

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
UNESP - INSTITUTO DE ARTES

Kely Elias de Castro



Trinta anos à beira do abismo:
O grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de
bonecos ao objeto puro.



São Paulo

2018

Kely Elias de Castro

**Trinta anos à beira do abismo:
O grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de
bonecos ao objeto puro.**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Artes, do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – Unesp, como requisito
parcial para obtenção do título de Doutora em
Artes Cênicas.

Área de concentração: Estética e Poéticas
Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo
Cintra

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

C355c Castro, Kely Elias de.

Trinta anos à beira do abismo: O grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro / Kely Elias de Castro. - São Paulo, 2018.
336 f. : il. color.

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

1. Teatro de bonecos. 2. Fusão cultural. 3. Teatro de objetos. I.
Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.5

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Foto de Capa:

Espetáculo São Manuel Bueno, Mártir. 2018. Fotógrafo: Marco Aurélio Olímpio. Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Kely Elias de Castro

Trinta anos à beira do abismo:
O grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de
bonecos ao objeto puro.

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora

Professor Doutor Wagner Francisco Araújo Cintra
Universidade Estadual Paulista – Unesp – Orientador

Professor Doutor Agnaldo Valente Germano da Silva –
Universidade Estadual Paulista – Unesp

Professor Doutor Luís Carlos Ribeiro dos Santos - UnB -
Universidade de Brasília

Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira - Universidade
Anhembi Morumbi

Professor Livre Docente Reynúncio Napoleão de Lima
Universidade Estadual Paulista – Unesp

São Paulo, 13 de abril de 2018.

À Sandra Vargas e Luiz André Cherubine

Agradecimentos

A pesquisa, na prática, é feita de lutas cotidianas. A vida não espera a conclusão da tese para seguir adiante, às vezes branda, às vezes brava. Como se não bastasse, a pesquisa também não para, ela é viva e se impõe. O apoio ao estudo da arte em nosso país é cada vez mais parco e a Universidade Pública cada vez mais ameaçada. Assim, cada conclusão de trabalho é uma grande vitória do povo. E, já que a vida não para, já que nem sempre encontramos apoio institucional, precisamos buscar onde nos apoiar, porque nada que é verdadeiramente importante se faz completamente sozinho. Por isso, não posso deixar de agradecer a essas pessoas, pois elas foram o meu apoio e não é nada demagogo dizer que se este trabalho existe é também por elas:

A todos os integrantes do grupo Sobrevento, em especial Luiz André Cherubine, Sandra Vargas e Maurício Santana, pelo respeito que demonstraram ao meu trabalho, por me abrirem as portas e os braços.

Ao meu orientador Wagner Cintra pela credibilidade e amor ao teatro.

À minha irmã Heline Elias de Castro e à irmã que a vida me deu Gisele Frighetto, por me darem as mãos e me mostrarem com garra e com amor que eu podia fazer isso.

Ao amor, carinho, palavras, ombros, risadas, conversas e todo tipo de ajuda que, em algum momento, não me deixaram desistir: Carolina Lima, Mônica Todaro, Jordana Dolores, Regina Agramonte, Flávia D'Ávila, Fábio Alarcon Batuqueiro, Gabriel Loschiavo, Reginaldo Limbo, Edna Silva, Millena Pilla, Stefan Mantu, Carla Titto, Cristiano Russo, Evill Rebouças, Clarissa Suzuki, Simone Carletto, Fernando Chaib e Breno Zúnica.

Aos “cuidadores” do momento final que me ampararam “com açúcar e com afeto”, minimizando a solidão da escrita, minha gratidão infinita: Rebeca Guillen, Flávio Cardoso e também Tarsila do Amaral de Castro e Frida Khalo de Castro.

Ao Vinícius Camargo, pelo apoio nos primeiros momentos.

Aos camaradas de militância política que compreenderam afetuosamente minha ausência.

À Maria Helena de Moraes e Sérgio Homrich que me abrigaram sem me conhecer em Jaraguá do Sul, para um congresso, com a solidariedade típica dos militantes socialistas.

À minha mãe Salete Elias da Silva por acreditar em mim como artista desde o início e por sempre me apontar o caminho do estudo e do conhecimento como únicos viáveis para a emancipação da mulher.

Ao meu Pai Celso Chagas de Castro que trabalhou duramente para que eu e meus irmãos estudássemos.

Ao meu irmão Noraldino Chagas de Castro Neto pelos discos e livros perdidos pela casa, que deram asas a minha vocação para a arte e para a luta.

À minha Vó Eva que não pôde ir à escola, mas sempre me disse: “Isso mesmo, filha, tem que estudar!”

Aos meus tios e tias, Luiza Elias e Carlos Caldi, Heleno Elias e Cláudia Terra, e aos meus primos e primas, pela torcida sempre alegre e amorosa.

Às companhias Cia Burucutu, Cia Animalenda e Cia Truks, pelas parcerias raras de sinceridade e amor ao teatro.

Ao meu amigo Osvaldo Anzolin que me apresentou o Teatro de Bonecos, que me ensinou os primeiros passos.

Ao Mestres do Teatro Brasileiro com os quais tive a honra de aprender teatro e Teatro de Bonecos: Henrique Sitchin, Danilo Cavalcante, Luiz Carlos Laranjeiras e Newton de Souza.

Ao mestre Miguel Vellinho que carinhosamente contribuiu com a pesquisa.

Aos professores inesquecíveis e fundamentais para minha formação: Felisberto Sabino da Costa, Alexandre Mate, Reynúncio Napoleão, Luíza Christov, Carmina Mendes e Mário Bolognesi.

Aos professores, alunos e funcionários que resistem e lutam pela sobrevivência da universidade pública.

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel

Guimarães Rosa, *Desenredo*.

Resumo

O grupo Sobrevento é um dos grandes expoentes do Teatro de Animação brasileiro e, em 2016, completou 30 anos de história conduzido por uma ideologia particular que preconiza a busca pelo constante desafio artístico. Por mais de duas décadas, o coletivo dedicou-se ao estudo de diferentes técnicas de manipulação de bonecos, com o intuito de reinventar seu teatro a cada espetáculo, e se tornou referência na arte da animação. Contudo, após 25 anos, passou a se dedicar ao Teatro de Objetos, vertente que utiliza o objeto puro, abandonando o boneco e o intuito de conferir-lhe vida. O presente trabalho propõe uma investigação da trajetória do grupo Sobrevento com o objetivo de evidenciar as motivações estéticas e ideológicas que causaram a transição do Teatro de Bonecos ao Teatro de Objetos. Para tanto, analisa a primeira década da companhia, abordando os principais aspectos que influenciaram sua formação e suas escolhas estéticas. Examina as técnicas utilizadas no decorrer da carreira do grupo, destacando o estudo da Manipulação Direta, inspirada no *Bunraku*, bem como as experiências realizadas com o Boneco de Luva Chinês e com o Mamulengo. A discussão sobre o abandono da animação na história da companhia ocorre por meio do estudo dos espetáculos *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), *Sala de Estar* (2015) e *Só* (2016). À luz da trajetória do objeto no teatro moderno e contemporâneo, pretendemos revelar fatores expressivos da cena do Sobrevento decorrentes de uma maneira própria de utilizar o objeto em seus espetáculos, enquanto reflexo da busca pela originalidade poética, característica do grupo desde sua criação.

Palavras-chave: Teatro de Animação, Teatro de Bonecos, Teatro de Objetos, Teatro de Grupo, Hibridismo, Teatro Contemporâneo, Grupo Sobrevento.

Abstract

Sobrevento theater group is one of the great exponents of the Brazilian Puppet Theater. In 2016, it has completed 30 years of history driven by a particular ideology that advocates the search for constant artistic challenge. For more than two decades, this group has dedicated itself to the study of different puppet manipulation techniques. Its intention has always been the reinvention of its own theater in each play, and it has become an important reference in the art of puppetry. However, after 25 years, the group began to explore the Theater of Objects, which uses the pure object, abandoning the puppet and the purpose of giving life to it. The present work proposes an investigation about the trajectory of Sobrevento group in order to highlight the aesthetic and ideological motivations that caused the transition from Puppet Theater to Theater of Objects. Therefore, it analyzes the first decade of the company, addressing the main aspects that influenced its formation and its aesthetic choices. All techniques handled during the group's career are considered, but there is further explanation about the study of Direct Manipulation, inspired by *Bunraku*, as well as the experiments with Chinese Glove-Puppet and Mamulengo. The discussion about the abandonment of puppetry in the company's history happens through the study of three plays, *Saint Manuel Bueno, Martyr* (2013), *Living Room* (2015) and *Alone* (2016). In the light of object trajectory in modern and contemporary theater, we intend to reveal scenic expressive factors of Sobrevento, as they result from a particular way of using the object in its plays. Therefore, it demonstrates the search for poetic originality that has characterized the group since its creation.

Key words: Puppet Theater, Theater of Objects, Group Theater, Hybridism, Contemporary Theater, Sobrevento Group.

LISTA DE FIGURAS	PG
Figura 1: <i>Beckett 1</i>	31
Figura 2: Espaço Sobrevento	59
Figura 3: <i>Beckett 2</i>	62
Figura 4: <i>Beckett 3</i>	64
Figura 5: <i>Um Conto de Hoffmann 1</i>	66
Figura 6: <i>Um Conto de Hoffmann 2</i>	67
Figura 7: <i>O Theatro de Brinquedo 1</i>	68
Figura 8: <i>O Theatro de Brinquedo2</i>	69
Figura 9: <i>Ubu!1</i>	76
Figura 10: <i>Ubu! 2</i>	77
Figura 11: <i>Ubu</i> pelo grupo Ornitorrinco	79
Figura 12: <i>Mozart Moments 1</i>	89
Figura 13: <i>Mozart Moments 2</i>	90
Figura 14: <i>Mozart Moments 3</i>	91
Figura 15: <i>O Anjo e a Princesa 1</i>	93
Figura 16: <i>O Anjo e a Princesa 2</i>	94
Figura 17: <i>O Anjo e a Princesa 3</i>	96
Figura 18: <i>Cadê meu Herói? 1</i>	97
Figura 19: <i>Cadê meu Herói? 2</i>	98
Figura 20: <i>Beckett 4</i>	102
Figura 21: <i>PiaFraus</i>	103
Figura 22: <i>Mozart Moments4</i>	107
Figura 23: <i>Bunraku</i>	108
Figura 24: <i>A bruxinha</i>	109
Figura 25: <i>Por uma estrela</i>	109
Figura 26: <i>Beckett 5</i>	111
Figura 27: <i>Os vizinhos</i>	113
Figuras 28: <i>Mestre Zé de Vina</i>	117

Figura 29: Mestre Chen Xi-Huang	117
Figura 30: Mestre chinês demonstra manobra	122
Figura 31: Bonecos tradicionais chineses	125
Figura 32: Mamulengos	125
Figura 33: Mestre Saúba	127
Figura 34: <i>Cadê meu herói?</i> ⁴	128
Figura 35: Oficina Yang Feng 1	129
Figura 36: Oficina Yang Feng 2	129
Figura 37: Oficina Yang Feng 3	130
Figuras 38: Mestre Chico Simões	133
Figuras 39: Mestre Mamu Sebá	133
Figura 40: Manipulação Direta	140
Figura 41: Gigantes de Vara	141
Figura 42: Teatro de Brinquedo	142
Figura 43: Teatro de Papel	143
Figura 44: Supermarionetes ou Bonecos Vestidos ou Mascaramento Total	144
Figura 45: Formas animadas	145
Figura 46: Bonecos de luva- Chinês	146
Figura 47: Bonecos de luva - Mamulengo	147
Figura 48: Marionete de fio	148
Figura 49: Ventriloquia	150
Figura 50: Varão	151
Figura 51: Sombra	152
Figura 52: Bonecos mecânicos ou autômatos	153
Figura 53: Teatro de Objetos 1	154
Figura 54: Teatro de Objetos 2	154
Figura 55: <i>Théâtre de Cuisine</i>	158
Figura 56: Emmy Hennings	175
Figura 57: Bahaus - Balé Triádico	176
Figura 58: <i>São Manuel Bueno, Mártir 1</i>	182
Figura 59: <i>São Manuel Bueno, Mártir 2</i>	186
Figura 60: <i>São Manuel Bueno, Mártir 3</i>	188

Figura 61: <i>São Manuel Bueno, Mártir 4</i>	189
Figura 62: <i>São Manuel Bueno, Mártir 5</i>	192
Figura 63: <i>São Manuel Bueno, Mártir 6</i>	193
Figura 64: <i>Bull</i>	194
Figura 65: <i>Povo Frágil</i>	196
Figura 66: <i>Sala de estar – Sueli A.</i>	206
Figura 67: <i>Sala de estar – Roberta T.</i>	208
Figura 68: <i>Sala de estar – Liana Y.</i>	211
Figura 69: <i>Sala de estar – Sandra V.</i>	215
Figura 70: <i>Sala de estar – Maurício S</i>	217
Figura 71: <i>Sala de estar – Daniel V.</i>	217
Figura 72: <i>Sala de estar</i>	219
Figura 73: <i>Oficina de Teatro de Objetos.</i>	221
Figura 74: <i>Objetos - Oficina</i>	225
Figura 75: <i>Objetos - Processo de criação de Só.</i>	227
Figura 76: <i>Só 1</i>	230
Figura 77: <i>Só 2</i>	232
Figura 78 : <i>Só 3</i>	233
Figura 79: <i>Só 4</i>	235
Figura 80: <i>Só 5</i>	236
Figura 81: <i>Sangue Bom</i>	241
Figura 82: <i>Filme Noir 1</i>	244
Figura 83: <i>Filme Noir 2</i>	244
Figura 84: <i>Pe Quo Deux 1</i>	246
Figura 85: <i>Pe Quo Deux 2</i>	247
Figura 86: <i>Diretor orienta aprendiz – Oficina Fantoches nas Praças</i>	251
Figura 87: <i>Aprendizes confeccionam bonecos – Oficina Fantoches nas Praças</i>	253
Figura 88: <i>Cartazes - Fantoches nas Praças</i>	254

Trinta anos à beira do abismo: O grupo Sobrevento, do virtuosismo
da animação de bonecos ao objeto puro.

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: OS PRIMEIROS PASSOS DO GRUPO SOBREVENTO: A BUSCA PELA AUTONOMIA NOS CONTURBADOS ANOS 80 E A CONSOLIDAÇÃO ESTÉTICA NA DÉCADA DE 90.....	22
1.1 O Sobrevento Surge no deserto?	24
1.2 A relação com a universidade e a busca pela autonomia.....	34
1.3 O fortalecimento do Teatro de Grupo no Brasil	39
1.4 A chegada em São Paulo	49
1.5 As escolhas artísticas e o ideal de grupo.....	57
1.6 <i>Beckett, Um Conto de Hoffmann, O Teatro de Brinquedos e Ubu!</i> : Experimentalismos na fronteira entre teatro de ator e Teatro de Animação	61
1.7 <i>Mozart Moments, O Anjo e a Princesa e Cadê Meu herói</i> : o papel Sobrevento no Teatro Infantil brasileiro.....	82
CAPÍTULO 2: O APROFUNDAMENTO DE DIFERENTES TÉCNICAS DE MANIPULAÇÃO	100
2.1 Manipulação Direta: as experiências brasileiras inspiradas no Bunraku.	102
2.2 Bonecos de Luva: o Mamulengo e a Luva Chinesa.....	116
2.3 Compêndio de técnicas.....	140
CAPÍTULO 3: O ABANDONO DA ANIMAÇÃO.....	155
3.1 O caminho de uma nova perspectiva dramatúrgica: O Teatro de objetos	157
3.2 O objeto na cena do Sobrevento: <i>São Manuel Bueno Mártir</i>	181
3.3 O objeto na cena do Sobrevento: <i>Sala de Estar</i>	200
3.4 O objeto na cena do Sobrevento: <i>Só</i>	220
CAPÍTULO 4: OS DESDOBRAMENTOS DO GRUPO SOBREVENTO	239
4.1 <i>Cia Pequod</i>	240
4.2 Ações de formação e difusão da linguagem: o papel do Sobrevento para a formação de novos bonequeiros e no desenvolvimento do Teatro de Animação no Brasil.....	249
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	261

6 REFERÊNCIAS	271
6.1 Referências bibliográficas	271
6.2 Críticas em jornais impressos.....	278
6.3 Referências eletrônicas.....	279
6.4 Entrevistas realizadas.....	282
6.5 Acervo do grupo Sobrevento.....	283
6.6 Outras referências.....	283
7 ANEXOS	284

Introdução

O grupo Sobrevento completou em 2016 três décadas de atuação intensa no Teatro Brasileiro. Apesar da variedade de cenários econômicos, desde a década de 1980 até os dias atuais e da vulnerabilidade à qual todo agrupamento teatral profissional é exposto ao atuar no Brasil, não houve lacunas na produção da companhia. Além disso, o grupo se tornou ao longo de sua trajetória uma importante referência, tanto nacional quanto internacional, ao atuar em diferentes contextos.

A formação do Sobrevento acontece na década de 1980, período de efervescência do Teatro de Formas Animadas no Brasil. O surgimento de diversos grupos teatrais já havia sido fomentado, na década anterior, por circunstâncias determinantes, como a profissionalização dos artistas que se dedicavam ao Teatro de Bonecos e a formação de uma organização associativa, com a fundação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) em 1973. Essas iniciativas possibilitaram reflexões mais aprofundadas sobre questões específicas da linguagem no país, as quais se deram principalmente em festivais e por meio da *Revista Mamulengo*, editada pela ABTB.

Nesse panorama e a exemplo dos grupos que compunham a cena nessa época, Giramundo e Ventoforte, fundados respectivamente em 1970 e 1974, surgiu o Sobrevento em 1986. Na ocasião, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Velhinho, alunos na então Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), formaram um grupo para fazer a montagem de um texto de Samuel Beckett com o uso de bonecos, feito absolutamente original para a época. Na peça, intitulada *Ato Sem Palavras*, utilizaram a técnica inspirada no Teatro Tradicional Japonês, o *Bunraku*, em que um boneco é manipulado por três pessoas.

No ano seguinte, com esse mesmo trabalho, o grupo ganhou destaque no Festival de Nova Friburgo, organizado pela ABTB. Rapidamente, o Sobrevento tornou-se uma

referência, inspirou a formação de outros grupos e não deu tréguas à sua produção. Ao todo, o grupo possui dezoito¹ espetáculos em repertório, com os quais já se apresentou por todo o Brasil, além de ter consolidado uma carreira internacional ao participar de festivais em mais de uma dezena de países e ao realizar constantemente intercâmbios com artistas e grupos estrangeiros.

A trajetória inicial do grupo será traçada no primeiro capítulo deste trabalho, dedicado aos anos de formação do Sobrevento e às montagens realizadas no interior do Teatro de Animação. Como se poderá depreender a partir desse percurso, em contraponto à estabilidade que a ininterrupta produção de espetáculos pode aparentar, o Sobrevento possui uma característica estética fundamental e singular: de maneira geral, em cada espetáculo procura empregar uma técnica de manipulação distinta e desconhecida pelo grupo. Curiosamente, enquanto muitos grupos aperfeiçoam-se em uma determinada técnica ou mesclam diferentes técnicas em um espetáculo, o Sobrevento traz como princípio o desafio da apreensão do novo a cada projeto.

