 na categoria melhor música. Desde 2017 desenvolve pesquisa sobre A Música e a Atuação Vocal no Teatro e coordena o Núcleo Permanente de Estudos Musicais da Cia do Tijolo.

Nos últimos anos tenho tido a oportunidade de trabalhar frequentemente com o Grupo Sobrevento, em boa parte das suas produções. Atuei como instrumentista nos espetáculos “Submundo” e “São Manuel Bueno Mártir”, como orientador vocal no espetáculo “Cabaré dos Quase Vivos” e como compositor da trilha sonora para os espetáculos “Terra” e “O Amigo Fiel”. Ao longo desse tempo pude cultivar uma prazerosa relação de amizade com o grupo, e de admiração pelo seu primoroso trabalho teatral.

Dentre muitas coisas, algo que chama a minha atenção especialmente é a relação absolutamente equânime entre os muitos e variados elementos cênicos que compõem os espetáculos do Sobrevento. Isso se mostra em cena na qualidade de uma convergência perfeita entre esses elementos, que se coordenam para oferecer uma multiplicidade de significados simultâneos e uma experiência realmente rica e viva. Essa é uma percepção que tenho a partir da minha experiência como espectador das obras nas quais eu não colaborei. Desde dentro, como participante dos processos criativos em que colaborei, tenho a mesma percepção: deste ponto de vista percebo que existe uma entrega total e verdadeira a cada detalhe da criação, que desconhece qualquer relação de hierarquia entre os elementos da cena. A dedicação à resolução de um problema relativo ao funcionamento mecânico de um determinado objeto de cena é equivalente, em termos de cuidado, ao estudo e elaboração de um texto, por exemplo.

Os primeiros espetáculos que atuei no Sobrevento foram “Submundo” e “São Manuel Bueno Mártir”. Nestes espetáculos a minha função estava destinada à execução instrumental. A música já estava composta e arranjada por Henrique Annes. Tratava-se de obras musicais claramente definidas quanto à intervenção de cada instrumento na partitura e também quanto à intervenção da música, como um todo. Desse modo aquilo que tradicionalmente chamamos de “processo criativo”, nestes casos, estava teoricamente consumado. Porém as convenções que garantem o funcionamento perfeito entre música e cena reservavam ainda um espaço generoso e necessário para a criação, na execução da música, no tocante ao aspecto expressivo. Isso garantia, para cada um dos instrumentistas, uma atuação renovadora e disponível para o estabelecimento de um “jogo” vivo a cada seção.

Já nos Espetáculos “Terra” e “O Amigo Fiel”, me dediquei à composição de trilhas sonoras originais. Nestes casos pude acompanhar e influenciar no processo criativo desde o início. Em ambos os processos experimentei o que considero um ambiente criativo ideal, em que a minha presença nos ensaios motivava a composição da música a partir de improvisações feitas em tempo real com a criação das cenas, gerando materiais temáticos que viriam a ser trabalhados e melhor elaborados posteriormente. Antes e depois de cada seção de ensaios havia conversas muito esclarecedoras que “afinavam” as intenções entre mim e os criadores/diretores Luiz André Cherubini e Sandra Vargas.

Desde que iniciei a minha colaboração com o Sobrevento percebo uma trajetória muito clara em que o grupo assume cada vez mais a presença dos objetos nas suas técnicas de

animação. Isso parece demarcar uma transição do aspecto visual em direção a algo mais subjetivo.

A utilização de objetos parece oferecer alternativas mais apropriadas para a construção de narrativas menos lineares e menos comprometidas com a tradicional relação boneco/personagem. Isso tem aberto um espaço para a construção de significados cada vez mais plurais, o que tem propiciado a imersão do grupo por caminhos muito renovadores. É o caso, por exemplo, da profícua pesquisa e criação de espetáculos para bebês, que se nutre de uma linguagem visual fundada, entre outras coisas, na pluralidade e que tem influenciado inclusive a criação dos espetáculos “para o público adulto”.