Portanto, podemos conjecturar que há, no ideário desse grupo, uma valorização genuína do processo de criação, pois nele o espetáculo é condicionado à pesquisa prévia. Vejamos o que o próprio grupo, em seu catálogo, argumenta a respeito dessa opção:

Em nossas montagens, fazemos questão de fugir da fórmula, do que nos é cômodo e conhecido. Tentamos fazer das dificuldades o nosso pão. E impomos todos os riscos que nos ocorrem, explorando nossos espaços, mirando novos públicos, desenvolvendo novas técnicas, trabalhando novas temáticas, experimentando novos materiais, fazendo com que cada espetáculo seja completamente diferente do anterior. (GRUPO SOBREVENTO, 2017).

A busca pelo desafio tornou-se uma ideologia do grupo, segundo a qual o artista precisa se expor ao risco e jamais se acomodar em padrões pré-estabelecidos ou criados

¹ Espetáculos do Sobrevento em repertório: *Escombros* (2017), *Terra* (2016), *Só* (2015), *Sala de Estar* (2013), *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), *A Cortina da Babá* (2011), *Bailarina* (2010), *Meu Jardim* (2010), *Orlando Furioso* (2008), *O Copo de Leite* (2007), *Bonecos Aqui* (2005), *Submundo* (2002, 2003), *Brasil Pra Brasileiro Ver* (1999), *Cadê Meu Herói?* (1998), *O Anjo e a Princesa* (1998), *O Teatro de Brinquedos* (1993), *Beckett* (1992), *Mozart Moments* (1991).

por ele próprio, de maneira a poder se expressar de acordo com as urgências e necessidades de seu tempo. Luiz André Cherubine, diretor da companhia, costuma usar uma metáfora para elucidar como seria este “estado de risco” a que o Sobrevento se propõe – o artista estaria sempre “à beira do abismo”. Isto é, prestes a despencar em direção ao desconhecido, buscando o equilíbrio no limite entre vida e morte. Essa analogia nos auxiliará, no decorrer deste estudo, a compreender as escolhas estéticas do grupo.

Durante mais de duas décadas, pelo menos, a companhia acreditou que o estudo de diferentes técnicas de manipulação de bonecos seria o caminho para fugir da acomodação estética, ou do que, no meio teatral, costuma-se chamar de “zona de conforto”. Dedicou-se ao estudo de quatorze técnicas, sem contar as híbridas ou as “não convencionais”, nos processos de criação de espetáculos.

Dessa forma, no segundo capítulo, trataremos das técnicas de manipulação. De maneira a prover um olhar ampliado sobre as linguagens específicas, elegemos duas modalidades – a Manipulação Direta e o Boneco de Luva - que nos permitiram tratar de questões técnicas sob um ponto de vista mais abrangente, contemplando fatores estéticos, históricos e sociais presentes, tanto na trajetória do grupo Sobrevento, como na história do Teatro de Animação Brasileiro. Para tanto, o estudo se estenderá para fora da companhia em questão, com o intuito de criar analogias que nos permitam reflexões oportunas a respeito dessas técnicas.

A Manipulação Direta, inspirada no *Bunraku*, foi a primeira técnica estudada pelo Sobrevento e originou três espetáculos: *Ato Sem Palavras* (1987), *Mozart Moments* (1991) e *Beckett* (1992). Quando estreou com a primeira montagem, pode-se considerar que o Sobrevento iniciou uma nova etapa na história do Teatro de Animação brasileiro, afinal, contribuiu significativamente para a difusão da técnica no país. Não somente foi aprofundada em espetáculos posteriores, como se tornou a modalidade preferencial de outros importantes agrupamentos teatrais que surgiram desde então, muitos atuantes até os

dias de hoje, dentre eles a Cia. Truks. Os fundadores da companhia, Henrique Sitchin e Verônica Gerchman, estavam no Festival de Nova Friburgo e se interessaram pela técnica após assistirem à encenação do Sobrevento.

Atualmente, a Cia. Truks é uma das principais referências na manipulação inspirada no *Bunraku*, tendo dedicado 25 anos de carreira à exploração dessa técnica. Faremos, por essa razão, uma associação entre o trabalho dessa companhia, a experiência do Sobrevento e a tradição do Teatro de Bonecos japonês.

Em seguida, trataremos de duas experiências do grupo Sobrevento com tradicionais técnicas de Bonecos de Luva, a brasileira e a chinesa. Apesar da distância física e temporal, bem como das diferenças existentes entre ambas, pudemos encontrar semelhanças relevantes entre o Teatro de Mamulengos e a milenar tradição dos Bonecos de Luva da China. Recentemente, o primeiro recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, além de exercer inequívoca influência no Teatro de Animação contemporâneo brasileiro, panorama em que se encontra o grupo Sobrevento. Por conseguinte, a reflexão sobre essa arte é de fundamental importância, também conferida às possíveis relações que possam existir com a tradição do Boneco de Luva chinês, dado que ambas as técnicas foram objeto de pesquisa do grupo.

Para encerrar esta etapa da pesquisa, realizamos um compêndio com todas as quatorze técnicas estudadas pelo grupo Sobrevento em seus processos de criação. Apresentamos informações essenciais sobre as técnicas de manipulação, as características dos bonecos, os espetáculos em que foram empregadas, entre outros aspectos pertinentes.

A presente pesquisa conjectura que três produções recentes, *São Manuel Bueno Mártir* (2012), *Sala de Estar* (2013) e *Só* (2016), representam uma transição histórica em termos estéticos e conceituais na trajetória do Sobrevento e, em certo aspecto, no teatro brasileiro, se considerarmos a representatividade do grupo. Esses três espetáculos evidenciam uma nova fase em que a manipulação de bonecos é abandonada e o objeto

ganha expressividade particular. Podemos dizer que o grupo abandona o rigor das técnicas de manipulação para explorar uma nova forma de se fazer teatro. Logo, dispomo-nos a discutir essas obras em um terceiro capítulo, a fim de revelar especificidades na forma de se colocar o objeto em cena.

Os espetáculos supracitados foram resultado de longa pesquisa sobre uma vertente do Teatro de Objetos, inaugurada nos anos 1980 pelas companhias francesas *Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf*. Utilizaremos o termo Teatro de Objetos para designar essa vertente, embora seja necessário esclarecer que existem outras formas de se fazer teatro com objetos que também reivindicam esse estatuto. Objetos podem ser utilizados em cena para compor um boneco, por exemplo, em uma vertente bastante difundida, principalmente, no teatro para crianças². As companhias citadas preconizam uma maneira particular de utilizar o objeto teatralmente, porque não pretendem transformá-lo em outra coisa e não lhe atribuem movimentos que não lhes são inerentes. Utilizam o objeto puro ou, poderíamos dizer, pronto - assim como são os chamados *ready-mades* das artes plásticas –, sem que suas características naturais sejam transformadas.

Um suporte teórico bastante relevante para a pesquisa a respeito dos preceitos e da história desse teatro foi *O Teatro de Objetos*, escrito por Jean-Luc Matteoli e pelo fundador do *Théâtre de Cuisine*, Christian Carrignon. Para compreender como o objeto chega ao teatro dessa vertente e, conseqüentemente, na poética do Sobrevento, é necessário considerar alguns aspectos de seu percurso na história do teatro e da arte modernos. O impacto causado pelas obras de Marcel Duchamp (1887 – 1968) será um expediente fundamental para sustentar as ideias e reflexões sobre as potencialidades do objeto. Daremos ênfase para as manifestações artísticas nas chamadas vanguardas europeias do século XX, que romperam com conceitos teatrais arraigados segundo os quais o objeto

² Esta maneira de se fazer teatro com objetos, ou seja, utilizando-os para compor um boneco (antropomorfo ou zoomorfo) é utilizada por importantes companhias brasileiras, por exemplo, a Cia Truks, Cia Circo de Bonecos e Cia Mariza Basso.

ocupava um espaço frívolo, de mero acessório. Ademais, os movimentos de vanguarda deram ensejo a apresentações híbridas nas quais se fundiram diferentes linguagens artísticas em um único espetáculo.

Para nós, interessa também o surgimento da *Performance* décadas depois, pois consideramos que conceitos presentes em sua origem nos dará suporte para a análise dos espetáculos resultados de estudos sobre o Teatro de Objetos do grupo Sobrevento.

Sobre a mudança gradativa de estatuto que o objeto sofre no teatro moderno e contemporâneo, o teatro de Tadeusz Kantor (1915-1990) é um paradigma ao qual não podemos deixar de nos referir. A poética desse artista influenciou fortemente a nova fase do grupo Sobrevento, que busca no material a expressividade que diz respeito ao humano. Sobretudo, destaca-se a maneira dialética como o encenador apresenta em sua obra a vida e a morte, trazendo esses temas para a cena por meio da relação entre ator e matéria. Foi possível observar mais fortemente essa influência em *Sala de Estar* e *Só*.

Por fim, em um quarto capítulo, trataremos dos desdobramentos do Sobrevento, ou seja, de aspectos significativos de sua trajetória que ultrapassaram a esfera da companhia. Um desses aspectos foi a fundação da Cia. PeQuod por Miguel Vellinho, surgida de uma ramificação do Sobrevento e que atualmente consiste em um dos principais grupos brasileiros de Teatro de Animação. Na medida em que Vellinho se consolidou enquanto encenador explorando as possibilidades expressivas da técnica da manipulação direta, este estudo considera que o trabalho da PeQuod é, em certa medida, reflexo da história que ora investigamos.

Outro desdobramento relevante consiste no trabalho do Sobrevento para a formação de atores-manipuladores, principalmente se considerarmos a ainda escassez de especialização profissional em Teatro de Animação no Brasil, a despeito da evolução observada nesse sentido desde os anos 1980. Afinal, inexistiu uma escola especializada ou um curso superior na área e, embora tenha sido possível incluir disciplinas específicas

dentro de importantes cursos universitários de artes-cênicas no país, as ações formativas e de desenvolvimento da linguagem mais eficazes ocorrem por meio de iniciativas de companhias e de parcerias entre elas.

Nessa direção, o Sobrevento organiza ações de formação de três formas distintas: pela abertura dos processos de criação para pessoas de fora da companhia; pela idealização e realização de festivais nacionais e internacionais e, ainda, por ações pontuais de formação de bonequeiros e de público, como é o caso do projeto *Fantoches na Praça e Praça dos Bonecos*, dos quais trataremos especificamente.

Será possível observar durante o estudo o engajamento político do grupo no que diz respeito à difusão da linguagem do Teatro de Animação, à luta por políticas públicas para cultura e à defesa da relevância social do teatro em termos de transformação da sociedade.

Para realizar este trabalho, valemo-nos de ampla pesquisa de campo, com acompanhamento de espetáculos, processos de criação, oficinas, debates e convívio com o grupo. Realizou-se entrevistas com integrantes do grupo e contribuem definitivamente para a análise da trajetória artística os depoimentos de Luiz André Cherubine e Sandra Vargas, fundadores do grupo que até os dias atuais dedicam-se exclusivamente à companhia. Utiliza-se, ainda, críticas publicadas na imprensa, material de divulgação, programas de espetáculos e o catálogo comemorativo de 30 anos do grupo, em que os integrantes fazem uma retrospectiva de sua atuação³.

Consideramos que o percurso histórico do grupo Sobrevento é de fundamental importância para a preservação da memória do teatro nacional. Não se pretende, no entanto, abranger este panorama por completo, intento que seria levaria à iminência de um fracasso. Afinal, até o momento, o próprio grupo calcula que realizou mais de 3.500 apresentações dos 26 espetáculos produzidos, realizou pelo menos uma turnê internacional

³ O catálogo se encontra em anexo na tese.

por ano, promoveu 11 intercâmbios internacionais e 64 festivais (locais, nacionais e internacionais).

As intenções artísticas e como se revelam por entre os números expressivos da história do Sobrevento são os principais objetivos da pesquisa. Pretende-se desvelar aspectos importantes de parte da poética construída pela companhia e, desta forma, acredita-se contribuir para a compreensão de uma relevante parcela da cena contemporânea brasileira e mundial, dada a representatividade do grupo Sobrevento. Contudo, a exemplo do próprio objeto de estudo, colocamo-nos em risco, à beira do abismo, procurando o equilíbrio, mas permitindo-nos a inevitáveis quedas e delas procurando retirar experiências singulares.

CAPÍTULO 1: Os primeiros passos do grupo Sobrevento: a busca pela autonomia nos conturbados anos 1980 e a consolidação estética na década de 1990

A história do grupo Sobrevento se iniciou com uma trajetória intensa que se deu na universidade, porém, sua atuação sobrepujou os limites do universo acadêmico e estabeleceu uma notável relação com mercado cultural vigente. Essa circunstância faz necessário analisar aspectos fundamentais da história do teatro brasileiro, sobretudo a relação com a universidade pública e o fortalecimento do Teatro de Animação e dos grupos teatrais, em uma época de complexa conjuntura nacional.

A década de 1980 é um período de afirmação do Teatro de Bonecos no Brasil. A ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, fundada na década anterior,

tornou-se importante articuladora cultural ao promover festivais nacionais e internacionais, fomentar a criação de grupos e favorecer o desenvolvimento da linguagem no campo teatral de animação. Esse contexto influenciou diretamente na história do grupo Sobrevento e o inverso também ocorreu, já que o grupo apresentou, com o espetáculo *Ato Sem Palavras*, uma proposta estética considerada inovadora para a época.

O grupo vivenciava então um momento de transição no panorama teatral que atingia em cheio o modo de produção das companhias e a forma de sobrevivência dos profissionais da área. O chamado “teatro de grupo” se consolidava como uma nova possibilidade de fazer teatral, com a qual o Sobrevento se identificava em absoluto.

A mudança do grupo na década seguinte, do Rio de Janeiro para São Paulo, representou uma nova fase de conquista de autonomia e de envolvimento com movimentos culturais relevantes do período.

Para analisar as etapas dessa trajetória aqui delineada brevemente, faremos uso de entrevistas concedidas à autora desta pesquisa, gravadas em vídeo, com dois dos membros fundadores do grupo Sobrevento: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas⁴. São os principais nomes do grupo, afinal, além de terem participado da idealização e fundação do grupo, atuam até os dias de hoje como líderes dos projetos. Portanto, suas considerações são imprescindíveis para uma análise verticalizada da trajetória da companhia.

⁴ Entrevistas realizadas durante os anos de 2015 e 2018.

1.1 O Sobrevento surge no deserto?

Vindos de diferentes experiências artísticas, Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho se conheceram quando eram colegas de turma no curso de Artes-Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, em 1985. Eles se reuniram para a realização de uma peça, um trabalho acadêmico com outros alunos, Andreia Freire, Maurício Marquez e Marco Antônio Braz⁵, este último interessado em direção teatral na época e que mais tarde se tornaria um importante profissional nesta área. O espetáculo foi bem-sucedido e deu ensejo a apresentações fora da universidade. Porém, a ideia de montar um novo espetáculo em seguida dividiu o grupo e, da formação original, permaneceram apenas os três primeiros citados.

A avidez por fazer teatro e viver profissionalmente desse fazer, embora ainda cursassem apenas o primeiro período do curso universitário, fez com que os três jovens alunos decidissem pela construção de um repertório de espetáculos. Luiz André enfatiza que esse objetivo, até então, era uma espécie de intuição da qual os três compartilhavam. Constituir uma companhia e um repertório teatral foi a estratégia escolhida pelo grupo para se esquivar de uma realidade inóspita aos aspirantes à profissão de ator naquele contexto. Ao contrário do que parece, no entanto, tal opção configurava um contrassenso para a época, quando o modelo de teatro profissional não parecia seguir pela via do grupo teatral, como explica Luiz André Cherubine:

Era um momento em que havia grandes nomes do teatro, grandes atores, grandes diretores, grandes atrizes, grandes dramaturgos e o teatro era feito disso. E os grupos de teatro eram muito malvistas nessa época, eram tidos como uma coisa meio anos 70, um pessoal muito festivo, sem compromisso profissional verdadeiro, meio amador. Essa era a visão que se tinha de um grupo de teatro na época. (CHERUBINE, 2016)

⁵ Marco Antônio Braz se tornou um dos grandes encenadores da obra de Nelson Rodrigues. É fundador e líder da companhia Círculo dos Comediantes.

O Sobrevento nasce em meados de uma década considerada por parte da crítica teatral como uma grande lacuna na produção teatral. Esse vazio é justificado, porventura, por se tratar de um período pós-ditadura, quando se recomeçava a construir uma democracia no Brasil, ainda tropeçando nos resquícios da censura. Ademais, o mundo passava por uma crise econômica resultante da alta do petróleo, que colocava em risco a aparente estabilidade do sistema capitalista. A reminiscência do “milagre econômico”, período que findara na década anterior no país, levava muitos a culparem o retorno da democracia pela crise. Como acontece em qualquer período de dificuldade vivido em uma sociedade capitalista, a grande afetada foi a classe trabalhadora. Se a sobrevivência para qualquer trabalhador era dificultosa, para a categoria artística restavam apenas duas opções: aderir às imposições nefastas do mercado, transformando sua produção artística em um produto que atendesse aos interesses do capital, ou percorrer o árduo caminho da arte independente e, por vezes, marginal.

A tese do suposto vazio cultural que estigmatizou os anos oitenta foi refutada recentemente pelo pesquisador Alexandre Mate, que a apresenta como uma injustiça histórica. Além disso, segundo o autor, a produção cultural independente da década foi ignorada pela chamada grande imprensa e, mais tarde, por significativo grupo de estudiosos da área.

Além das lógicas de mercado, não é novidade o fato de inúmeras produções consideradas alternativas ou experimentais – não inseridas em tendências da moda ou internacionais e impostas por certos grupos, cujo alvo, para além do estético, vislumbre certos questionamentos aos modelos sociais consagrados – não serem mencionadas na totalidade das fontes. Assim, em nome da preservação de certa “qualidade e da excelência” alguns comportamentos, às vezes próximos de “certas exigências eugenistas” na área da estética, ao suprimir registros de certos grupos e experiências aos pósteros, fazem-no com o objetivo de suprimir aquilo que lhes pareçam enervante, de gosto duvidoso, exagerado, escatológico. (MATE, 2008, p. 11).

Não obstante, o Teatro de Animação vivia um período de efervescência - também fora dos holofotes - e ainda hoje carece de mais pesquisas que recuperem sua memória. Nos anos 1970, o surgimento de diversos grupos teatrais especialistas na linguagem havia sido fomentado por fatos determinantes, por exemplo, a profissionalização dos artistas que se dedicavam ao Teatro de Bonecos e a organização associativa desses profissionais com a fundação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos em 1973.

Iniciativas como essa possibilitaram reflexões mais aprofundadas sobre questões específicas da linguagem no país, as quais se deram principalmente em festivais, nacionais e internacionais, e na realização da *Revista Mamulengo*, editada pela ABTB. Nesse panorama, apareceram grupos que permaneceram ativos até os dias atuais e tornaram-se referências na área, como Giramundo (1970) e Ventoforte (1974). Segundo Humberto Braga, pesquisador do tema:

A época é rica pelas instigantes reflexões sobre a linguagem, pela organização associativa e pela profissionalização deste segmento artístico, pela qualidade de espetáculos e de eventos e pelo surgimento de novos grupos. Estão em pauta questões do fazer artístico e de áreas paralelas como o teatro de bonecos na educação, na terapia, com deficientes visuais e o boneco na televisão. (BRAGA, 2007, p. 252).

Para melhor compreendermos a importância deste momento para o Teatro de Animação no Brasil, faz-se necessária uma pequena digressão em direção ao início da história dessa linguagem. No país, a origem do Teatro de Animação é ainda incerta e carente de pesquisas. Apesar da falta de documentos comprobatórios, a tese mais aceita é a de que esse teatro tenha se desenvolvido no início da colonização do Brasil. No entanto, não se sabe se chegou aqui pelas mãos de colonizadores europeus ou de escravos vindos do continente africano. O pesquisador Wagner Cintra explica a falta de comprovação científica a esse respeito:

Estudar o passado das marionetes é uma ambiciosa e difícil empreitada, pois elas estão em todas as épocas e lugares da cultura humana, o que impossibilita o estudo e o seu entendimento do ponto de vista de uma organização linear da história. Disso decorre sabermos pouco da sua existência, sendo a maior parte do conhecimento da sua natureza um conhecimento especulativo. Os documentos escritos são raros, o que se justifica, grosso modo, pelo fato de a marionete, ainda nos tempos atuais, ser considerada, tanto pelos praticantes como por muitos pensadores do teatro, como uma distração pueril. A presença da marionete em território brasileiro não é diferente, e esse fazer artístico ainda é ignorado pela maioria dos historiadores do teatro. (CINTRA, 2015 p. 53-54).

Em meio a essa incerteza de natureza histórica, a tese de que o boneco popular brasileiro teria sua ascendência na terra dos colonizadores se confronta com a história contada por antigos mestres de Mamulengo⁶, para os quais ele teria tido sua origem na senzala. Conforme a versão narrada por Borba Filho (1987), depois de ser açoitado por um senhor cruel, um negro chamado Tião teria esculpido a face do torturador em um tronco de madeira. Depois, teria enrolado a escultura em trapos e, com ela, iniciado uma imitação dos trejeitos de seu senhor para a diversão dos outros negros na senzala. Denunciado, o escravo foi surpreendido pelo senhor no meio da brincadeira, porém, ao invés de interromper a ação para castigá-lo, ele se pôs a apreciar a história até o fim, divertindo-se também. Além de ter sido perdoado pela afronta, desde então, Tião teria sido liberado para continuar fazendo essa diversão em seus momentos de descanso e, desse modo, teria se tornado o primeiro mamulengueiro da história do Brasil.

O pesquisador e bonequeiro Chico Simões comenta a lenda que, apesar de ter natureza ficcional, é conhecida por todos os mestres e citada em estudos acadêmicos na área:

⁶ Teatro de Mamulengos pode ser definido como um teatro de bonecos popular brasileiro, com origem no nordeste do país.

Esta história é uma ficção, provavelmente, criada na imaginação fértil de um ou vários mamulengueiros, mas prefiro essa ficção forjada para expressar sentimentos verdadeiros, para revelar relações sociais, culturais, morais, políticas e econômicas de um tempo e de um lugar, para denunciar e combater preconceitos reais, que as histórias documentais, científicas, oficiais, nem sempre querem revelar (SIMÕES, 2005, p. 180).

Certamente, a hipótese de que o Mamulengo nasceu em uma senzala no Brasil, como um instrumento de resistência, crítica e diversão, identifica-o mais com o povo brasileiro do que a tese de que esse teatro popular seria um desdobramento da manipulação de bonecos trazidos pelos portugueses. Conjectura-se que Anchieta utilizava bonecos em suas tentativas de catequização dos índios, mas também é sabido que etnias indígenas confeccionavam bonecos para diferentes fins, desde as representações de deuses às mais puras brincadeiras infantis.

Entretanto, é inequívoco afirmar que manifestações populares europeias tiveram grande influência no Teatro de Animação brasileiro. Ana Maria Amaral (1993) relata diferentes formas desse teatro registradas no Brasil oriundas da Europa e, principalmente, de Portugal. Dentre elas, o Teatro de Mamulengos é certamente a expressão popular mais pungente, tanto que, em 2015, recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O dossiê para registro do patrimônio destaca que o Brasil é o único país das Américas que possui um legado dessa natureza.

Muito embora essa tradição esteja presente em grande parte do território, foi na região nordeste que o Mamulengo mais se desenvolveu, cresceu e resistiu até os dias de hoje. Mesmo falando apenas dessa região, a variação do Teatro de Bonecos tradicional é relativamente grande e recebeu diferentes nomes: Mamulengo (Pernambuco), Babau (Paraíba), João Redondo (Rio Grande do Norte) e Casimiro Coco (Maranhão, Alagoas, Ceará e Piauí).

O reconhecimento concedido pelo IPHAN ao Teatro de Mamulengos tem indubitável relação com o fortalecimento da linguagem do Teatro de Animação do Brasil nas últimas décadas. Afinal, conforme seus atores conquistaram espaços, produziram pesquisas e se organizaram profissionalmente, passaram também a valorizar e buscar as raízes desse teatro.

O marco inicial dessa história aconteceu em 1946, quando a Sociedade Pestalozzi do Brasil, entidade educacional para crianças com deficiência, fundada por Helena Antipoff e pela ucraniana naturalizada brasileira Olga Obry⁷, criou de um curso de formação de titereiros. O projeto teve colaborações ilustres de figuras como Cecília Meirelles, Paschoal Carlos Magno, entre outros. Apesar do viés pedagógico do curso, a iniciativa acabou por fomentar a formação de grupos teatrais na área, com trabalhos voltados principalmente para o público infantil.

Nessa época, entre os grupos de Teatro de Bonecos espalhados pelo Brasil predominava, de modo geral, o viés folclórico ou educacional. O debate e a produção acerca do desenvolvimento da linguagem aconteciam com maior frequência nos grandes centros urbanos. Para o pesquisador Wagner Cintra, um referencial para esse desenvolvimento, em termos estéticos, foi a estreia do espetáculo *Palomares* em 1978. Montado pelo grupo O Casulo, fundado por Ana Maria Amaral, não só era destinado a adultos - o que já era inovador -, mas tratava profundamente de um tema grave. Cintra (2015) destaca que Amaral escolheu justamente a técnica dos bonecos de luva, muito utilizada pelos grupos de Teatro Infantil naquele momento, para falar de um fato real, um acidente nuclear ocorrido na Espanha.

Conforme relatado por Ana Maria, a montagem de *Palomares* foi uma tentativa de mostrar outras possibilidades e facetas do teatro de bonecos que, até então, era apenas utilizado como instrumento de criatividade dentro de

⁷ Olga Obry também foi pioneira na publicação de teoria sobre o ensino de teatro no Brasil com o livro *Teatro na Escola*, 1964, Editora Melhoramentos.

práticas educativas, sem contar a animação de festas de aniversários e adjacências.

Com o boneco é possível levar o drama ao extremo. Em Palomares, isso pode ser observado na cena em que todos os personagens morrem. A força dramática da cena seria muito difícil de conseguir com atores. Entretanto, com os bonecos quem morre é a imagem e a morte ritual é decomposta em imagem e símbolo. Esse fenômeno amplia significativamente as possibilidades de leitura da cena (CINTRA, 2015 p. 54).

É importante destacar que Ana Maria Amaral, além de encenadora, é a principal referência acadêmica em Teatro de Animação, sobre o qual publicou livros, teses e dezenas de artigos científicos. Inaugurou a disciplina Teatro de Animação no país, da qual foi professora no curso de Artes-Cênicas da Universidade de São Paulo entre 1978 e 1997, além de ter formado diversos outros pesquisadores na área. Ana Maria sempre conciliou teoria à prática teatral e O Casulo é um grupo atuante até os dias de hoje. Entre os espetáculos mais reconhecidos estão: *Zé da Vaca* (1986), *Babel – Formas e Transformações* (1990) e *Dicotomias – Fragmentos Esquisofrê* (2003).

Conforme já afirmamos, na década de 1970, haviam transcorrido acontecimentos importantes em favor da linguagem do Teatro de Animação no Brasil, como a formação de grupos, a fundação da ABTB, a *Revista Mamulengo* e a organização de festivais específicos. Porém, Humberto Braga, que além de pesquisador foi na época membro da ABTB, destaca que este universo pulsante do Teatro de Bonecos estava ainda distante do ensino formal de teatro. Segundo o autor, nessa época muitos alunos passavam pelo curso superior de Artes-Cênicas sem sequer conhecer o termo “mamulengo”.

Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre 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. 259).

Para Luiz André, Sandra Vargas e Miguel Vellinho, então estudantes de Artes-Cênicas, era de fato uma grande novidade a possibilidade expressiva do Teatro de Animação. Cherubini conta que “O Teatro de Bonecos não nos limitava, mas nos abria

perspectivas; oferecia-nos possibilidades expressivas até então insuspeitas para nós.” (2013, p. 221). Conforme Braga (2007), após a cisão do grupo e diante do desejo de formar repertório, os três encontraram estímulo para uma montagem original no trabalho desenvolvido por Luiz André em uma disciplina optativa sobre Teatro de Bonecos.

Durante o curso, Luiz André desenvolveu um projeto unindo dois interesses artísticos: o boneco e a obra de Samuel Beckett. O professor José Carlos Meirelles sugeriu que o aluno levasse adiante o projeto, independentemente da disciplina, e que o inscrevesse no festival de Nova Friburgo, organizado pela ABTB. Na ocasião, Meirelles também contou a Luiz André sobre o movimento de profissionais ligados ao Teatro de Animação que ocorria do Rio de Janeiro, cuja principal representante era Magda Modesto⁸.

Figura 1: *Beckett 1*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

⁸ Magda Modesto (1926-2011) teve formação autodidata e dedicou sua vida ao Teatro de Animação. Foi fundadora da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Movida pela paixão pela linguagem foi colecionadora de bonecos de diferentes partes do mundo e sua coleção foi tema de diversas exposições sobre Teatro de Bonecos em todo Brasil. Ministrou oficinas regulares sobre Teatro de Animação na Escolinha de Arte do Brasil, a partir da década de 1950, no Rio de Janeiro. Incentivou definitivamente a formação de artistas e agrupamentos teatrais dedicados à linguagem, além do Sobrevento também Giramundo (MG), Catibrium (MG), Caixa do Elefante (RS), entre outros. Foi militante incansável pelo reconhecimento adequado ao Teatro de Mamulengos e pela difusão do Teatro de Animação.

A proposta de montar um espetáculo, a partir do trabalho acadêmico desenvolvido por Luiz André, vinculou-se à ideia de estudar uma técnica de manipulação de bonecos tradicional do Japão, o *Bunraku*. O trio não vislumbrava nesse momento o surgimento de uma companhia dedicada ao Teatro de Bonecos, mas “um grupo de teatro que propunha encenar Beckett utilizando o boneco”, enfatiza Sandra Vargas.

Com uma rotina “quase militar” de estudos, nas palavras de Luiz André, os três estudantes passaram a frequentar diariamente a biblioteca do Centro Cultural do Consulado do Japão. Consultavam livros e vídeos sobre o *Bunraku* por horas, até que, certa vez, um funcionário lhes comunicou que a diretoria do local, observando a seriedade do trabalho, resolveu permitir que eles retirassem, em caráter de empréstimo, os materiais necessários para a continuidade da pesquisa. Até então, nenhum frequentador da biblioteca tinha obtido acesso a esse procedimento. Sandra Vargas lembra disso como um grande estímulo, pois, segundo ela, numa época em que a Internet não era acessível, ter levado o material para casa para analisar com tempo, fazer cópias, etc., foi fundamental para o aprofundamento da investigação que empreendiam.

Como resultado desse intenso estudo teórico, bem como de efusivos treinamentos, o grupo conquistou uma manipulação virtuosística. Esse aspecto, somado à proposta ousada de encenar Beckett com bonecos, chamou a atenção dos organizadores do festival de Nova Friburgo. Sandra Vargas conta que Magda Modesto os recebeu com muito entusiasmo, por ter visto neles a possibilidade do surgimento de um grupo de Teatro de Bonecos com uma proposta inovadora.

Para atender às exigências de inscrição no festival, o grupo precisou encontrar um nome. Foi então que surgiu como proposta a palavra “sobrevento”, encontrada ao acaso no dicionário, definida como “pé de vento inesperado, que perturba a marcha de

um navio.” (MICHAELIS, s.p, 2017).

Sandra Vargas conta que, durante o convívio no Festival, eles puderam observar que as companhias viviam “uma realidade de grupo”, em suas palavras, criando e produzindo coletivamente. Ainda, um fato especial chamou a atenção do trio: aqueles artistas conseguiam viver de teatro e tiravam seu sustento das produções de seus respectivos grupos. Isto era o objetivo desde o início da formação do agrupamento, mas até então parecia um sonho longínquo. No decorrer do evento, os jovens tiveram a oportunidade de conviver com profissionais do mundo todo que lhes mostraram, inclusive, a possibilidade de uma carreira internacional. O acolhimento que o grupo recebeu por parte dos experientes bonequeiros que estavam no evento os encantou, segundo Cherubini:

Os bonequeiros eram generosos, companheiros, sentiam-se irmãos – mesmo tão diferentes –, e eram a materialização verdadeira e surpreendente dos sonhos de grandes pensadores do teatro que admirávamos e de outros que logo viríamos a conhecer – García Lorca, Brecht, Gordon-Craig, Maeterlinck, entre outros –, que buscavam libertar o teatro das vaidades individuais em prol da personagem, do texto, da encenação, do espetáculo. (2013, p. 222).

A apresentação do espetáculo *Ato Sem Palavras* gerou grande repercussão e logo se tornou referência entre os espectadores. Por exemplo, Henrique Sitchin conta que assistir a essa apresentação do Sobrevento influenciou mais tarde a decisão da Cia. Truks (1991) de se especializar na técnica do *Bunraku*. O artista também relata que o espetáculo causou grande impacto entre os presentes no Festival de Nova Friburgo.

Nesse Festival, havia outros artistas que também se tornariam referência no Teatro de Animação, como Valmor Beltrame, Verônica Gershman, Henrique Sitchin, Chico Simões e os membros dos grupos Cidade Muda e AnimaSonho.

A experiência revigorou a convicção do Sobrevento em relação à necessidade de constituição de um repertório. Dessa forma, procurando conciliar as tarefas acadêmicas com o trabalho, o grupo deliberou que vincularia o objetivo de criação de

repertório à obrigatoriedade de montar uma peça para a disciplina Prática de Montagem. Ao todo, foram seis espetáculos montados com algum apoio UNIRIO, os quais fizeram parte do repertório do grupo durante muitos anos, alguns até hoje: *Ato Sem Palavras* (1987), *Sagruchiam Badrek* (1987), *Um Conto de Hoffmann* (1988), *Mozart Moments* (1991), *Beckett* (1992) e *O Theatro de Brinquedos* (1993).

1.2 A relação com a universidade e a busca pela autonomia

O Sobrevento construiu com a UNIRIO uma interessante relação que podemos chamar de triangular, por ter se estabelecido entre a universidade, os estudantes que formaram o grupo e o campo de trabalho. Essa relação pode ser chamada de tradicional, principalmente em se tratando de cursos universitários mais aceitos e considerados mais úteis no mercado de trabalho capitalista. Em um curso de Medicina, por exemplo, tornou-se quase obrigatório que haja o vínculo com um hospital, da universidade ou não, onde os estudantes possam aplicar e testar seus conhecimentos, bem como observar a prática de profissionais. No caso de outros cursos, como Engenharia, Biologia, Física e outros, a universidade trata de firmar parcerias com instituições públicas ou empresas privadas para garantir os estágios de seus alunos, enquanto portas de entrada para a sua colocação no mercado.

Porém, pouco se vê o mesmo acontecer nos cursos de humanas e, menos ainda, naqueles de artes. Segundo dados da CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) as áreas de Linguística, Letras e Artes juntas possuem a menor destinação de verba para pesquisa⁹. No Brasil, como na grande maioria dos

⁹ Fonte: CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), 2015 e Censo da Educação Superior, 2015.

países, os cursos de humanas e artes apenas sobrevivem por conta da resistência dos corpos docentes e discentes. Por vezes, ainda, graças a concessões feitas por governos federais e estaduais em nome de uma governabilidade mascarada de progressista.

Enquanto, no país, o objetivo do fim dos cursos de humanas caminha pela via do sucateamento e de privatizações paulatinas; recentemente, no Japão, uma grande potência do sistema capitalista, o ministro da educação Hakubun Shimomura chegou ao paroxismo de baixar um decreto pedindo a extinção dos cursos de Ciências Sociais e humanas. O ministro alegou que as universidades precisam servir áreas que contemplem as necessidades da sociedade, em outras palavras, que atendam aos interesses do capital (GROVE, 2015).

Quanto à relação específica dos cursos universitários de artes com o mercado da área, o contexto é ainda mais complexo, por lidarem com o que se denomina valor simbólico. Em sociedades capitalistas, o mercado das artes foi absorvido e desenvolvido a fim de elitizar a arte, institucionalizá-la e retirá-la das mãos dos trabalhadores, gerando lucro e status aos capitalistas e aspirantes a burgueses. Para John Dewey:

O crescimento do capitalismo foi uma influência poderosa no desenvolvimento do museu como lar adequado para as obras de arte, assim como na promoção da ideia de que elas são separadas da vida comum. Os novos-ricos, que são um importante subproduto do sistema capitalista, sentiram-se especialmente comprometidos a se cercar de obras de arte que, por serem raras, eram também dispendiosas. Em linhas gerais, o colecionador típico é o capitalista típico. Para comprovar sua boa posição no campo da cultura superior, ele acumula quadros, estátuas e joias artísticos do mesmo modo que suas ações e seus títulos atestam sua posição no mundo econômico. (DEWEY, 2010, p. 67).

Dewey utiliza as artes plásticas para ilustrar esse fenômeno, entretanto, não deixa de esclarecer que o mesmo ocorre no campo da música e das artes-cênicas. A construção de grandes teatros e a manutenção de companhias renomadas com nomes de famosos servem aos mesmos interesses. A ida a um amplo teatro, a compra de um ingresso caro, o desfile de trajes e a prática de mecenato são simbólicos para a

burguesia.

O Rio de Janeiro de meados dos anos 1980, quando um grupo de estudantes de um curso de Artes-Cênicas sonhava em viver de sua arte, configurava um cenário parecido com este. Luiz André nos relata que muitos grupos de teatro que surgiram nessa época se opunham absolutamente a esse modelo:

Este movimento de teatro de grupo começava ali a renascer com outro formato e era realmente à parte desse mundo. Vocês imaginem que havia, por exemplo, o prêmio Shell, que era televisionado. Então, passava na tevê a entrega do prêmio Shell. Imaginem que a entrega do prêmio Shell era feita no Rio de Janeiro, no Canecão, uma supercasa de shows, com tapete vermelho, luzes pra cá e pra lá e as pessoas passando no tapete vermelho, como se fosse a entrega do Oscar. Então, vocês vejam o que o modelo do teatro era o das grandes estrelas. (CHERUBINE, 2017)

Paralelamente ao “mercado oficial” capitalista, artistas, grupos artísticos e produtores culturais reuniam esforços para criar uma espécie de “mercado alternativo” em busca de sobrevivência. Por conseguinte, surgiram associações e agrupamentos que organizavam festivais e encontros. Esses esforços encontraram, por vezes e gradativamente, apoio de setores mais progressistas de instituições privadas e públicas. Ainda estudantes universitários, os integrantes do Sobrevento começaram a estabelecer relações com essa espécie de mercado paralelo, não comprometido em atender aos gostos da elite.