ANEXO 02 – FICHAS TÉCNICAS

Neste anexo, constam as fichas técnicas dos espetáculos do Grupo Sobrevento de Teatro que foram citadas na tese. Esse material foi extraído do site: <http://www.sobrevento.com.br/>, em 21/04/2021.

ATO SEM PALAVRAS

TEXTO: Ato sem Palavras I, de Samuel Beckett

TRADUÇÃO: Luiz André Cherubini

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ATORES-ANIMADORES: Luiz André Cherubini, Sandra Vargas, Miguel Vellinho e Glória Marques ou Andréa Freire

VIOLINISTA: André Araújo ou Sara Goulart

BONECOS E ADEREÇOS: Grupo Sobrevento

SAGRUCHIAM BADREK

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Luiz André Cherubini

ATORES: Sandra Vargas, Andrea Freire, Helena Tinoco, Bel Garcia, Sérgio Carnevale, Ricardo Maravilhas, Olga Dalsenter, Patrícia Arruda

MÚSICO: Jenison Figueiredo

PREPARAÇÃO CORPORAL: Fábio Ferreira

CONFECÇÃO DE BONECOS E ADEREÇOS: Grupo Sobrevento e Márcio Macedo

UM CONTO DE HOFFMANN

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

TEXTO: Libreto de Jules Barbier e Marcel Carré para a ópera Os Contos de Hoffmann, de Jacques Offenbach ADAPTAÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

TRADUÇÃO: Luiz André Cherubini

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ATORES: Miguel Vellinho, Sandra Vargas, Andréa Freire e Alexandre Freire

ASSISTÊNCIA TEÓRICA: Rosita Silveirinha

CENÁRIO: Gilson Motta

FIGURINO: Elida Astorga

ILUMINAÇÃO: Luiz André Cherubini

PRODUÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: Grupo Sobrevento

UBU!

CRIAÇÃO E REALIZAÇÃO: Grupo Sobrevento

TEXTO: Alfred Jarry

ADAPTAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Felipe Hirsch

ELENCO: Sandra Vargas, Miguel Vellinho, Luiz Andre Cherubini

CENÁRIO: Hélio Eichebauer

FIGURINOS: Maurício Carneiro

FIGURINISTAS ASSISTENTES: Cláudia Santos, Gabrielle Evelyn

ASSISTÊNCIA DE FIGURINOS: Ronaldo Dias

ADEREÇOS: Carlos Alberto Nunes

ASSISTÊNCIA DE ADEREÇOS: Clarice Penna Firme

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

DIREÇÃO MUSICAL: José Roberto Crivano

MÚSICA: José Roberto Crivano – guitarra, Anderson Gangla – guitarra, André Luiz – baixo, Adilson Júnior – bateria.

CENOTÉCNICA: Irlan Neri

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Guilherme Sarraf

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Pangéia Comunicação e arte

DESIGN GRÁFICO: Ana Soter e Vanessa Rocha

FOTOGRAFIAS: Tiago Santana

BRASIL PRA BRASILEIRO VER

CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO PROJETO: Grupo Sobrevento – Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

PATROCÍNIO À CRIAÇÃO: SESC-SP – Serviço Social do Comércio de SP

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

TEXTO: Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Anderson Gangla

ELENCO: Luiz André Cherubini ou Maurício Marques (narradores), Alício Amaral ou Anderson Gangla (bonequeiros), João Baptista ou Bebeto de Souza (flauta / violão), Beto Rebouças ou Joselito “o Astro” (acordeon), Douglas Germano ou Fábio Atorino (cavaquinho / percussão)