O Festival de Nova Friburgo, em que o grupo estreou, era um desses espaços de resistência. O pesquisador e bonequeiro Valmor Beltrame, que estava presente na ocasião da estreia e era membro da ABTB na época, conta porque o surgimento do Sobrevento foi importante naquele contexto para a mudança da realidade do Teatro de Bonecos no Brasil¹⁰:

¹⁰ Depoimento colhido na “mesa-redonda”: *30 anos do grupo Sobrevento* no Rio de Janeiro em 16 de maio de 2016. Registro em vídeo. Acervo do grupo Sobrevento.

No Brasil, até então, nós não tínhamos programas de formação dos artistas bonequeiros. Quando esses meninos chegam no Festival de Nova Friburgo e apresentam Becket, com espetáculo *Ato Sem Palavras*, foi um impacto tão grande, mas tão grande... dentro daquilo que a gente pode chamar de “velha guarda dos bonequeiros”. Porque, eles vinham da universidade. Então, vinham com uma bagagem, com um tipo de formação que era muito diferente do que acontecia com os grupos de teatro de bonecos no Brasil (...). Eles nos surpreenderam profundamente, porque vinham com um capital cultural incorporado, que é o que a universidade fornece, ou seja: aprender a ler um texto dramático, conhecer a dramaturgia, saber ler um texto teórico... E, eles chegaram com um vocabulário completamente distinto e isso foi muito impactante para todos nós. E, nós já vislumbrávamos que um grande passo que o Teatro de Bonecos poderia dar no Brasil era em direção à formação mais organizada dos bonequeiros. Porque, até então a formação se dava dentro dos grupos e dentro dos Festivais. Tanto é que havia bonequeiro que dizia “o Festival é a nossa universidade”. (BELTRAME, 2016)

Conforme podemos observar na fala de Beltrame, a formação do bonequeiro era muito ligada ao autodidatismo. Esta realidade ainda existe, principalmente se pensarmos na tradição do Teatro de Mamulengos no país, cujos mestres são homens do povo, com pouco acesso ao estudo formal (poderemos verificar mais profundamente o assunto no próximo capítulo). Mesmo em relação aos jovens atores e grupos também verificamos que ainda hoje a formação na área é bastante vinculada às companhias de Teatro de Animação. Porém, Beltrame ressalta que o contexto na universidade brasileira ganhou um panorama muito mais positivo neste sentido. Ainda não possuímos um curso superior de formação específica na área, mas hoje, mais de 20 universidades no Brasil possuem alguma disciplina relacionada ao Teatro de Animação. No último capítulo deste trabalho abordaremos a relação do grupo Sobrevento com ações relacionadas ao aspecto formativo.

Quando ainda estudantes que formavam uma companhia teatral, o Sobrevento começou a se destacar profissionalmente. Eram contratados como profissionais, convidados a participarem de festivais internacionais importantes e, por diversas vezes, solicitavam autorização de ausência nas aulas para cumprirem com esses compromissos. Luiz André e Sandra Vargas lembram, por exemplo, que certa vez foram escolhidos para participar de um curso que duraria seis semanas e seria realizado no Peru. Entre vinte artistas da América Latina, estavam selecionados os três estudantes da UNIRIO

para integrarem um curso com Phellipe Genty e a Companhia *Théâtre du Mouvement*, de Yves Marc, referências importantes do teatro europeu.

Nesse período, o grupo concorreu a diversos prêmios e ganhou o primeiro prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil e o prêmio Mambembe. Os integrantes se referem ao apoio da universidade como fundamental para o crescimento profissional.

Segundo Luiz André e Sandra Vargas, essa projeção chamou a atenção da Fundação Nacional de Artes (Funarte). A fundação, gerida pelo Ministério da Cultura, entendeu que o grupo Sobrevento, que ganhava notoriedade no meio do Teatro de Bonecos, havia sido gestado em uma disciplina na universidade e que, portanto, ela deveria ser fomentada. Por isso, a Funarte ofereceu à UNIRIO verba para equipar uma sala própria para Teatro de Bonecos. Como a disciplina optativa, entretanto, já não existia mais no curso, essa sala foi disponibilizada ao Sobrevento. Luiz André conta que esse fato foi um grande estímulo, pois não precisariam mais disputar espaço para ensaios e apresentações, e completa:

Nós tínhamos uma sala onde guardar nossos materiais, nossos bonecos, ferramentas organizadas, material organizado. Isso pra um grupo de jovens que está assim no maior pique, no maior gás, numa febre de fazer teatro... É tudo que um jovem artista pode querer. (CHERUBINE, 2017)

Espaço, estrutura para criação e também a compreensão, por parte da universidade, de que o trabalho fora do curso de graduação era importante para a formação dos estudantes, foram fundamentais para a constituição de um grupo estável. Dessa forma, ao saírem da faculdade, os jovens já possuíam um trabalho reconhecido no mercado da área e já tinham encontrado sua via de sobrevivência.

Atualmente, Miguel Vellinho é professor na UNIRIO e ministra suas aulas na referida sala. Em 1999, com a mudança do grupo para São Paulo, deixou de atuar no Sobrevento e fundou a Cia PeQuod, sobre a qual discorreremos no último capítulo.

1.3 O fortalecimento do teatro de grupo no Brasil

Ainda cursando Artes-Cênicas, os integrantes do Sobrevento realizaram quatro temporadas em São Paulo, a primeira com *Contos de Hoffman*, depois com *Ato Sem Palavras II*, *Improviso de Ohio* e *Mozart Moments*. Luiz André Cherubine conta por que este era um feito extraordinário para o momento, meados dos anos oitenta:

Era uma época em que os grupos não faziam temporadas fora de seus estados, era muito difícil viajar, tinha acabado o projeto Mambembão, que era o projeto que permitia circulação pelo Brasil. Festivais internacionais, tinha só o Festival de Londrina e o Festival de Bonecos da associação [ABTB], eram os únicos festivais do país nessa época. Não havia festivais de teatro. Então, o que era uma carreira de um artista? Não havia como circular pelo país, não havia como circular por festivais e você fazia sua temporada, acabava e pronto. Porque era isso que os atores famosos faziam, era esse o modelo de teatro. (CHERUBINE, 2016)

Cherubine fala de um momento em que a carreira de um artista no teatro parecia apenas ser possível por viés individual. A impressão que se tinha, segundo os relatos dos integrantes, é que o sucesso profissional de um ator estava mais vinculado à fama de seu próprio nome ou ao prestígio de um determinado diretor com viesse trabalhar. O modelo vigente, portanto, parecia ser o teatro das celebridades, dos grandes atores e grandes diretores. Para a pesquisadora Sílvia Fernandes esta impressão faz sentido, conforme seus estudos:

[...] a marca mais evidente do teatro dos anos 80 era o retorno à expressão individual do artista. Em oposição à tendência de agrupamentos de criação que marcara os anos 70, a progressão desta década definia um refluxo na criação coletiva e uma orientação para o individualismo na concepção dos trabalhos.

É verdade que essa inflexão individualista não implicava a extinção dos grupos de teatro. Mas definia uma mudança no caráter das equipes que atuavam no período. Em lugar das criações coletivas, que intencionavam fazer de cada participante do espetáculo um autor igualmente responsável pelo produto cênico, o grupo de trabalho dos anos 80 se formava pela reunião de alguns artistas em torno da figura de um encenador que funcionava como cabeça do projeto estético. (FERNANDES, 1996, p. VII).

Porém, o Sobrevento fez parte de um novo movimento que rompeu com esse

modelo e que desenvolveu um novo conceito de teatro de grupo. Anteriormente, na década de 1970, alguns agrupamentos teatrais resistiram ao teatro comercial e vivenciaram uma produção experimental que muito contribuiu para experiências futuras. São eles: Pod Minoga, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pessoal do Victor, Mambembe, Ornitorrinco e Pessoal do Despertar. A montagem *Trate-me Leão* (1977), de Asdrúbal Trouxe o Trombone, por exemplo, foi construída a partir de uma dramaturgia criada coletivamente, por meio de improvisações acerca de temas relativos à juventude, algo absolutamente divergente do modelo hegemônico que preconizava a montagem de grandes textos.

Previamente, os grupos Teatro Oficina e Arena tiveram papéis fundamentais na luta contra a ditadura instaurada no país após o golpe militar de 1964. Mais do que um ideal de modo de produção artística, o trabalho em grupo significava naquele período histórico parte de uma nova visão de mundo trazida pela juventude. Tem-se notícia, por exemplo, da formação de diversas comunidades em que jovens dividiam casa e trabalho para vivenciarem a experiência de coletivo de forma intensiva e absoluta. Dessa forma, muitos grupos artísticos também formaram suas comunidades, como o fizeram, por exemplo, os Novos Baianos, Os Mutantes, entre outros, movidos por um ideal anarquista que foi contemplado um pouco mais tarde na canção *Sociedade Alternativa* de Raul Seixas e Paulo Coelho (1974):

Viva, viva, viva a sociedade alternativa
Se eu quero e você quer tomar banho de chapéu
Ou esperar papai Noel
Ou discutir Carlos Gardel
Então, vá
Faça o que tu queres, pois é tudo da lei.

Enquanto a ditadura impunha à juventude restrições severas no modo de viver e de se expressar, os ideais anarquistas que preconizavam o “faça o que tu queres, pois é tudo da lei”, ou o “é proibido proibir”, da canção homônima de Caetano Veloso, pareciam ser a expressão mais oponente ao sistema. Outrossim, os princípios e organizações socialistas cresceram quando se apresentaram como uma possibilidade de organização social que priorizava o coletivo. Essas ideias foram impulsionadas pelo exemplo contemporâneo da Revolução Cubana, que pusera fim à ditadura de Fulgêncio Batista, e pela morte de um de seus líderes - símbolo mais forte entre a juventude -, Ernesto Che Guevara, em 1967.

A ditadura militar atacava com voracidade os artistas que possuíam uma atitude considerada crítica. Demonstram essa impetuosidade dois casos emblemáticos ocorridos em 1968, o sequestro da atriz Norma Bengell por policiais, em frente ao Teatro de Arena em São Paulo, e o espancamento dos atores do Teatro Oficina por membros da organização de extrema direita Comando de Caça aos Comunistas, durante a encenação do espetáculo *Roda Viva*.

Consequentemente, o teatro brasileiro teve diversos artistas presos, torturados e exilados. Com a Lei da Anistia, em 1979, muitos deles voltaram do exílio e retomaram suas atividades em um tempo de início de abertura e de complexa conjuntura. O pesquisador Alexandre Mate nos apresenta um outro ângulo sobre o contexto da criação teatral nos anos oitenta:

Na década de 1980, houve a revitalização dos encontros e um reaprendizado pelos processos demandados pela criação coletiva. Artistas separados por injunções políticas reaproximaram-se na década, mesmo que não mais ligados ao mesmo grupo. Para citar apenas um caso, José Celso Martinez Corrêa retorna do exílio e tenta “reabilitar”, durante toda a década, o Teatro Oficina. A censura teatral permaneceu forte e irrecorrível em suas proibições basicamente até a constituinte de 1988. A sociedade civil tentava, na *polis* monista, recuperar a sua autonomia perdida pelo golpe militar de 1964. (MATE, 2008, p. 21).

Nesse momento histórico, a elite brasileira apressou-se em dominar o mercado cultural, o modo de produção artística e o modelo estético. Impôs um padrão de qualidade, ao qual é submetido qualquer produto no capitalismo moderno, desprezando e marginalizando aqueles que não se encaixavam nele. Com a popularização do aparelho de televisão a cores, que já começava a ser produzido em larga escala na década de setenta, a mídia televisiva tornou-se grande aliada nessa tentativa de homogeneização da arte.

Isso posto, a aparente falta de horizonte para artistas que começavam sua carreira na época era inexorável, como nos relatou Sandra Vargas quando disse que o objetivo de “viver de teatro era quase um sonho”. Todavia, o contato com outros grupos, por meio de encontros e festivais, mostrou que um caminho era aberto por eles próprios. Luiz André e Sandra relatam que, para eles, descobrir que havia outros grupos pelo país com os mesmos ideais foi um fato revelador e absolutamente fundamental para a continuidade do projeto de grupo.

Esses agrupamentos teatrais compartilhavam alguns princípios. O primeiro que podemos observar com evidência é o rompimento com a relação de hierarquia dentro das companhias. No lugar de uma suposta estrela principal, o cerne da companhia é o ideal artístico em comum, ou seja, as ideias que se quer expressar enquanto coletivo. O espetáculo é visto, portanto, como resultado de um processo e não como o principal objetivo. Isto é, os indivíduos se reúnem em grupo para vivenciar um processo artístico que possui propósitos mais profundos do que ambições de carreiras individuais.

A ruptura com o padrão da hierarquia se dá de outras maneiras. O diretor dentro do grupo, por exemplo, não detém posição acima do ator, e tampouco este último ocupa nível superior ao técnico. Por conseguinte, pagamentos diferenciados por seus trabalhos são igualmente questionados. Sucumbe, ainda, o destaque exagerado concedido ao

protagonismo de um ator, já que todos os atuentes, independentemente do papel que irão assumir no espetáculo, devem passar pelo mesmo treinamento e são considerados igualmente meritórios.

A autogestão também foi uma característica desses agrupamentos que buscavam autonomia e contestavam a lógica de mercado. Os grupos dividiam entre seus integrantes as funções de produção. A figura do produtor não desapareceu, mas, quando havia, era composta por um membro integrante da companhia que trabalhava de forma colaborativa com o grupo.

No início da trajetória profissional do grupo Sobrevento, seus fundadores mencionam uma série de ações realizadas no sentido de encontrarem ou mesmo de criarem um campo de atuação. Fizeram inúmeras visitas a instituições e escolas, identificando-se e oferecendo seus trabalhos. Luiz André e Sandra contam que em determinado momento decidiram por abandonar seus outros serviços que lhe garantiam sustento, passando a se dedicar integralmente às visitas de venda de espetáculos e tentativas de parcerias. Sandra relata:

Nós colocamos o mapa do Rio de Janeiro na parede e separamos por bairro. Eu ficava com uma região, Luiz André com outra e Miguel com outra. E tínhamos uma meta de número de lugares a ser visitados por dia, não lembro direito, mas acho que eram oito escolas por dia que cada um deveria visitar. Nós pensávamos: “Se de oito conseguirmos fechar uma, está ótimo!”. No final do dia nos reuníamos e conversávamos sobre os resultados. (VARGAS, 2016)

Desta forma, com a disciplina e dedicação que lhes eram próprias, a estratégia deu certo. Além de garantir o sustento deles próprios, conseguiram fazer uma reserva econômica separada para a companhia e em alguns meses compram uma Kombi usada. Com este carro o grupo circulou com seus espetáculos por anos. Luiz André afirma que este passo foi bastante importante para a conquista da autossuficiência da companhia.

Mozart Moments, espetáculo que surgiu de oportunidade encontrada em uma

dessas visitas, estreou no CCBB e foi um grande sucesso. Era uma montagem que trazia elementos inovadores, principalmente no que concerne ao Teatro Infantil de Animação, tais como a presença de manipuladores à vista do público, vestidos de branco, e a representação de personagens secundários por esses atores. Essa peça foi vencedora de prêmios como o Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil (1991) e, até os dias atuais, é tida como uma das principais do repertório do grupo.

Após a estreia do espetáculo e as diferentes reações positivas que ele suscitou, os integrantes do Sobrevento supuseram que o trabalho poderia interessar a escolas infantis. Então, dividiram-se e cada um passou a visitar escolas, diariamente, oferecendo o trabalho. Contam que abandonaram seus empregos fixos para se dedicarem exclusivamente ao trabalho do grupo. E foi dessa maneira que o grupo encontrou um caminho para a definitiva autonomia e se tornou uma companhia estável.

Assim como em outros grupos do movimento teatral de grupo que se desenvolvia, a autogestão no Sobrevento é de responsabilidade de todos os membros e as tarefas de produção fazem parte do trabalho como um todo. A criação artística e a produção caminham juntas, quase sempre, pelas mesmas mãos. Encontrar a direção correta desse processo e, concomitantemente, formas de sobreviver num contexto social que desprezava a arte independente, foram grandes desafios para os grupos surgidos nos anos oitenta. Isso é evidenciado pelo tema dos modos de sobrevivência ser justamente um dos principais assuntos dos encontros e festivais na época, como veremos adiante.

A criação artística é colocada nesses grupos também sob uma perspectiva coletiva. A figura do diretor não representa nessa configuração aquele que será exclusivamente responsável por criar cenas, ou por indicar como o ator deve interpretar, ou, tampouco, por indicar como devem ser confeccionados cenários, bonecos, figurinos e adereços de cena. Essa configuração contraria o modelo hegemônico que considerava um bom ator aquele capaz de fazer exatamente o que manda o diretor, e não aquele que

cria e propõe. Em vez disso, a configuração de grupo exige que o diretor atue de maneira colaborativa com todos os integrantes na criação do espetáculo, sendo que o conceito de ator-criador se desenvolve impulsionado pelas referências europeias do momento, os diretores Peter Brook e Eugênio Barba, por exemplo.

No modelo hegemônico, os temas e textos das peças teatrais eram determinadas por produtores que avaliavam a demanda do mercado; em vez disso, a escolha do repertório dos grupos passava pelos anseios artísticos de seus integrantes ou por uma questão histórica do momento que fosse significativa para todos.

Temporadas em grandes e badaladas casas de espetáculos não representavam para os grupos teatrais o êxito do espetáculo, ao contrário, o movimento pretendia mostrar que o teatro poderia estar em diferentes espaços. Dessa forma, muitos espetáculos foram criados para espaços cênicos alternativos e para a rua.

Por fim, a propensão à pesquisa é outra característica fundamental que distingue em absoluto esses agrupamentos do teatro mais convencional. Em um modelo comercial, quando os atores começam a trabalhar na companhia, muitas vezes o texto e a estética teatral já estão determinados, assim como diversos outros elementos. Assim, já se têm os pontos de partida e chegada predefinidos. Conforme Adorno, isso se dá porque o mercado cultural não assume riscos:

O sempre igual ainda regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa em face do liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do seu próprio eixo. Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado. Os cineastas consideram com suspeita todo manuscrito atrás do qual não encontrem um tranquilizante *best-seller*. Mesmo por isso sempre se fala de ideia, novidade e surpresa, de alguma coisa que ao mesmo tempo seja plenamente familiar e nunca tenha existido. Para isso servem o ritmo e o dinamismo. Nada deve permanecer como era, tudo deve continuamente fluir, estar em movimento. Pois só o triunfo universal do ritmo de produção e de reprodução mecânica garante que nada mude, que nada surja que não possa ser enquadrado. (ADORNO, 2002, p. 16-17).