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Sandra Vargas

PRODUÇÃO EXECUTRIVA: Lucia Erceg

ESCULTURA DOS BONECOS: Mestre Saúba

FIGURINOS DOS BONECOS: Sandra Vargas

ACABAMENTO DOS BONECOS: Miguel Vellinho

ASSITÊNCIA À CONFECÇÃO DOS BONECOS: Anderson Gangla e Márcio Newlands

CONFECÇÃO DO RETÁBULO: Mestre Saúba, Anderson Gangla e Luiz Andre Cherubini

DIREÇÃO MUSICAL: João Poletto

FIGURINOS: Telumi Helen

COSTUREIRAS: Cida de Paula e Dirlene

ADEREÇOS DE CABEÇA: Vânia Monteiro e Flávio

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Anderson Gangla

ASSISTÊNCIA TEÓRICA: Walmor “Nini” Beltrame

BECKETT

TEXTOS: Samuel Beckett

CRIAÇÃO E REALIZAÇÃO: GRUPO SOBREVENTO

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

INTERPRETAÇÃO E MANIPULAÇÃO: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Miguel Vellinho e Anderson Gangla

DIREÇÃO MUSICAL: Queca Vieira

EXECUÇÃO MUSICAL: Kleber Vogel

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS: Fátima Saadi

CONFECÇÃO DE BONECOS E ADEREÇOS: GRUPO SOBREVENTO ILUMINAÇÃO:

Renato Machado

CENÁRIO E FIGURINOS: Gilson Motta

DIREÇÃO GERAL: Luiz André Cherubini

O THEATRO DE BRINQUEDO

CRIAÇÃO E REALIZAÇÃO: GRUPO SOBREVENTO

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

INTERPRETAÇÃO E MANIPULAÇÃO: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Giuliana Pellegrini e Maurício Santana ou Miguel Vellinho

DESENHOS DO TEATRO E BONECOS: Gilson Motta

DIREÇÃO MUSICAL: João Poletto e Marco Aurê

EXECUÇÃO MUSICAL: João Poletto e Paulo Ribeiro ou Carlos Amaral

AMBIENTAÇÃO CENOGRÁFICA: Jefferson Miranda ou Carlos Alberto Nunes

FIGURINOS: Jefferson Miranda

ASSISTÊNCIA TEÓRICA: Rosita Silveirinha

DIREÇÃO GERAL: Luiz André Cherubini

Texto livremente inspirado na obra A Verdade Vingada, de Karen Blixen

MOZART MOMENTS

CRIAÇÃO E REALIZAÇÃO: GRUPO SOBREVENTO

INTERPRETAÇÃO E MANIPULAÇÃO: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho ou Maurício Santana

OPERAÇÃO DE LUZ E SOM: Marcelo Amaral, Agnaldo Souza ou Anderson Gangla

FIGURINOS E DESENHO DA CARROÇA: Gilson Motta

CONFECÇÃO DE BONECOS E ADEREÇOS: GRUPO SOBREVENTO e Agnaldo Souza

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

TEXTOS: GRUPO SOBREVENTO

DIREÇÃO GERAL: Luiz André Cherubini

O ANJO E A PRINCESA

REALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO VISUAL: GRUPO SOBREVENTO**TEXTO:** Sandra Vargas**INTERPRETAÇÃO:** Sandra Vargas**DIREÇÃO GERAL:** Luiz André Cherubini**CENÁRIO:** Mário Cavalheiro e Monika Papescu (Studio Morungaba) e Luiz André Cherubini**FIGURINO:** Sandra Vargas e Monika Papescu**BONECOS:** Miguel Vellinho e Monica Papescu**DIREÇÃO MUSICAL E MÚSICAS ORIGINAIS:** Marcelo Zurawski**ILUMINAÇÃO:** Renato Machado**OPERAÇÃO DE SOM:** Agnaldo Souza ou Anderson Gangla**OPERAÇÃO DE LUZ:** Marcelo Amaral**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Maurício Santana**CADÊ O MEU HERÓI?****CONCEPÇÃO GERAL: GRUPO SOBREVENTO****TEXTO:** Horacio Tignanelli**DIREÇÃO GERAL:** Luiz André Cherubini**MANIPULAÇÃO:** Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Anderson Gangla**TRADUÇÃO:** Luiz André Cherubini e Sandra Vargas**DRAMATURGIA:** Horacio Tignanelli**DIREÇÃO DE MANIPULAÇÃO:** Yang Feng**ESCULTURA DOS BONECOS:** Mestre Saúba**CONFECÇÃO DOS BONECOS E ADEREÇOS:** Renata Costa e GRUPO SOBREVENTO**ASSISTÊNCIA DE CONFECÇÃO:** Anderson Gangla**CENÁRIO:** Telumi Helen e Vânia Monteiro**CONSULTORIA VISUAL:** Espaço Cenográfico - J. C. Serroni**FIGURINOS DE BONECOS E MANIPULADORES:** Sandra Vargas**ILUMINAÇÃO:** Renato Machado**OPERAÇÃO DE LUZ:** Marcelo Amaral**DIREÇÃO MUSICAL E MÚSICAS ORIGINAIS:** Marcelo "Lé" Zuravski e Sérgio Zurawski