Contrariando o marasmo, a conformidade e a padronização do teatro comercial,

na perspectiva do Teatro de Grupo, todos os aspectos cênicos devem passar pelo crivo coletivo e, assim, a pesquisa e experimentação se tornam inerentes a esse processo. Afinal, o espetáculo é resultante de uma trajetória que envolve todos os membros do grupo e que passa necessariamente pelo estudo e pela investigação sobre diferentes elementos teatrais. Esta tendência de pesquisa teatral faz com que, por conseguinte, surjam inquietações, haja o desenvolvimento de ideias ou novas propostas e grande inclinação à experimentação artística.

A esta altura, já eram referências no Brasil os grandes encenadores que preconizavam a formação de um ator criativo e que desenvolviam conceitos, práticas pedagógicas e montagens nas quais o ator era, de certa forma, coautor. Mestres do teatro mundial como Stanislavski e, posteriormente, Jerzey Grotovski, Eugênio Barba e Peter Brook também destacavam o trabalho em grupo como grande potencial e virtude do teatro.

A primeira vinda ao Brasil de Eugênio Barba, a convite do LUME, grupo teatral criado em Campinas em 1985, evidencia como os novos grupos teatrais brasileiros - na contramão do mercado cultural e, por que não dizer, no movimento da contracultura no país - eram os mais conectados às tendências avançadas do teatro na época. Dirigido pelo professor Luiz Otávio Burnier, o LUME articulou um intercâmbio teatral com o Odin Teatret, companhia dirigida por Barba, em 1987.

É impossível desassociar da luta política daquele tempo tantos questionamentos e rompimentos com o modelo artístico hegemônico. Afinal, era um momento de complexa conjuntura política, onde a manifestação popular crescia com a abertura democrática, apesar das feridas ainda abertas herdadas da ditadura. Nasce em 1984, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) com o objetivo de organizar a luta por reforma agrária no Brasil. Em pouco tempo essa organização política se tornou maior movimento camponês do mundo.

O surgimento do que é considerado até hoje um dos maiores e mais importantes movimentos sociais do mundo é um dado expressivo sobre a década de oitenta. Especialmente, para a nossa reflexão, no que diz respeito à redescoberta do potencial da coletividade em termos políticos, humanos e artísticos.

Alguns grupos da época passaram a se dedicar ao teatro chamado “engajado”, com posições claramente de esquerda, falando em seus espetáculos de revolução proletária ou conclamando o público a uma reação contra sistema capitalista. São representantes importantes desse teatro os grupos Teatro União Olho Vivo e Ói Nós Aqui Traveiz. Este último, sob o lema “utopia, paixão e resistência”, declara em sua página na internet:

Para a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e o aprimoramento da sua condição. Num mundo marcado pela exclusão, marginalização, pela homogeneização, pelo pensamento único, enfim, pela desumanização e pela barbárie, cada vez mais é vital e necessário denunciar a injustiça, as vendas de opinião, o autoritarismo, a mediocridade e a falta de memória. Esta é a defesa que o Ói Nós faz: o teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade honestidade pessoal e a liberdade. Fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. (ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, 2017).

Os festivais de teatro promovidos de forma independente ofereciam, mais do que mostras de espetáculos, espaços de troca de experiências vividas, especialmente aquelas que preconizavam as ideologias de grupo. Com o trabalho *Contos de Hoffman*, o Sobrevento foi convidado a participar de um festival internacional de teatro na Unicamp, organizado por Luiz Otávio Burnier e pelo grupo Fora do Sério. Semelhantemente ao grupo Sobrevento, o Fora do Sério era formado por alunos da Unicamp e também buscava sua independência, ao mesmo tempo em que utilizava a estrutura da universidade como apoio para tanto.

Na ocasião, o grupo Fora do Sério convidou os grupos brasileiros participantes do festival para um momento de confraternização e troca de experiências. Foi desse

modo, durante um café da manhã, que os integrantes do grupo Sobrevento tomaram conhecimento da existência do movimento de grupos de teatro que se alastrava pelo Brasil e do qual eles já faziam parte. Esse encontro se deu numa manhã de 1987, e nele estavam presentes os integrantes dos grupos Galpão (MG), Ói nós Aqui Traveiz (RS) e LUME (SP).

Na conversa, os grupos perceberam uma grande convergência de ideias e de modos de produção. Ao negarem a possibilidade de fazer um teatro de texto, de diretor ou de mercado, conta Luiz André, chegaram à conclusão de que faziam um “Teatro de Grupo”. Esse termo passou a ser frequentemente citado porque sintetizava princípios que, mais do que ideais de um grupo em especial, determinavam um novo sujeito histórico e os diferenciava daqueles em voga, sobretudo ligados ao modelo hegemônico.

Da iniciativa daquele café da manhã, surgiu a necessidade de um encontro maior. A dimensão que se teve da importância daquelas experiências, na verdade, demandava um grande evento, que fosse capaz de reunir muitos grupos de todo o país. Para tanto, organizaram um encontro que teria um caráter preparatório e chamaram-no de *encontro zerinho*, já que vinha antes daquele que seria o primeiro. Essa empreitada foi realizada de forma totalmente independente, conforme lembra Luiz André: “Éramos mais ou menos uns 12 grupos, que pagaram suas passagens, que eram o Imbuça, de Sergipe, Ponto de Partida, de Barbacena, um grupo do Acre [...]” (CHERUBINE, 2016). Destacamos que o movimento de Teatro de Grupo, como se pode perceber, não se concentrou no chamado “eixo Rio - São Paulo”, mas pulverizou-se por todo o país.

Emblemático do movimento de grupos, o I Encontro de Teatro de Grupo aconteceu em Ribeirão Preto (SP), em 1991. Reuniu companhias teatrais de diferentes regiões do Brasil e se tornou referência para esta geração. Além daqueles que já citamos aqui, podemos destacar a participação dos grupos XPTO, Boi Voador, Ponkã e Tá na Rua.

1.4 A chegada em São Paulo

O Sobrevento foi convidado para mais uma temporada em São Paulo em 1994, com *Beckett e Mozart Moments*, na sala Paulo Emílio do Centro Cultural São Paulo. A temporada rendeu críticas elogiosas, casa cheia em todas as sessões e acabou sendo prorrogada. O que era para ser uma estada de dois meses na capital paulista se transformou em quatro. A partir disso, o grupo passou a ser reconhecido na cidade e, conseqüentemente, requisitado para outros trabalhos. As Oficinas Culturais do Estado de São Paulo os convidou para ministrar um curso de três meses sobre Teatro de Bonecos. Foram também convidados a realizar uma temporada para reinaugurar a sala Mirian Muniz, do teatro Ruth Escobar, com a peça *O Teatro de Brinquedo*.

Muitas outras atividades se sucederam e o grupo acabou passando dois anos trabalhando em São Paulo, residindo no Rio de Janeiro apenas formalmente. “Nós ficamos dois anos sempre pensando que nós estávamos de passagem, que nós não morávamos em São Paulo”, lembra Sandra Vargas (VARGAS, 2016).

A decisão de mudar definitivamente para a capital paulista passou pela avaliação de que não seria possível conquistar a independência financeira e profissional exclusivamente com o trabalho do grupo no Rio de Janeiro, como seria ideal. Sandra Vargas relata:

A gente percebeu que de qualquer maneira o nosso trabalho estava em São Paulo. Nós não conseguíamos viver de teatro no Rio de Janeiro [...] Éramos contratados com *Mozart*, aqui, ali, por prefeitura e tudo, mas nós percebíamos que aqui (São Paulo) havia um mercado, apesar de eu não gostar de usar a palavra mercado. Mas, que havia um mercado que, se bem usado, ele poderia nos ajudar a garantir essa sobrevivência, pensando que essa sobrevivência era para ter uma tranquilidade para pesquisar. (VARGAS, 2016)

O incômodo de Sandra Vargas ao ser obrigada a utilizar a palavra “mercado” e as inquietações do grupo na vinda a São Paulo são reflexos de uma situação dialética e,

por vezes, contraditória, vivida por muitos artistas na época. Diversos outros grupos se formaram ou migraram para a capital paulista em busca de autonomia na década de 1990, visando a um mercado que, mesmo não parecendo, assim se constituía. De fato, esse mercado que se abria para os grupos em São Paulo não parecia ser o mesmo que fora execrado por aqueles que lutaram, outrora, por uma arte independente. Ou seja, aparentemente, os artistas não precisavam se submeter ao gosto burguês e às regras estéticas comerciais para conseguirem espaços para se apresentar e viver profissionalmente de arte.

A desilusão pode ocorrer quando se descobre que, ainda que alternativo, existe de fato um mercado que, portanto, tem suas regras e predileções e está inserido em um sistema regido pelo capital. Assim, muitos grupos sucumbiram entrando na roda-viva da real necessidade de comercializar sua arte, ainda que corressem o risco iminente de perder o sentido do seu fazer. Sandra Vargas comenta que apesar da cidade de São Paulo proporcionar muitas oportunidades, por outro lado, havia um perigo relacionado ao ritmo acelerado de vendas de espetáculo: “Porque de repente você começa a não entender o teu trabalho como uma busca artística, mas sim como um produto que você pode vender” (VARGAS, 2016).

A conjuntura havia mudado absolutamente dos anos 1980 para os 1990, com o surgimento de um campo de trabalho que acabaria por modificar também o perfil dos grupos. Afirma Luiz André:

Houve uma mudança neste perfil teatral. Então, nós que no início lutávamos por nos profissionalizar dentro do teatro – e eram pouquíssimas pessoas que viviam de teatro nessa época, que tinham comida na mesa, porque viviam de teatro [...] – começou a haver um espaço de compra de espetáculos, que também não havia. Não havia esse espaço de prefeitura contratando, não havia um espaço de SESC contratando, isso não acontecia. E, de repente, a gente via surgir aqui ao lado, no meio de nós, uma série de grupos que tinham uma preocupação com essa sobrevivência, com essa profissionalização, mas quando você se sentava para falar de teatro pouca coisa vinha daí. Quer dizer, não havia uma pesquisa, um desafio, mas um negócio “gente, mas a gente tem que comer, não é?”, “mas o taxímetro está rodando”. Quando nós

ouvimos essa expressão, nós dissemos assim: Olha, desculpem, mas a gente tem que sair desse meio (CHERUBINE, 2016).

Cherubine constata o surgimento de um cenário no qual as possibilidades de trabalho poderiam cooptar os grupos que, por seu lado, nelas enxergavam uma chance de sobrevivência e agarravam-nas com todas as forças, de forma quase desesperada. Isso ocorria porque, conforme afirmamos, o mercado alternativo também é um mercado e, logo, é necessário enquadrar-se nele. Aqueles que, porventura, encontraram a fórmula para produzir um produto artístico que se moldasse nos parâmetros desse mercado, eram beneficiados com a benevolência do sistema, que lhes permitia a existência. Porém, retornando a Adorno, para continuar vivo teriam de se abster do antigo conceito de arte que passava pela experimentação ou pelo desafio, como sugeriu Luiz André.

O que o grupo Sobrevento presenciou na sua chegada a São Paulo foi um sintoma da nefasta lógica do mercado cultural capitalista, agravada por uma conjuntura política nacional desastrosa. Em 1990, os brasileiros elegeram como presidente da república Fernando Collor de Mello. O “caçador de marajás”, como vendia seu marketing eleitoral, prometia acabar com a crise econômica e com a corrupção. Assim que assumiu a cadeira presidencial, Collor colocou em prática um plano de recuperação da economia engendrado pela ministra Zélia Cardoso de Mello. O Plano Collor, como ficou conhecido, previa uma série de providências que injetariam recursos na economia, dentre elas a alta de impostos, a abertura dos mercados nacionais e a criação de uma nova moeda, o Cruzeiro. Seguindo à risca a cartilha do neoliberalismo, o maior prejudicado seria o trabalhador. Contudo, ao tomar a excepcional medida de confisco das poupanças, o Plano Collor ganhou rejeição absoluta da pequena burguesia. Acrescentaram-se outras medidas impopulares e escândalos de corrupção que fizeram seu governo findar, em um emblemático desfecho que contou com a participação de uma nova geração de estudantes invadirem as ruas expressar sua indignação.

A queda, porém, não ocorreu antes que o governo Collor demonstrasse a parte que cabia à cultura em seu famigerado plano. A seu modo totalitarista, Collor demonstrou o claro objetivo de aniquilar todos os órgãos federais relativos à cultura, tais como a Funarte. Seu plano não veio a cabo, entretanto, contribuiu para o sucateamento desses órgãos e para o fortalecimento da ideia de que assuntos sobre arte e cultura não devem competir ao Estado. Para garantir a aplicação desta ideologia, sancionou a Lei nº 8.313, conhecida também por Lei Rouanet, em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura do governo em questão. Dessa forma, Fernando Henrique Cardoso, eleito presidente da república em 1994, encontrou as portas abertas para aplicar uma política de renúncia fiscal como solução definitiva para o problema da cultura.

As leis de incentivo fiscal, que perduram até os dias de hoje, incrementaram e concretizaram todos os aspectos ideológicos, alguns já citados aqui, que constituem o mercado cultural no capitalismo em sua forma mais predatória. Afinal, se empresas privadas passam a eleger o tipo de arte a ser favorecido, é inequívoco que imporão suas regras e seus parâmetros estéticos a serviço da finalidade inerente de uma empresa desse tipo: gerar lucros.

Duas décadas depois da implementação dessa política – que, por ter atendido ao anseio primordial de faturar, consolidou-se cada vez mais ao longo dos anos –, multiplicaram-se as pequenas empresas captadoras de recursos, o que aumentou ainda mais a exploração e degradação do trabalho do artista. Nessa dinâmica entre empresas privadas e captadoras de recurso, para fins de análise, é prudente lembrar que o artista é o último da fila. Iná Camargo Costa declara sobre este tema:

[...] considero as leis de incentivo fiscal como a expressão cultural de um processo político em que, a partir de agora, o Capital passa a definir diretamente que tipo de arte interessa ao país. Não é preciso entrar aqui numa cansativa enumeração dos resultados aberrantes a que chegamos depois de mais de quinze anos de renúncia fiscal, pois isso já foi até matéria de periódicos [...] (COSTA, 2007, p. 21).

Os resultados que a autora qualifica como aberrantes se deram indubitavelmente pelo método desse tipo de política cultural. A empresa escolhe os espetáculos que receberão verba, antes, porém, esses produtos já passaram por uma triagem de outra empresa, a de captação, que por sua vez elegerá produtos que sejam mais atrativos para seus clientes. Os mais atrativos, no entanto, não são necessariamente aqueles que possuam maior qualidade artística, muito menos os que proponham algum tipo de inovação, mas aqueles cujas determinadas características possam atrair mais atenção da mídia e do público pagante para garantir o lucro. É valorizado, por exemplo, que o grupo já tenha reconhecimento no mercado ou que seja integrado por uma grande celebridade, o que exclui, portanto, companhias que estejam em começo de carreira ou que sejam compostas por artistas desconhecidos pelo chamado grande público.

É fundamental não perdermos de vista dois aspectos basilares da Lei Rouanet. Em primeiro lugar, as empresas, muitas delas multinacionais, deixam de repassar valores de impostos que seriam destinados às necessidades básicas da população, como saúde e educação, para “investir” em cultura. As aspas aqui são necessárias, pois, afinal, o dinheiro de impostos é público, não privado, portanto não há investimento da empresa, mas do Estado. Porém, quem administra esse repasse é a empresa, de acordo com seus interesses. Em segundo lugar, os produtos culturais contemplados carregarão a marca da empresa como se ela fosse patrocinadora – segundo um modelo clássico de patrocínio que, de fato, não o é pelos motivos supracitados – por conseguinte, esses espetáculos servem como propaganda quase gratuita para a empresa.

Destarte, na prática, a empresa ganha do Estado um veículo de *marketing* poderoso e ainda passa por incentivadora da cultura quando, na verdade, não precisa retirar nada, ou quase nada, de seu faturamento para fazer o que seria um real investimento ou patrocínio. Evidentemente que uma empresa não arriscaria sua reputação “investindo” em certos espetáculos experimentais, críticos demais ou em

artistas desconhecidos. Da mesma maneira, não poderia haver patrocínio para uma pesquisa cênica de médio ou longo prazo ou para projetos contínuos, conforme Maria Sílvia Betti observa:

[...] uma série de reivindicações vinha se articulando contra a crescente transferência de responsabilidade do setor público para o privado, característica da política neoliberal do governo Collor. Os critérios de seleção de trabalhos para obtenção de recursos da Lei Rouanet eram pouco transparentes, já que submetidos a um gerenciamento privado.

Ao mesmo tempo, vinha-se constatando a importância crescente dos coletivos estáveis de trabalho teatral, em que a formação e a reflexão crítica pudessem ser postas em prática em caráter permanente. Notava-se uma grande carência de apoio para processos continuados, sem os quais era difícil, senão impossível, chegar-se a um amadurecimento artístico e reflexivo. O mercado teatral do país nunca assegurara condições nesse sentido: as formas de teatro praticadas no circuito comercial dificultavam a pesquisa reflexiva, e eram inacessíveis para uma camada majoritária da população (BETTI, 2012, p. 118).

A consciência das reivindicações acerca da real necessidade dos artistas resultou, em 2000, na articulação do movimento Arte Contra a Barbárie, sobre o qual discorreremos no último capítulo. Aqui, cabe a nossa reflexão destacar que a organização de artistas, nos anos 2000, foi indubitavelmente consequência de uma situação insustentável que se colocou como mercado de trabalho artístico, cuja principal política limitou-se à Lei Rouanet.

A discordância dessa breve análise sobre as leis de incentivo pode argumentar que a seleção prévia de projetos é realizada pelo Ministério da Cultura, bem como pode advertir que os aportes financeiros cabem à empresa e não são de recursos tributáveis. Contudo, a seleção do MinC é meramente burocrática e não inclui critérios que atendam a reais demandas da categoria artística. Ademais, qualquer investimento que não ocorra por meio de redução fiscal, por parte da empresa, é ínfimo em relação a outra parte.

As aberrações, como aferiu Costa (2007), passam ainda pelas desigualdades que encontramos ao comparar números dos resultados dessa política. A reportagem de Gruman (2015) nos fornece alguns parâmetros ao apresentar resultados de um relatório de avaliação feito pelo MinC, em 2008. O texto aponta que, de cada dez reais captados

pela Lei Rouanet, nove eram de recursos públicos de incentivo fiscal. Ademais, 3% dos proponentes captaram desproporcionalmente cerca de 50% dos recursos. E, enquanto a região Norte captou menos de 1%, a região Sudeste captou 80%, dos quais apenas 1% foi destinado ao estado do Espírito Santo.

Entender minimamente a política em relação à cultura adotada pelo Estado em qualquer época é fundamental para a compreensão da situação do artista brasileiro, afinal o mercado cultural sempre esteve atrelado à política estatal no Brasil. Destarte, a busca pelo direito à existência dos grupos teatrais passa por essa compreensão. Conforme Iná Camargo Costa:

Por todo o país, grupos de teatro lutam por se viabilizar e dar continuidade a seus trabalhos em guerra permanente contra as determinações de um mercado onipresente que define desde as políticas mais gerais do Estado até os menores detalhes do que se entende hoje por arte.

Embora desde o século XIX, do ponto de vista teórico, já se saiba que, para o mercado, só é arte aquilo que se submete às suas regras, isto é, àquilo que se transforma em mercadoria, entre nós é muito recente essa contestação na prática. Muitos fatores concorreram para retardar tal percepção e um deles é justamente o caráter capenga do próprio mercado como um todo em países como o Brasil. Trata-se de um mercado que sempre dependeu do Estado, tanto no sentido estritamente econômico como no político. (COSTA, 2007, p. 19).

Por meio dessa conjuntura, rapidamente apresentada aqui, podemos concluir que as leis de incentivo, apresentadas como política pública para a cultura, não atenderam às necessidades de grupos que, como o Sobrevento, estavam em busca de autonomia e liberdade de criação. Essa é uma das razões pelas quais aquilo que parecia ser um mercado alternativo transformou-se numa espécie de ringue onde grupos teatrais competiam por espaço. Por conseguinte, a disputa inerente ao mercado significou o risco iminente de se perder o sentido primordial do Teatro de Grupo.

Nessa etapa da trajetória do Sobrevento, essa foi uma questão primordial sobre a qual os membros do grupo se debruçaram. Relatam que as reflexões e discussões internas acerca desse tema os levaram a questionar como eles próprios se identificavam

nesse contexto, passando inclusive pelo aspecto concernente à nomenclatura. Conforme já nos referimos, eles começaram sua trajetória numa época em que reinava o teatro dos grandes nomes, cujo modelo era combatido por grupos como o deles. Logo, consideraram que a palavra arte parecia, naquele momento, ser sinônimo da ideia de celebridade e concluíram que a palavra ofício lhes soava opositiva. O grupo passou a dizer, então, que o teatro era seu ofício.

Para Sandra Vargas, a palavra ofício trazia um sentido de humildade que se contrapunha ao estrelismo vigente. Porém, diante da distinta realidade encontrada em São Paulo, o grupo passou a questionar o termo ofício, já que ele parecia não contemplar um fator determinante que o diferenciava do modelo hegemônico: o fato de seus integrantes estarem reunidos com objetivo de realizar uma arte independente. Nas palavras de Luiz André:

Num primeiro momento nós costumávamos dizer assim, o teatro pra nós tem que ser o nosso ofício. De repente, a gente passa a dizer assim: mas o teatro não pode ser o nosso ofício, o teatro tem que ser a nossa arte, ofício é outra coisa. Então, aquilo que no início a gente lutava por afirmar, a preocupação com aquele fazer, a responsabilidade, a dedicação àquele fazer, depois se transformou numa outra coisa. Que foi um raciocínio mais ou menos assim: não, mas espera aí, isso é mais do que esse fazer, essa é a nossa forma de expressão, é a nossa arte, é o nosso desafio constante. (CHERUBINE, 2016)

A busca do desafio sempre foi um ideal dos artistas do Sobrevento. Para eles, a essência da arte está na descoberta do novo como um lugar inseguro onde estão sempre em risco ou, nas palavras de Luiz André, à beira do abismo. É particularmente interessante observar que esse grupo atravessou mais de três décadas, passando por diferentes conjunturas sociais e políticas, com a permanência inequívoca desse propósito.

1.5 As escolhas artísticas e o ideal de grupo

O boneco apareceu para aqueles jovens estudantes de Artes-Cênicas como um meio de expressão interessante e congruente com as ideias estéticas do grupo naquele início de trajetória. Já no primeiro trabalho, puderam aferir a força dramatúrgica que poderia haver naquele objeto, cuja capacidade dramática e artística em cena encantou os jovens atores. Porém, em nenhum momento de sua trajetória de mais de 30 anos, o Sobrevento se identificou como sendo somente um grupo de Teatro de Bonecos. Aceitam os créditos como um dos mais importantes grupos de Teatro de Animação brasileiro, mas preferem se apresentar como um grupo de teatro brasileiro, segundo Luiz André Cherubini, “buscando ser antes ‘teatro’ e, só depois, ‘de bonecos’”. A autodescrição encontrada na página do grupo na *internet* declara:

Nosso Teatro de Bonecos pode ter cenário, figurino, iluminação. Ou não. Pode ter técnicos e direção. Ou não. Como no teatro de atores. Ao contrário do teatro de atores, porém, pode não ter atores. E, ao contrário do Teatro de Bonecos, pode não ter bonecos. Ou não. (GRUPO SOBREVENTO, 2017).

Ao se depararem com a possibilidade expressiva do boneco, logo concluíram que não desejavam se especializar em uma única técnica, muito embora tenham sido considerados pela crítica virtuosos na técnica da manipulação direta logo no primeiro espetáculo.

A ideia de dedicar pesquisa a uma única técnica parecia para o Sobrevento como um convite a um lugar de comodidade, justamente o oposto do que procuravam. Apesar da crença de que era importante a construção de um repertório para a conquista da tão sonhada autonomia, idealizavam que cada espetáculo deveria representar um novo desafio.

Miguel Vellinho opunha-se a este propósito, principalmente, porque havia “se

apaixonado” pela manipulação direta, usando suas próprias palavras¹¹. Por isso, em 1999 deixou a companhia em um contexto que abordaremos no último capítulo. Fundou assim Cia PeQuod que até os dias de hoje se dedica à referida técnica.

O ideal de viver sempre em busca do novo ou “à beira do abismo”, como metaforiza Luiz André, pode ter sido impulsionado pelo entusiasmo juvenil, mas perdurou como princípio pela trajetória de três décadas da companhia. A cada espetáculo, foi imposto o estudo de uma nova técnica, ou de um tema desconhecido, ou de uma cultura distante.

Poderíamos conjecturar se esta escolha submeteria o grupo a uma eterna posição de amadorismo, já que se partiria sempre do zero para uma nova pesquisa a cada processo de montagem. Cherubini conta mesmo que, quando explicaram essa escolha ao Yang Feng, mestre bonequeiro chinês convidado para treinar o grupo na técnica chinesa, durante o processo de montagem de *Cadê o Meu Herói?*, ele teria questionado: “Mas como é que vocês podem querer se aperfeiçoar, se vocês mudam de técnica, de bonecos, a cada novo espetáculo?” (2013, p. 227).

Entretanto, um suposto amadorismo não é o que se constata na prática. Em primeiro lugar, a formação teatral profissional consistente e a disciplina de trabalho garantiram ao grupo que todo desafio fosse trabalhado em grau de excelência. Além disso, evidentemente, o Teatro de Animação transita sobre conceitos gerais, independentemente das especialidades. Ou seja, para alguém que já domina os conceitos basilares, quase nunca se parte do zero no estudo de uma técnica diferente.

Verificamos ainda que, em cada processo de criação de espetáculo, existe nos projetos do grupo grande preocupação com a parte formativa. São previstos cursos e oficinas com profissionais especializados que, muitas vezes, são trazidos de fora do Brasil. Essas atividades quase sempre foram abertas para o público em geral,

¹¹ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2018.

evidenciando que desde muito cedo o grupo teve consciência do papel que ocupava e que precisava ocupar nas artes cênicas brasileiras. Devido à defasagem a defasagem no setor de formação profissional em Teatro de Animação não seria possível estudar diferentes técnicas se a própria companhia não despendesse trabalho para viabilizar práticas formativas.

O Sobrevento idealizou e realizou importantes festivais internacionais com o objetivo de proporcionar a troca de experiências com companhias de outros países. O primeiro evento internacional organizado pelo grupo ocorreu ainda em 1992, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, intitulado Rio Bonecos 92.

Figura 2: Espaço Sobrevento



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Esse aspecto do trabalho do grupo foi evoluindo com o passar dos anos até a consagração atual conferida ao Espaço Sobrevento, localizado em São Paulo, como referência na formação de bonequeiros. Apesar de não conseguir manter atividades permanentes como uma escola formal, quem busca especialização em Teatro de Animação encontra no local uma programação ativa de oficinas, cursos, espetáculos,

festivais nacionais e internacionais e, inclusive, uma pequena biblioteca especializada. Além disso, o grupo trabalha no espaço quase sempre com portas abertas, recebendo estudantes, pesquisadores e interessados em geral, como ouvintes e até mesmo participantes em seus processos criativos.

Os métodos de criação do Sobrevento, por sua vez, não seguem regras. O grupo acredita que o espetáculo reflete seu processo de criação. Dessa forma, assim como se impõem o desafio de uma nova técnica, também o fazem na forma de construir o espetáculo. Segundo Cherubini:

[...] em nosso grupo, em busca de diferentes espetáculos, que promovam diferentes relações com o público, que se dirijam a diferentes espaços cênicos e a diferentes públicos, que explorem formas de animação diferentes, que busquem atmosferas diferentes, estabelecemos diferentes processos de encenação a cada nova montagem – tomamos diferentes pontos de partida, convidamos diferentes colaboradores, estabelecemos (ou não) diferentes treinamentos, damos maior ou menor espaço para exercícios e improvisações, valemo-nos de diferentes elementos, usamos protótipos ou bonecos prontos, descartamos ou reutilizamos em contextos diferentes coisas que fizemos e cenas que criamos. E não é que estes processos tenham que ser previamente estabelecidos e, menos ainda, com clareza: o próprio correr da montagem vai-se ajustando às suas buscas (CHERUBINI, 2013, p. 224).

Durante essa trajetória de busca por desafios, o Sobrevento pesquisou mais de uma dezena de técnicas. Transitou pelo drama, comédia, Teatro de Rua, montagens intimistas, monólogos, grandes e pequenas produções e peças para adultos, crianças e bebês.

1.6 *Beckett, Um Conto de Hoffmann, O Teatro de Brinquedos e Ubu!*

Experimentalismos na fronteira entre Teatro de Ator e Teatro de Animação

Após o sucesso de *Ato Sem Palavras*, o Sobrevento continuou a pesquisa sobre o autor irlandês Samuel Beckett e montou o espetáculo *Beckett* em 1992, acrescentando mais duas peças curtas do autor, *Ato Sem Palavras II* e *Improviso de Ohio*. Nas duas primeiras peças, foi utilizada a técnica da manipulação direta inspirada no *Bunraku*. Os manipuladores ficam à vista do público, usando um figurino escuro e um chapéu que lhes esconde os olhos, reforçando o tom sombrio do texto de Samuel Beckett.

A pesquisa, que tinha como objetivo encenar Beckett com bonecos, foi especialmente assertiva, pois os textos do autor, que se distanciam de um teatro convencional, são repletos de características que coadunam com o Teatro de Animação. Assim, podemos relacionar aspectos da obra de Beckett a procedimentos próprios desse teatro, por exemplo, a duplicação de personagens, já que pode haver dois ou até mais bonecos de apenas uma personagem, e a metalinguagem ou o metateatro, visto que muitas vezes o Teatro de Bonecos acontece em um pequeno teatro dentro do grande teatro. Luiz André, diretor do espetáculo, declarou na época que o grupo desejava ressaltar o lado visual das peças do autor, um elemento, segundo seu ponto de vista, grandemente enfatizado por Beckett e frequentemente abandonado pelos encenadores. De fato, o aspecto visual aparece com frequência nas críticas. Entretanto, o que despertou a atenção do público e da crítica foi a acentuação de princípios dramáticos fundamentais da obra do autor.

Beckett evidencia o vazio e a solidão do homem moderno, questiona a

comunicação humana e é profundamente pessimista, sendo sua obra considerada por estudiosos como niilista. As personagens presentes na obra do autor trazem, logo, este vazio que remete à falta de vida e de humanidade no próprio ser humano. Portanto, parece particularmente interessante encenar essas personagens com bonecos, enquanto objetos desprovidos de vida e de humanidade.

Na montagem do *Sobrevento*, os bonecos utilizados não têm olhos, boca ou ouvidos desenhados. São esculturas brancas com formas, mas sem detalhes faciais. A não evidência de órgãos que remetem aos sentidos humanos pode intensificar a crítica à condição humana moderna que, para Beckett, torna a comunicação humana insustentável. A ausência de traços na face do boneco também recebeu destaque nas críticas por, em vez de representar a ausência de expressões, reforçar ações e trazer outros níveis de expressividade.

Figura 3: *Beckett 2*



Fonte: Acervo do grupo *Sobrevento*

Por sua vez, esses personagens-bonecos ganharam vida por meio da manipulação de três figuras sombrias, o que reforça o tom agônico típico do autor, conforme destacou Lionel Fisher:

[...] atuam sempre à vista da platéia, perfeitamente integrados à montagem. No caso específico de Beckett, essa integração é particularmente eficaz, à medida que o figurino dos manipuladores – sobretudos e chapéus escuros – lhes confere um ar sinistro que nos remete aos agentes da Gestapo, o que reforça a dramaticidade e humor cruel das situações vividas pelos personagens – estes passam a assumir, simbolicamente, a condição de títeres, em perfeita consonância com o conteúdo essencial proposto pelo autor (FISHER, 1992, p. 7).

O espetáculo foi uma grande surpresa para o público e para os críticos teatrais, que não estavam acostumados a ir ao teatro para ver bonecos encenando um texto para adultos. O Teatro de Bonecos crescia no Brasil, entretanto, a grande maioria das produções era destinada ao público infantil. A qualidade da montagem, quanto à atuação dos atores-manipuladores, principalmente, mas também quanto ao cuidado com cenário, iluminação e figurinos, foi demasiadamente sublinhada pela crítica da época. Fisher relata que:

O espetáculo do Sobrevento é de altíssimo nível. Os bonecos, extremamente expressivos, são manipulados com tal perícia que muitas vezes temos a sensação de que foram brindados com uma súbita humanidade. Todos os sons proferidos pelos manipuladores contribuem decisivamente para a atmosfera de estranheza, angústia e humorística crueldade que habita a cena. (FISHER, 1992, p. 7).

O aspecto do humor foi também ressaltado por parte da crítica. Este é um elemento importante na obra de Beckett, mas de complexa execução por se tratar de um humor deveras peculiar. Por isso, poucas vezes aparece em encenações de modo convincente. Entretanto, a sutileza do fenômeno da animação dos bonecos traz outras possibilidades de se trabalhar o humor que podem ser exploradas. O crítico Alberto

Guzik fez questão de ressaltar esse aspecto, dizendo que “[...] interpretado por bonecos, Beckett ganhou um humor que dificilmente se percebe em sua dramaturgia, quando vivida por atores.” (1992, 1-A).

A montagem de *Beckett* foi apresentada com grande êxito no Festival Internacional de Artes de Dublin, na Irlanda; no Festival Beckett 2000, supervisionado pela família do próprio Beckett, na Escócia; no Festival de Outono de Madri, na Espanha; no Festival Latino-Americano de Teatro, realizado no Teatro Cervantes, na Argentina, entre outros festivais nacionais e internacionais.

Figura 4: *Beckett 3*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

O olhar ávido dos atores do Sobrevento pelo Teatro de Animação fez com que entrassem em contato com a técnica do Teatro de Brinquedo. Trata-se de uma técnica em que os bonecos são figuras bidimensionais, feitos de papel, desenhados e manipulados em uma sala de espetáculos em miniatura. Desde o primeiro momento, o

desejo do

grupo foi o de transgredir a técnica e, diante disso, o princípio da miniaturização foi abolido na encenação de *Um Conto de Hoffmann*. Segundo Miguel Vellinho:

Na época, a gente estava pesquisando o teatro de brinquedo, que era o teatro vitoriano com figuras de papel, bidimensionais, que são manipuladas por atores. Pensamos numa explosão desse teatro de brinquedo, com figuras do tamanho dos atores e na contracenação dessas figuras com os manipuladores-atores. Esse espetáculo também tem muito da influência da oficina que fizemos com o Philippe Genty, em Portugal e no Peru. O Hoffmann foi um grande desafio não só porque os bonecos não se mexiam, eram muito grandes, mas também porque a estrutura da peça era operística, as falas do libreto eram em verso. (VELLINHO, 2000, p.74).

A ideia do grupo era misturar os atores de carne e osso àquelas figuras bidimensionais. Assim, os bonecos foram criados com as características exatas do Teatro de Brinquedos, porém, em escala humana. Essa alternativa deu a possibilidade ao grupo de construir um espetáculo com muitos personagens e apenas quatro atores. Diante dessa potencialidade, até um coro foi incorporado à cena.

O Sobrevento encontrou na ópera de Offenbach, *Os Contos de Hoffmann* (1881), cujo libreto fora escrito por Jules Barbier, uma história sobre um poeta e apresentador de Teatro de Brinquedos que, após uma desilusão amorosa, apaixona-se por uma das bonecas bidimensionais. Assim, pode-se afirmar que a relação ator/boneco já estava posta no próprio texto.

Foi com esse espetáculo que o grupo saiu pela primeira vez do Rio de Janeiro, primeiramente para Campo Grande (MS) e, posteriormente, para uma temporada em São Paulo, a pioneira de muitas que viriam depois. A encenação era própria para crianças e adolescentes e, na época, recebeu indicação para dois dos mais importantes prêmios especializados na área: Mambembe e Coca-Cola.

Figura 5: Um Conto de Hoffmann 1



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Quatro anos mais tarde, o interesse pelo Teatro de Brinquedo ainda era presente, e montaram desta feita o espetáculo *O Teatro de Brinquedo*. Dessa vez, a técnica foi preservada em seus mínimos detalhes. O grupo costuma se referir a ela como sendo “muito simples”, ressaltando que se trata do resgate de uma antiga brincadeira. Contudo, são manipulados aproximadamente 70 bonecos na montagem e, por mais simples que a manipulação seja, caso não a executem de forma ágil e habilidosa, pode-se resultar em uma peça sem ritmo ou caótica. Por isso, entre os elogios da crítica que a encenação recebeu, estava presente o aspecto da destreza na manipulação. Alberto Guzik, por exemplo, destacou que “[...] feitas de papel, as figuras não têm qualquer maleabilidade. Dependem da rapidez do jogo dos atores.” (1994, 2-A).

O Teatro de Brinquedo vem de uma técnica muito popular na Europa do século XIX, que consistia em folhas de papel, coloridas ou não, onde vinham impressos desenhos de personagens de uma determinada peça teatral. Essas folhas eram recortadas, coloridas se viessem em preto e branco e coladas em um papel mais firme, como uma cartolina ou papelão. Assim, obtinham-se os bonecos das personagens das peças. Esses artefatos eram vendidos também em papelarias ou lojinhas especializadas de pequenos teatros, muitas vezes réplicas de teatros famosos. Eram brinquedos ricos em detalhes, dotados de reguladores laterais, cenários, bambolinas, cortinas e tudo aquilo que fosse necessário para que se encenasse uma peça em cima de uma mesa ou de qualquer outro pequeno móvel. A brincadeira era comum não apenas em festas e saraus, mas também no dia a dia das famílias, que utilizavam o Teatro de Papel para divertir as visitas.