Jr.

OPERAÇÃO DE SOM: Maurício Santana
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: GRUPO SOBREVENTO
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Maurício Santana

SUBMUNDO

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento
DIREÇÃO: Luiz André Cherubini
DRAMATURGIA: Grupo Sobrevento
TEXTOS: Anderson Silva, Eduardo Raffanti, Jonathan Swift, São Pedro, São Mateus, Antônio Conselheiro, Salvador Allende y Grupo Sobrevento.
ATORES-ANIMADORES: Grupo Sobrevento - Sandra Vargas, João Bresser, Anderson Gangla, Maurício Santana e Luiz André Cherubini
DIREÇÃO MUSICAL E MÚSICAS: Henrique Annes
SOUND DESIGNER: Marcelo Zurawski
MÚSICOS: Henrique Annes ou Vera de Andrade, Inacio Pessoa, Gabriel Saliba, William Guedes e Renato Vidal
CENOGRAFIA: Daniela Thomas e André Cortez
CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO: Studio Zero Um – Fernando Brettas
ILUMINAÇÃO: Renato Machado
FIGURINO: Márcio Medina
ASSISTÊNCIA DE FIGURINO: Carol Badra
COSTURA: Judite Gerônimo de Lima
ASSESSORIA DE COREOGRAFIA: Alício Amaral e Juliana Pardo (Dança dos Lenços), Sergio Benavides e Elena Campos Rojas (Valsa)
CONCEPÇÃO DE BONECOS E OBJETOS: Grupo Sobrevento
ASSESSORIA DE MÁGICA: Volckane
PROGRAMAÇÃO VISUAL: Ato Gráfico – Marcos e Hannah
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Grupo Sobrevento
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Lucia Erceg

O CABARÉ DOS QUASE-VIVOS

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

TEXTO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas (história das marionetes livremente inspirada no Conto de Ninar de Molnár Ferenc)

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ATORES-MANIPULADORES: Grupo Sobrevento - Sandra Vargas, Anderson Gangla, Maurício Santana e Luiz André Cherubini

MÚSICOS: Pedro Paulo Bogossian (piano), Rodrigo Gonzales (bateria) e Micaela Marcondes (violino)

CONTRA-REGRA: Agnaldo Souza

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

COMPOSIÇÃO, ARRANJOS E DIREÇÃO MUSICAL: Pedro Paulo Bogossian

CENÁRIO E FIGURINO: Márcio Medina

CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO: Fernando Brettas

COREOGRAFIA: Paulo Branco

PREPARAÇÃO VOCAL: William Guedes

ASSESSORIA DE MÁGICA: Volkane

CONCEPÇÃO DOS BONECOS: Grupo Sobrevento

CONFECÇÃO DOS BONECOS: Grupo Sobrevento e Agnaldo Souza

CONFECÇÃO DAS ROUPAS DOS BONECOS: José Batista e Neli Kosak

PINTURA DOS BONECOS: Léia Izumi

PROGRAMAÇÃO VISUAL: Marcos Corrêa e Luciano Pessoa

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Grupo Sobrevento

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Lucia Erceg

ESTAGIÁRIOS: Elis Garcia, Fabiana da Silva, Giuliana Pellegrini, José Elias Gomes de Souza “Tico”, Léia Izumi, Marcelo Lima de Oliveira, Leonardo Vinícius F. Melo, Paulo Franco, Sirley Alves de Lima, Rayanne Cacciollare, Edson dos Santos, Viviane Cavalcanti, Sheila Alencastro e Valmir Ferreira Santos

O COPO DE LEITE

TEXTO: Manuel Rojas

ADAPTAÇÃO: Sandra Vargas

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Maurício Santana

ATRIZ: Sandra Vargas

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

CENOTÉCNICO: Agnaldo Souza

FIGURINO: Bia Dupin e Márcia de Barros

DIREÇÃO MUSICAL: José Roberto Crivano

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

PROJEÇÕES: Ciro Cozzolino

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Lucia Erceg

ORLANDO FURIOSO

TEXTO: Ludovico Ariosto

ADAPTAÇÃO: Sandra Vargas e Luiz André Cherubini

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini

ATORES-MANIPULADORES: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Maurício Santana e Anderson da Silva

MÚSICOS: Carlos Amaral (violão), Renato Vidal (percussão) e Iuri Salvagnini (acordeão)

DIREÇÃO MUSICAL: João Poletto

CENÁRIO E FIGURINOS: André Cortez

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

ASSESSORIA TÉCNICA E HISTÓRICA: Luciano Padilla

CONSTRUÇÃO DOS BONECOS: Anderson da Silva, Agnaldo Souza, Luiz André Cherubini, Maurício Santana

PINTURA DOS BONECOS: Léia Izumi

FIGURINOS DOS BONECOS: Sandra Vargas

BAILARINA

REALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO VISUAL: GRUPO SOBREVENTO

TEXTO: Sandra Vargas

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

INTERPRETAÇÃO: Sandra Vargas

DIREÇÃO GERAL: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

CENOGRAFIA, BONECOS E ADEREÇOS: Grupo Sobrevento

FIGURINO: Sandra Vargas

ORIENTAÇÃO COREOGRÁFICA: Juliana Pardo

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

OPERAÇÃO DE LUZ E SOM: Marcelo Amaral

PREPARAÇÃO DO PÚBLICO E MONITORIA: Agnaldo Souza

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Maurício Santana

MEU JARDIM

REALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO VISUAL: GRUPO SOBREVENTO

TEXTO: Mandana Sadat

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

INTERPRETAÇÃO: Luiz André Cherubini e Maurício Santana

DIREÇÃO GERAL: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

CENOGRAFIA, BONECOS E ADEREÇOS: Grupo Sobrevento

ORIENTAÇÃO CENOGRÁFICA: André Cortez

FIGURINO: Thais Larizzatti

DIREÇÃO MUSICAL E MÚSICAS ORIGINAIS: João Poletto

EXECUÇÃO MUSICAL: João Poletto, Carlos Amaral ou Ricardo Barros

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

OPERAÇÃO DE LUZ: Marcelo Amaral

PREPARAÇÃO DO PÚBLICO E MONITORIA: Agnaldo Souza

ORIENTAÇÃO COREOGRÁFICA: Alício Amaral, Juliana Pardo e J. E. Tico

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Maurício Santana

A CORTINA DA BABÁ

Criação: GRUPO SOBREVENTO

Texto: Virginia Woolf

Direção: Sandra Vargas e Luiz André Cherubini

Supervisão: Liang Jun | Cia. de Arte Popular de Shaanxi (China)

Atores-manipuladores: Anderson Gangla, Agnaldo Souza, Marcelo Paixão e Giuliana Pellegrini