Figura 6: *Um Conto de Hoffmann 2*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Na montagem do Sobrevento, destacou-se o ambiente dos saraus, com música ao vivo e os atores recebendo o público de forma intimista. O espetáculo foi montado para

receber no máximo 70 espectadores. Dessa vez, não havia “público alvo”, como em alguns saraus europeus do século XIX, e a diversão era destinada a todas as idades. A ambientação foi destacada de forma positiva em todas as críticas que o espetáculo recebeu na época. A temporada de estreia da peça foi realizada na Sala dos Arqueiros do Paço Imperial no Rio de Janeiro, lugar estratégico, considerando que é uma construção do Século XVIII.

Figura 7: *O Theatro de Brinquedo 1*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

O Theatro de Brinquedo apresenta um texto livremente inspirado na peça *A Verdade Vingada*, da dinamarquesa Karen Blixen. A história encenada pelo Sobrevento se passa no Brasil do século XIX, em uma fazenda do interior, situada no caminho entre as cidades de Ouro Preto e Rio de Janeiro. O dono dessa fazenda, contando com a cumplicidade da filha e de seu capataz, vive de dar golpes em viajantes que passam por ali, os quais terminam sempre no assassinato das vítimas. Até que uma velha feiticeira lhe roga um curioso feitiço: todas as mentiras ditas se converterão em verdades. Então,

o tom macabro da peça recobre-se de humor pelas situações cômicas.

Apesar de ter apenas cinquenta minutos, a montagem conta com um prólogo, dois atos e um entreato. Apresenta mudanças de cenário e figurinos ao vivo, além da execução de música e efeitos sonoros.

Figura 8: O *Theatro de Brinquedo*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

As críticas foram unânimes na indicação do espetáculo, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Alberto Guzik (*Jornal da Tarde*) classificou a peça como “obrigatória”; Lionel Fischer (*Tribuna da Imprensa*) chamou a montagem de “pequena joia”; Débora Ghivelder (*Veja Rio*) destacou que o grupo merecia casa lotada por ser um convite prazeroso a um “estado de sonho”; Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*) escreveu que “*O Theatro de Brinquedo* é um delicioso anacronismo e que a peça é uma delicada e despretensiosa forma de retomar uma arte tão distante da tecnologia e da pressa com que se depara o espectador contemporâneo.” (1994, p. 8)

As infinitas possibilidades que o Teatro de Animação apresentava na relação ator/boneco continuavam guiando o anseio do grupo por novos desafios. Em 1996, a

comemoração dos 10 anos de grupo Sobrevento coincidiu com o aniversário de 100 anos de um grande marco na dramaturgia mundial, a peça *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry. Surgiu, pois, o desejo de encenar o texto, explorando conceitos ainda não experimentados pelo grupo.

O Teatro de Bonecos foi influenciado grandemente pelos desdobramentos da crise do drama moderno na Europa desde o final do século XIX. Desde então, diversos aspectos presentes no drama foram questionados, primeiramente, por pensadores de teatro e, em seguida, pelas chamadas vanguardas históricas, como poderemos observar com mais profundidade no capítulo terceiro.

O Teatro de Animação é genuinamente antagônico ao drama burguês ou drama absoluto, como definiu Peter Szondi, por não seguir seus elementos basilares como as unidades de espaço e tempo pautadas no ilusionismo, o diálogo como preceito, a interpretação do ator considerando a chamada quarta parede, etc. Por isso, ganhou evidência quando bonecos, máscaras, sombras e outros recursos próprios desse teatro foram utilizados em diversos experimentos cênicos. Muitos, inclusive, trazidos por artistas em intercâmbio com culturas orientais, nas quais esses elementos teatrais eram mais desenvolvidos e explorados.

Entretanto, o aspecto que talvez mais tenha contribuído para a relevância que ganhou o Teatro de Animação a partir do século XIX tenha sido o repúdio que adquiriu o trabalho do ator de carne e osso. A ideia de que o ator já não era mais capaz de atender às necessidades de expressão daquele momento de intensa ruptura ocasionou diferentes teorias e experimentos cênicos para os quais, muitas vezes, a marionete era considerada a possibilidade artística mais adequada. Tratava-se de uma grande e importante crise para o teatro ocidental, pois ainda que o anseio fosse de romper com os antigos paradigmas do teatro burguês, as práticas teatrais continuavam engessadas em velhos métodos.

Ainda em 1810, Heinrich Von Kleist escrevera um texto que seria fundamental para seus sucessores do século XX, embora em seu tempo não tenha tido repercussão. O pequeno ensaio, intitulado *Sobre o Teatro de Marionetes*, trata de um encontro do autor com um importante bailarino. O primeiro lhe conta de sua surpresa por vê-lo com frequência em praça pública, contemplando apresentações de Teatro de Bonecos. A conversa, então, suscita diversas reflexões sobre o trabalho do ator e também do dançarino: “Ele me assegurou que a arte pantomímica desses bonecos lhe proporcionara muito prazer, e deu a entender, de maneira nada obscura, que um dançarino, desejoso de aperfeiçoar-se, poderia aprender muita coisa com eles.” (1997, p. 23).

O bailarino narra, no texto de Kleist, as vantagens do boneco em relação ao homem, destacando entre outras coisas sua leveza, a harmonia e a simetria dos movimentos e o fato de serem “antigraves”. Sobre esta última qualidade, explica que “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.” (1997, p. 32). Outra vantagem destacada pelo bailarino é que os bonecos jamais seriam “afetados”.

Kleist segue narrando a conversa em que ambos contam histórias pessoais por meio das quais constataam que o homem e, portanto, o artista, perdera a inocência. Conforme analisa Rosenfeld:

No estudo mencionado manifesta-se uma radical oposição ao pensamento clássico, o sentimento de uma dissonância profunda entre realidade e ideia, natureza e espírito. No momento em que o homem se reflete no espelho enganador da “reflexão”, escapa-lhe a beleza do gesto. A graça pertence somente ao ser que não possui consciência nenhuma ou “consciência infinita” – à marionete, portanto ao deus. Não existe harmonização dos princípios opostos. O radicalismo incondicional de Kleist proclama a necessidade do domínio exclusivo de um dos princípios, para que possa haver graça. O homem é um ser trágico por natureza. Terá de comer de novo da árvore do conhecimento para atingir a uma “segunda” inocência. (ROSENFELD, 2005, p. 44).

Não se sabe se Gordon Craig inspirou-se nas reflexões de Kleist para escrever,

em 1907, *O ator e a Supermarionete*, onde propõe de forma enigmática o conceito de Supermarionete. Entretanto, a analogia é inequívoca, pois Craig retoma tanto as vantagens do boneco quanto a rejeição às características humanas do intérprete. Apesar das críticas ao trabalho dos atores serem muito claras no texto, os debates sobre o que a Supermarionete de Craig seria verdadeiramente seguem até a atualidade. Por sua vez, a referida obra foi escolhida como referência pelo grupo Sobrevento no processo de criação do espetáculo *Ubu Rei*.

Além de Kleist e Craig, outros pensadores preconizaram a supressão dos atores no teatro, por exemplo, Maurice Maeterlinck, que muitas vezes propunha que suas peças fossem encenadas por marionetes e, em algumas cenas, indicava a utilização de sombras e formas no lugar de atores. Entretanto, para esse dramaturgo, talvez não interessasse propriamente o movimento da marionete, mas a sua possibilidade de inércia. Em seus textos, o olhar fatalista sobre o mundo converte-se em personagens quase sem vida, entregues ao destino fatal, sem reações ou ações. Conforme Peter Szondi, a dramaturgia de Maeterlinck substitui a “ação” pela “situação”.

Para ele, o destino dos homens é simplesmente a morte, em suas obras é ela que – sozinha – domina o palco, sem assumir por isso forma particular ou estabelecer qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a ela conduz, nem por ela responde. (SZONDI, 2011, p. 61).

Outro importante nome que não podemos nos furtar em citar a respeito desse tema é Vsévolod Meyerhold. O encenador russo exerceu grande influência no Teatro de Animação popular por desenvolver uma notável trajetória como formador de atores. Apesar de ser ex-discípulo de Stanislavski, criticava o psicologismo no trabalho de construção de personagem e buscava os princípios para o treinamento de seus atores no Teatro de Feira, na *Commedia dell'Arte* e no Teatro de Bonecos. De acordo com Meyerhold (1996) e segundo o relato de um de seus próprios discípulos, o diretor utilizava um boneco de luva para demonstrar os gestos que gostaria de ver nos atores.

Diferentemente de Craig, que em *O ator e a Supermarionete* dispara severas críticas ao trabalho do ator sem apontar caminhos claros, Meyerhold busca criar métodos para atingir uma atuação com gestos expressivos e essenciais, desprovida de movimentos inúteis. Para o pesquisador brasileiro de Teatro de Animação Valmor Beltrame:

A idéia de marionetização em Meyerhold apresenta-se de maneira diferenciada, eventualmente, o boneco é referência para que o ator elabore o que o diretor russo considera essencial: a construção de uma técnica particular fundada na expressividade do gesto e do trabalho corporal. O ator, criador dessa nova forma de interpretar, distancia-se da cópia pura e simples da natureza para chegar à harmonia plástica e, assim, à criação artística. (BELTRAME, 2005, p. 75).

Utilizado pelo grupo Sobrevento no processo de criação do espetáculo *Ubu Rei*, o referido texto de Craig principia pela afirmação de que, no tempo em que o autor escreve o texto, muitas críticas são feitas ao ator, porém pouco se argumenta a respeito. Em seguida, Craig afirma que o ator não é um artista e que não serve para o teatro, em uma das asserções mais polêmicas do texto:

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. A arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais. A própria natureza do homem tende na direção da liberdade. Ele, portanto, carrega em si mesmo a prova de que, enquanto *material* para o Teatro, o homem é inútil. (CRAIG, 2012).

Craig acredita que, por ser humano, o ator é incapaz de controlar seu próprio corpo nos mínimos detalhes. Crê que a emoção humana influencia a movimentação dos músculos faciais, o som da voz, a respiração, etc., a ponto de trazer resultados não desejáveis, cujo controle o ator não possui.

As ações do corpo do ator, as expressões de seu rosto, os sons de sua voz, tudo fica à mercê dos ventos de suas emoções. Esses ventos que habitualmente sopram ao redor de todo artista é o que os move, mas não lhes tira, no entanto, o equilíbrio. Com o ator, todavia, ele é *possuído* pela emoção, apodera-se de seus membros, movendo-os à revelia de sua vontade. Ele fica completamente subordinado a ela, se movendo como alguém em um sonho frenético ou transtornado, balançando pra lá e pra cá. Sua cabeça, seus braços, seus pés, quando não estão sob controle, se tornam tão frágeis para resistir contra a torrente de suas paixões, que podem traí-lo a qualquer momento. (CRAIG, 2012).

O autor conjectura que os bonecos podem ser uma saída para esse problema. Entretanto, idealiza algo bem distante do que os bonecos populares da época propunham, criticando inclusive seus manipuladores quando os acusa de “sacudir” as marionetes. Sonha com o que chama de Supermarionete, um boneco que resgatasse não apenas a origem “nobre” e “divina”, nas palavras do autor, mas, sobretudo, simbólica. A Supermarionete, desse modo, substituiria o ator.

Quem sabe talvez o boneco, a marionete, possa voltar a ser o agente fidedigno para os propósitos de beleza do artista? Poderíamos então olhar em frente com a esperança do dia em que se trará de volta a figura, ou criatura simbólica, construída também pela habilidade do artista, para que tenhamos uma vez mais a “nobre artificialidade” da qual falavam os antigos escritores. E que assim não mais nos submetamos à cruel influência de emotivas confissões de fraqueza que todas as noites são testemunhadas pelo público e que, por sua vez, criam naqueles que assistem a mesma fraqueza que é exibida no palco. Para isso precisamos estudar para refazer estas imagens, não mais simplesmente bonecos, precisamos criar uma Supermarionete. A Supermarionete não competirá com a vida, ela irá além dela. Seu ideal não será o carne e osso, mas o corpo em êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo. (CRAIG, 2012).

Conforme mencionado, o Sobrevento utiliza o conceito de Supermarionete para criar sua versão de *Ubu Rei*. O texto de Alfred Jarry chegou a ser considerado “obra máxima” pelos Dadaístas e, depois, como o ponto de partida para a contemporaneidade por parte de muitos críticos. Isso porque *Ubu Rei* transgrediu em absoluto as regras dramáticas hegemônicas de sua época, além de afrontar o público burguês e apresentar uma crítica impetuosa à sociedade. O texto também chocou por ridicularizar

a classe dominante sem perdoar tampouco o povo. Ademais, foi escrito claramente para ser encenado por bonecos, máscaras e sombras.

Na fatídica encenação, dirigida por Jarry ainda no final do século XIX, a interpretação dos atores foi amparada na marionete e despersonalizada pelo uso de máscaras, vozes artificiais, movimentos precisos e ações sintéticas. Por essa razão, a decisão do Sobrevento, de entrecruzar o texto teatral de Jarry ao texto teórico de Craig, parece particularmente acertada.

Cem anos depois, a “brutalidade” posta em cena por Jarry já não causa o impacto que outrora fora tão relevante. O Sobrevento, no entanto, explorou outros aspectos contidos na violência e na falta de moral das personagens de *Ubu Rei*, como o humor patético. As críticas recebidas destacaram o tom jocoso da peça e as atualizações estéticas do grupo, como a trilha sonora, composta por músicas de José Roberto Crivano executadas ao vivo por uma banda de *heavy-metal*.

O grupo convidou Hélio Eichbauer, um artista já consagrado na época, para criar o projeto cenográfico. Luiz André conta que eles não tinham nenhuma relação com o cenógrafo, apenas conseguiram o telefone e telefonaram. Coincidentemente, descobriram que Eichbauer tinha grande empatia pelo Teatro de Bonecos e que, ao ouvir os jovens falarem tão entusiasmados pela ideia de montar *Ubu Rei*, também se empolgou e aceitou o convite. A simpatia do cenógrafo pelo Teatro de Marionetes fez com que propusesse um cenário inspirado num Teatro de Bonecos tradicional, mas o grupo, então, argumentou sobre o desejo de aproximar a estética do espetáculo com as vanguardas históricas pelas quais estavam bastante interessados e, dessa forma, projetou-se o cenário definitivo.

Figura 9: Ubu!1



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Eichbauer criou uma cenografia que evidenciava o caráter caótico da peça e era composta por lonas de caminhão, latões e objetos de metal suspensos por fios. A esse respeito, o cenógrafo declarou ao jornalista Luiz Fernando Viana: “É como algo que explodiu e ficou parado no ar. É uma terra arrasada como um campo de batalha cheio de destroços” (1996). Os objetos podiam ser manipulados pelos atores e ganhavam, em determinados momentos da peça, estatuto de personagem, quando os atores dialogavam com eles. Era, possivelmente, o início da relação dos artistas do Sobrevento com o Teatro de Objetos, sobre o qual já tinham ouvido falar. Diante das possibilidades de manipulação, de modo peculiar, esse cenário se transformava em uma “marionete gigante”, relata Luiz André:

Resultou num cenário muito bonito e muito interessante, porque ele também era maquinado, como se fosse uma marionete, por meio de cordas que nós puxávamos pelas estruturas laterais. Então, nós tínhamos *marraguetas*, as quais nós amarrávamos essas cordas todas maquinadas num urdimento ou num *gradio*. (CHERUBINE, 2016)

Ao passo que o conceito de Supermarionete circundava o trabalho dos atores, o grupo desejava conduzir a encenação para uma estética que destacasse o grotesco. Para Luiz André, a crítica de Craig no que diz respeito à vaidade dos atores era o que mais os provocava. Por esse caminho, surgiu a ideia de mascarar todo o corpo do ator, deformando-o e fazendo-o desaparecer por completo.

Também convidado pelo grupo, o figurinista Maurício Carneiro trabalhou com lonas e cordas para criar uma espécie de saco gigantesco que os atores vestiam. Ao entrar no teatro, o público se deparava com enormes sacolas espalhadas pelo espaço cênico que aparentavam, simplesmente, fazer parte do cenário. De repente, esses sacos começavam a se mover e dentro deles se revelavam os atores como as grandes marionetes que representavam as personagens de Alfred Jarry.

Figura 10: *Ubu! 2*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Luiz André afirma que o grupo teve muitas dificuldades para realizar o espetáculo em termos de recursos materiais. Apesar de terem conseguido apoio da fundação Rio Arte, tudo foi feito com bastante esforço. A princípio, o diretor conta que contratar um cenógrafo de renome e realizar o projeto foi um grande desafio: “Eichbauer nos cobrou muito pouco, o que para nós era muito alto” (2016). Muitos objetos necessários foram feitos pelos próprios atores, por exemplo, Eichbauer queria que as cordas penduradas fossem coloridas, então, em vez de comprarem cordas coloridas, os próprios atores tingiram as cordas que tinham, evidentemente, para economizar. “Ele estranhou um pouco, porque não era bem o trabalho que ele fazia, ele não trabalhava com grupos havia muito tempo [...] era uma outra pegada a dele, mas ele realmente entrou neste espírito da gente” (2016).

O espetáculo teve ainda a iluminação de Renato Machado, elogiada pela crítica. Outros artistas colaboradores foram igualmente muito importantes para a montagem, como Carlos Alberto Nunes, que trabalhou como aderecista, e Felipe Hirsch, que realizou uma assistência de direção mais focada na direção dos atores que, segundo Luiz André, foi fundamental para mediar conflitos entre a sua direção e os atores. O diretor também faz questão de destacar os contrarregras enquanto fundamentais para a peça, Luciano Draetta e Márcio Newlands – este último mais tarde fundaria a Cia. PeQuod com Miguel Velhinho.

O diretor conta que a montagem estreou com muitos problemas e que o espetáculo foi encontrando seu caminho ao longo da primeira temporada no Rio de Janeiro. A estreia propriamente dita foi cercada de incertezas:

Todo mundo no dia da estreia dizia - Olha, sinceramente, eu achei que isso não fosse sair. Porque, até a véspera... era um tempo em que nós éramos muito jovens, virávamos noites em cima de noites, estávamos exaustos. E aí, a gente fez uma estreia muito difícil, mas que foi uma estreia muito corajosa e que acabou sendo muito divertida também. (CHERUBINE, 2016)

Devido à repercussão positiva, depois ficar em cartaz no Rio de Janeiro, o espetáculo ganhou uma temporada de dois meses no Teatro Anchieta, do Sesc Consolação, em São Paulo. A comparação com outras duas célebres montagens do mesmo texto, feitas no Brasil, foram inevitáveis para a crítica. Primeiramente, o *Ubu Rei* havia sido encenado pelo grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, em 1975. O grupo utilizou o referencial da linguagem circense, sobretudo da palhaçaria, para criar sua versão do clássico de Jarry. Pode-se dizer que *Ubu Rei* foi um prenúncio da consagração que o grupo atingiria com *Trate-me Leão*, em 1977.

Figura 11: *Ubu* pelo grupo Ornitorrinco



Fonte: BARSANELLI, 2016.