Direção musical: Pedro Paulo Bogossian

Cenário e figurinos: André Cortez

Assistência de figurinos: Thaís Larizzatti

Iluminação: Renato Machado

Assessoria técnica: Alexandre Fávero | Clube da Sombra

Concepção visual das silhuetas: Luis Felipe Cambuzano

Construção dos bonecos: Anderson Gangla e Agnaldo Souza

Assistência de construção de bonecos: Giuliana Pellegrini e J. E. Tico

Montagem e operação de luz e som: Marcelo Amaral ou J. E. Tico

Cenotecnia e contra-regragem: Agnaldo Souza

Direção de produção: Grupo Sobrevento

Produção executiva: Maurício Santana

SÃO MANUEL BUENO, MÁRTIR

TEXTO: Miguel de Unamuno

DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

ELENCO: Sandra Vargas, Maurício Santana e Luiz André Cherubini

MÚSICOS: William Guedes ou Maurício Pazz(bandolim), Carlos Amaral ou Marcos Coin (violão), Denise Ferrari, Leandro Tenório ou Jorge Santos (violoncelo)

COMPOSIÇÃO MUSICAL ORIGINAL: Henrique Annes

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

SUPERVISÃO CÊNICA E AMBIENTAÇÃO CENOGRÁFICA: Telumi Helen

FIGURINO: João Pimenta

CENOTECNIA E OPERAÇÃO DE SOM: Agnaldo Souza

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

TÉCNICO DE LUZ: Marcelo Amaral

ESCULTURA DOS BONECOS: Mandy

PREPARAÇÃO VOCAL: Alessandra Cino

PREPARAÇÃO CORPORAL: Marcelo Paixão

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Grupo Sobrevento

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Maurício Santana

DESIGN GRÁFICO: Marcos Corrêa

ASSISTENTE DE DESIGN GRÁFICO: Gabriel Gomes Corrêa

FOTOGRAFIA: Marco Aurélio Olímpio

SALA DE ESTAR

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

DRAMATURGIA E INTERPRETAÇÃO: Sandra Vargas, Sueli Andrade, Roberta Nova Forjaz, Liana Yuri, Daniel Viana, Maurício Santana

SUPERVISÃO DRAMATÚRGICA: Luiz André Cherubini

FIGURINO: João Pimenta

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

TÉCNICO DE LUZ: Marcelo Amaral

TÉCNICO DE SOM E VÍDEO: Agnaldo Souza

CENOTECNIA E ADEREÇOS: Agnaldo Souza e Mandy

ESCULTURAS: Mandy

VIDEO MAPPING: Cristhian Lins

EU TENHO UMA HISTÓRIA

ELENCO: Daniel Viana, Liana Yuri, Sueli Andrade, Sandra Vargas e Maurício Santana

DRAMATURGIA: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO E CENOGRAFIA: Luiz André Cherubini

MONTAGEM E ORIENTAÇÃO DO PÚBLICO: Marcelo Amaral e Agnaldo Souza

CONFECÇÃO DAS TENDAS: Agnaldo Souza, Anderson Gangla, J. E. Tico e Thaís Larizzatti

SÓ

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

DRAMATURGIA: Luiz André Cherubini, Sandra Vargas, Sueli Andrade, J. E. Tico, Liana Yuri, Daniel Viana e Maurício Santana

INTERPRETAÇÃO: Sandra Vargas, Sueli Andrade, Liana Yuri, Daniel Viana e Maurício Santana

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA: Agnès Limbos (Gare Centrale) e Antonio Catalano (Casa Degli Alfieri)

COMPOSIÇÃO MUSICAL: Arrigo Barnabé

FIGURINO: João Pimenta

ASSISTENTE DE FIGURINO: Marcelo Andreotti

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

ORIENTAÇÃO CENOGRÁFICA: André Cortez

TERRA

REALIZAÇÃO: GRUPO SOBREVENTO

TEXTO, DIREÇÃO E INTERPRETAÇÃO: Sandra Vargas

CENOGRAFIA E ADEREÇOS: Liana Yuri e Sueli Andrade

DIREÇÃO MUSICAL E MÚSICAS ORIGINAIS: William Guedes

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

PREPARAÇÃO CORPORAL: Sueli Andrade e Almir Ribeiro

FIGURINO: Sandra Vargas

ESCOMBROS

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

DIREÇÃO: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas

DRAMATURGIA: Sandra Vargas (a partir de textos criados pelos atores)

INTERPRETAÇÃO: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Maurício Santana, Sueli Andrade, Liana Yuri e Daniel Viana

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA: Théâtre de Cuisine e Théatrenciel

COMPOSIÇÃO MUSICAL: Arrigo Barnabé

CANÇÃO FINAL COMPOSTA POR: Geraldo Roca e Rodrigo Sater

CANÇÃO FINAL INTERPRETADA POR: Márcio de Camillo

FIGURINO: João Pimenta

ASSISTÊNCIA DE FIGURINO: Marcelo Andreotti e Bruna Fernandes

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

TÉCNICA DE LUZ: Marcelo Amaral

CENÁRIO: Luiz André Cherubini e Dalmir Rogério

ESCULTURA DA PAREDE: Mandy

ADEREÇOS: Sueli Andrade

TRATAMENTO DOS ADEREÇOS: Mandy

ASSISTÊNCIA DE ADEREÇOS: Roberta Forjaz

PROGRAMAÇÃO VISUAL: Marcos Correa - Ato Gráfico

OPERAÇÃO DE SOM: Agnaldo Souza

FOTOGRAFIA: Marco Aurélio Olímpio

NOITE

CRIAÇÃO: GRUPO SOBREVENTO

DRAMATURGIA: Grupo Sobrevento (a partir de depoimentos de vizinhos)

DIREÇÃO: Sandra Vargas e Luiz André Cherubini

ELENCO: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini, Maurício Santana, Sueli Andrade, Liana Yuri e Daniel Viana

MÚSICA ORIGINAL: Arrigo Barnabé

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

FIGURINO E ADEREÇOS: João Pimenta

ASSISTÊNCIA DE FIGURINOS E ADEREÇOS: Marcelo Andreotti, Vennicius Castro e Sueli Andrade

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

OPERADOR DE LUZ: Marcelo Amaral

VIDEO MAPPING: Cristhian Lins

OPERADOR DE SOM E VÍDEO: Agnaldo Souza

CENOTÉCNICA: Agnaldo Souza

FOTOGRAFIA: Arô Ribeiro

FOTOGRAFIAS DE CENA: Marco Aurélio Olímpio

PROGRAMAÇÃO VISUAL: Marcos Corrêa – Ato Gráfico

PRODUÇÃO EXECUTIVA E ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO: Maurício Santana

AMIGO FIEL

CRIAÇÃO: Grupo Sobrevento

TEXTO: Oscar Wilde

DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Sandra Vargas

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Lourenço Cherubini

ATORES-MANIPULADORES: Agnaldo Souza, Daniel Viana, Giuliana Pellegrini e Liana Yuri ou Sandra Vargas

MÚSICAS ORIGINAIS E DIREÇÃO MUSICAL: Arrigo Barnabé

FIGURINOS: João Pimenta

CENÁRIO: Luiz André Cherubini

ILUMINAÇÃO: Renato Machado

PREPARAÇÃO CORPORAL E COREOGRAFIAS: Sueli Andrade

CONCEPÇÃO DOS BONECOS: Agnaldo Souza, Mandy e Sandra Vargas

CONFECÇÃO DOS BONECOS: Agnaldo Souza, Daniel Viana, Giuliana Pellegrini, Liana Yuri e Mandy

CONCEPÇÃO E CONFECÇÃO DE ADEREÇOS: Sueli Andrade e Mandy

TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO E SOM: Marcelo Amaral

FOTOS: Arô Ribeiro

PROGRAMAÇÃO VISUAL: Liana Yuri

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO: Maurício Santana