Dez anos depois, dirigido por Cacá Rosset, o grupo Ornitórrinco estreou *UBU - Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes*. A montagem foi um fenômeno de público, ficou em cartaz por 27 meses e marcou o teatro brasileiro pela ousadia estética e intrepidez. A trupe liderada por Rosset integrou nessa peça diferentes linguagens em uma espécie de show de auditório onde se apresentavam números circenses comandados por um mestre de cerimônias e acompanhados por uma banda ao vivo. O recurso da metalinguagem foi empregado de maneira incomum para a época, com direito ao próprio diretor comentando as cenas com o público. Utilizou-se da dança, da música, das artes-plásticas, mas fundamentalmente da linguagem circense, que tinha a incumbência de conduzir a dramaturgia do espetáculo, como afirma a pesquisadora Berenice Raulino:

Poderíamos considerar que, na montagem de Ubu, Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes, os recursos circenses extrapolavam o mero caráter ilustrativo; além de dar o tom geral do espetáculo, eles pontuavam de modo significativo o desenvolvimento da trama. Os estados de espírito dos personagens eram, várias vezes, explicitados pelas atrações circenses. A narrativa ali consubstanciada acentuava o caráter lúdico da ação e, ao mesmo tempo, sinalizava um certo sarcasmo. A livre associação entre os números circenses e circunstâncias objetivas potencializava a virtual reflexão sobre a realidade. (RAULINO, 2016, p. 92).

Diferente da montagem dos grupos Asdrúbal Trouxe o Trombone e Ornitórrinco, que utilizaram o circo, o Sobrevento mascarar o corpo dos atores. A única semelhança que se poderia aviltar com a montagem de Cacá Rosset seria a presença de uma banda ao vivo, porém, a intenção da utilização da música e mesmo a diferença de gênero musical das trilhas eram tão divergentes que retirariam o sentido da comparação. Entretanto, as críticas não deixaram de referenciar a encenação do grupo Ornitórrinco ao falar da montagem do Sobrevento. A chamada do caderno Ilustrada, da *Folha de São Paulo*, por exemplo, era “*Ubu* renasce com o

grupo Sobrevento – Peça que foi sucesso de bilheteria com Ornitorrinco, de Cacá Rosset, retorna com companhia carioca”.

Como não poderia deixar de ser, os atores do Sobrevento buscaram informações sobre essas montagens em seu processo de pesquisa. Luiz André comenta que, para construir o espetáculo, o grupo realizou um debate sobre o texto de Jarry e sobre as ideias que circundavam a proposta de encenação, como aquelas do texto de Craig. Para esse debate, que contou com o apoio da Rio Artes, um dos convidados foi o diretor Hamilton Vaz Pereira, de Asdrúbal Trouxe o Trombone. Infelizmente, não existe registro dessa atividade. Luiz André conta que a discussão foi muito produtiva e, curiosamente, lembra que Hamilton confessou a ele, logo após o término do evento, que, quando recebeu o convite de um grupo de Teatro de Bonecos, não acreditou que a experiência seria tão interessante quanto de fato fora.

Com efeito, podemos dizer que a montagem *Ubu!*, do Sobrevento, 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. Pois, além do fato de essa linguagem ser arbitrariamente relacionada ao teatro para crianças pelo senso comum, no país, também existe uma tendência para localizá-la dentro de um nicho, com espaço reduzido e demarcado, como algo que não pertence ao universo teatral, tão mais amplo. Não obstante, o teatro de animação e seus grupos são comumente proscritos das publicações que traçam panoramas do teatro brasileiro, ou são citados com brevidade, de modo quase burocrático. Esse contexto ainda é uma realidade apesar dos avanços, contudo, certamente trajetórias como a do Sobrevento não apenas comprovam a falta de justificativa para tanto, como também demonstram o quanto o teatro brasileiro perde ao abdicar de tais experiências.

1.7 Mozart Moments, O Anjo e a Princesa e Cadê meu Herói: o papel do Sobrevento no Teatro Infantil brasileiro

Falávamos a respeito da percepção equivocada do senso comum a respeito do Teatro de Animação, que tem como consequência, muitas vezes, o isolamento dessa linguagem. A principal ideia, divulgada como verdade, talvez seja a de que bonecos e outras formas animadas servem apenas ao Teatro Infantil. Por sua vez, o teatro para crianças é estigmatizado como uma arte menor. E assim parece que temos um ciclo vicioso e permissivo no Teatro Infantil e no Teatro de Bonecos, como um tudo fosse permitido: artistas ruins, produções ruins, direção ruim, etc. Afinal, as montagens não serão notadas pela crítica, tampouco entrarão nos livros de história de teatro. Apesar disso, o Sobrevento tem assumido um papel fundamental no esforço para mudar essa realidade.

Ainda em 1974, o grupo Ventoforte já mostrava que o teatro para crianças poderia ser tão importante quanto aquele feito para adultos. O dramaturgo e encenador argentino, radicado no Brasil, Ilo Krugli colocou em cena uma dramaturgia contemporânea e inovadora com *História de Lenços e Ventos*. O espetáculo é considerado como um divisor de águas tanto na história do Teatro Infantil como na do Teatro de Animação. Krugli apresentava na peça uma concepção que valorizava a estética da cultura popular brasileira, a musicalidade e a poesia. Para tanto, fazia uso da animação de objetos e tecidos, algo original para a época.

Tanto como autor quanto encenador, no Ventoforte, Krugli preconiza um teatro para a criança que pode ser subjetivo e poético, acreditando na capacidade de abstração e pensamento deste público. Por isso, explora uma linguagem metafórica e a coloca em cena com simplicidade e lirismo. *A História de um Barquinho* (1981),

por exemplo, narra as desventuras de um pequeno barco que sonha se libertar da âncora.

Apesar de haver outros exemplos de bom Teatro Infantil no período citado e, ainda que esta linguagem tenha se desenvolvido no Brasil nas últimas décadas, ainda hoje é quase impossível encontrar algum artigo ou entrevista sobre o tema que não cite o problema da falta de qualidade das peças. Trata-se de equívocos que se repetem ao longo dos anos. Bárbara Heliodora escreveu um pequeno texto crítico a esse respeito, ainda em 1961, que até hoje continua sendo utilizado em decorrência da atualidade das questões discutidas. Segundo a estudiosa, o primeiro equívoco cometido pelos grupos teatrais é a preocupação em ensinar alguma coisa à criança. O problema persiste fortemente até hoje e é chamado de “pedagogismo” entre aqueles que debatem o tema.

Os equívocos cometidos em montagens de Teatro Infantil são consequência de dois fatores essenciais: o pedagogismo e a influência do mercado. O primeiro se fundamenta na crença de que uma criança é apenas um ser em formação que precisa ser preenchido o tempo todo com conteúdo e, com base nessa assertiva, negligencia-se o fato de que esse ser, embora esteja de fato em formação, também é capaz de sentir, de ter percepções próprias, de opinar, etc. Por essa razão, espetáculos infantis optam por temas amenos que possibilitem a introdução de lições de moral, de cidadania e até de higiene pessoal, em detrimento de temas mais profundos. De acordo com esse modo de pensar, acredita-se que o teatro não deve falar com as crianças sobre assuntos complexos, como tristezas, angústias, problemas sociais, etc. Os finais felizes, por seu lado, seriam obrigatórios. Fundador da Cia. Truks e da Cia. Circo de Bonecos, Cláudio Saltini afirma a esse respeito:

Penso que seria benéfico para as crianças ouvirem, às vezes, que o final não é feliz. Que a felicidade não é uma conquista "para sempre", mas uma tarefa diária. Ou que o final pode ser uma perda, um rompimento, uma separação, a morte ou um novo recomeço. O Teatro deve refletir sobre a volatilidade da vida, como um longo caminho de despojamento e de adaptação às inevitáveis mudanças. (SALTINI, 2017).

As questões citadas por Saltini são frequentemente evitadas pelos grupos teatrais em montagens infantis. Tem-se a falsa ideia de que no teatro para crianças deve-se pensar muitas vezes antes de introduzir um assunto qualquer, afinal, é como se o teatro estivesse a serviço da educação das crianças. E isso é evidentemente complexo, já que existem diferentes noções de educação. Segundo Heliódora, essa atitude implica abdicar da autonomia do teatro enquanto experiência estética, sendo que não é necessariamente preciso prescindir de liberdade artística para fazer Teatro Infantil e contribuir com a formação de uma criança.

Que o teatro educa, não há dúvida, ou, melhor dizendo, pode educar, mas deve educar pelos seus próprios meios, pelo aprimoramento de conceitos estéticos, pela ampliação da experiência de conhecimento humano, e nunca pela lição de moral impingida, soletrada e empurrada goela abaixo a qualquer preço.

Há pessoas que passam a vida a tirar citações de Shakespeare e encontrar aplicação para as mesmas, fora de contexto, em todos os assuntos, desde hábitos de higiene até as boas maneiras à mesa ou na sociedade, mas por certo a culpa não é de Shakespeare, que tratou de temas em termos dramáticos que expressaram determinadas ideias, mas que por certo não tinham a intenção de ensinar ninguém a usar o guardanapo. (HELIODORA, 1961, p. 9).

Heliódora atesta que os papéis de um espetáculo infantil podem ser vários, inclusive o de servir à educação, mas essa não deve ser a preocupação primordial do artista, nem estar à frente da própria arte teatral.

Em artigo escrito por Henrique Sitchin, Simone Grande e a própria Sandra Vargas, discute-se o tema da mediação, que não só intervém diretamente no problema do pedagogismo, mas também se relaciona à intervenção do mercado como um segundo fator de equívocos cometidos em se tratando de Teatro Infantil. Afinal,

não é a criança que escolhe a peça que vai assistir, não é ela quem paga o ingresso e muito menos quem contrata a companhia. Ou seja, esse teatro fica à mercê da visão que o adulto – seja educador, familiar ou produtor – tem a respeito da criança:

[...] este papel do mediador acaba tendo um efeito direto no desenvolvimento deste tipo de teatro, na medida em que ele não tem uma postura crítica perante ao que vai oferecer à criança. Os mediadores estabelecem uma série de regras estereotipadas que aprisionam este teatro a uma diversidade de enganos: que o teatro para crianças deve ser sempre alegre, festivo, colorido, interativo ou barulhento, quando não didático e moralizante. Não foram poucas as vezes em que recebemos reclamações, tanto de pais como de educadores, quando um espetáculo para criança ousava, ora essa, discutir a vida e o mundo, com todas as suas nuances de fragilidades e angústias. (SITCHIN; GRANDE; VARGAS, 2014, p. 66).

A postura conservadora e preconceituosa dos mediadores furta a criança de ter acesso a experiências estéticas fundamentais para sua vida e para sua formação. Quando se entende que as crianças têm questionamentos particulares a respeito do mundo, das relações humanas e da sociedade ou que têm angústias próprias e sentimentos que ainda não conseguem entender, amplia-se em absoluto a noção do que pode ser a arte infantil.

Além de caminhar de mãos dadas com o pedagogismo, a influência do mercado traz outras consequências. Uma delas é o fato de que o teatro para crianças passou a ser visto como um grande filão no campo de trabalho e parece ter se tornado sinônimo de dinheiro rápido e fácil na busca, muitas vezes desesperada, pela sobrevivência no ramo. Afinal, ele pode ser oferecido para escolas, projetos sociais e equipamentos culturais, com a convicção de que o tema apenas deve agradar. Criaram-se, então, fórmulas estéticas para realizar esses espetáculos, tais como: figurinos coloridos, maquiagens de palhaço, bonecos de espuma, etc. Heliodora resume o problema da seguinte maneira:

O resto do mecanismo é simples: um grupo começou a fazer teatro infantil bom, íntegro, e fez sucesso. Com a descoberta daquela fonte inesgotável de bilheteria, não houve quem não visse o golpe que era fazer teatro infantil e toca a fazê-lo, de qualquer maneira, para aproveitar o filão. Pior do que isto, inventou-se que escrever para teatro infantil é fácil, acessível a quem não consegue escrever para teatro sem limite de idade, e multiplicaram-se os textos que variam do estereótipo ao inenarrável. (HELIODORA, 1961, p. 9).

Com relação à queixa de Heliodora e no que diz respeito à atualidade, não apenas não resolvemos essas questões, como também ganhamos novos problemas, por exemplo, as produções de espetáculos que copiam filmes e desenhos animados famosos e que ganharam destaque nos últimos anos. Muitas vezes, são produções caras com figurinos e cenários vistosos, iluminação e som modernos e elenco composto não só por atores, mas também bailarinos, cantores e músicos, entre outros aspectos. Contudo, em geral, essas montagens se limitam a tentar reproduzir nos palcos o que se pode ver no cinema ou na televisão. Normalmente, são produções que ocupam teatros importantes onde se cobram muito caro os ingressos, apesar disso, ainda são viabilizadas pelas Leis de Incentivo - e nos remetem aos problemas desse tipo de política já enumerados aqui.

Por outro lado, as companhias que realizam pesquisas sérias na área enfrentam um grave problema no que diz respeito ao mercado de teatro e, por extensão, às condições precárias de trabalho. O contexto aqui detalhado nos mostra como se constituiu um entendimento equivocado de que os espetáculos infantis possuem menos recursos estéticos e, portanto, podem sempre se adaptar à pior situação. Conforme relatam Henrique Sitchin, Sandra Vargas e Simone Grande:

Temos sido condenados, há décadas, aos usos desproporcionais dos teatros, quando nos são destinadas condições piores de trabalho. Menos tempo para montagem e desmontagem, menos espaços no palco, menos refletores, menos, menos, menos... Por tudo isso, percebemos que ainda é comum o teatro para crianças ser entendido como uma “arte menor”,

sendo, no máximo, um mero instrumento para o trabalho de formação de público para o futuro, para que o público do teatro, “ali na frente”, esteja “garantido”. (SITCHIN; GRANDE; VARGAS, 2014, p.).

Sabe-se, ademais, que os cachês pagos aos espetáculos infantis são quase sempre inferiores em relação às peças para adultos. Essas condições precárias ainda fazem com que o Teatro Infantil pareça sempre uma forma de começar a carreira ou de remediar crises financeiras pessoais.

Quando o Sobrevento criou *Mozart Moments*, em 1991, as críticas foram unânimes em destacar a escolha de um tema aparentemente difícil. Afinal, para contar a vida de Mozart, da descoberta do talento precoce até sua morte, o enredo exalta a música erudita e é costurado por situações que demonstram costumes do século XVII. Tais temas e circunstâncias podem parecer pouco atrativos e podemos observar, nos trechos de críticas que seguem, além dos comentários elogiosos, um aparente esforço dos autores em convencer o leitor de que a peça não seria complexa ou enfadonha para as crianças:

Complicado? Mozart para crianças? Música clássica e vida trágica combinam com sorrisos infantis? Nada complicado. Quando feito com inteligência, o teatro conta histórias que as crianças entendem e apreciam, mesmo que tenham momentos tristes. E é isso o que o Sobrevento consegue. (RIBEIRO, 1993, p. 6).

Nas mãos do Sobrevento até a morte do protagonista, de forte impacto, adquire tons poéticos e delicados. *Mozart Moments* é dos raros espetáculos que neutralizam as diferenças etárias entre os espectadores. (SOUZA, 1991, p. 8).

Quem pensa que Mozart pode tornar-se maçante para crianças está redondamente enganado e ficará encantado com mais um trabalho de alto nível do Sobrevento. (SANDRONI, 1991, p. 5)

O mediador que leva a criança ao teatro, muitas vezes um familiar, precisa ser convencido de que o Teatro Infantil pode e deve ser arte e que, portando, não é pertinente a obrigação de se enquadrar em regras rígidas pré-estabelecidas. Um aspecto em especial se destacou durante a investigação acerca das críticas sobre os espetáculos infantis do Sobrevento. Algumas delas, ao elogiar uma determinada peça, destacaram o profissionalismo do grupo. Trata-se de um fato que raramente verificamos nas apreciações sobre Teatro Adulto, afinal, pressupõe-se profissional o espetáculo em cartaz que recebe uma crítica. Eventualmente, encontramos críticas sobre Teatro Amador, mas em geral esse caráter é o primeiro fato a ser enfatizado na resenha, justamente por se tratar de uma exceção.

Podemos conjecturar que a necessidade de afirmar que se trata de uma peça profissional, ou de um “espetáculo de alto nível”, decorre de alguns aspectos contextuais já apresentados: o Teatro Infantil considerado próprio para quem está em início de carreira; o oportunismo de grupos, inclusive profissionais, de disputar um mercado favorável sem interesses verdadeiramente artísticos, entre outros fatores consequentes do fato de se considerar o Teatro Infantil uma arte menor. Por isso, o rigor artístico apresentado nos espetáculos infantis do Sobrevento, que em nada diferem de suas peças para adultos, é relatado com muito entusiasmo nas críticas.

Em *Mozart Moments*, o Sobrevento utiliza diferentes técnicas de animação, mas a principal é a manipulação direta, com a qual estavam muito bem entrosados desde a formação do grupo. A qualidade e acuidade na manipulação é um dos elementos mais notórios do espetáculo, como evidencia Luciana Sandroni: “A técnica do Grupo é tamanha que as marionetes chegam a respirar. Cada movimento é perfeito, delicado e exato, como poucas vezes se vê em marionetes.” (1991, p. 5).

Figura 12: *Mozart Moments 1*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Enquanto no Teatro de Bonecos era bastante comum a ocultação dos manipuladores, nesse espetáculo eles não apenas são colocados à vista do público, mas também são apresentados como narradores e personagens de época. O jogo que se estabelece na tríade narração-boneco-personagem e na interação dos atores, entre si e com o público, é determinante em termos dramáticos. Em outras palavras, é neste arranjo de diferentes possibilidades que a dramaturgia se constrói.

De maneira dialética, o rigor na manipulação dos bonecos se apresenta com simplicidade para fazer com que o espectador esqueça que está diante de bonecos, ao mesmo tempo em que se veem absolutamente todos os recursos utilizados na animação. Ou seja, não se omite da plateia nenhum mecanismo, não se quer iludi-la a respeito de como o boneco se movimenta. Não há mistérios, trata-se de um jogo verdadeiramente aberto. Ainda assim, o espectador é capaz de subjetivamente enxergar o boneco respirando e pensando e de sentir que há vida no objeto. No entanto, essa crença é criada de modo explícito, por meio do jogo entre manipulador-boneco-espectador, diferentemente de quando se esconde o ator-manipulador. Ana

Maria Amaral declara a respeito dessa complexa relação:

O público sabe que um boneco não se move por si, que alguém ou algum truque o faz mover-se, mas a consequência de haver um mecanismo não destrói a ilusão. O movimento do boneco em cena produz uma sensação na plateia e essa sensação é importante. A ilusão é consequência da sensação que se tem ao ver um objeto mover-se, aparentemente, por si. Não é o movimento que causa a sensação, ela é despertada pela relação que se cria entre o ator, o boneco e o público. A matéria em si não tem vida, mas, a partir da emoção que o boneco desperta no ator, cria-se uma reação na plateia que provoca essa ilusão. (AMARAL, 2004, p. 81).

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

.Figura 13: *Mozart Moments 2*



Fonte: Acervo do grupo.

Figura 14: *Mozart Moments* 3



Fonte: Acervo do grupo. José Roberto Lobato. 1991.

Mozart Moments recebeu o Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil em 1991 e o Prêmio Maria Mazzetti/Rio Arte de Teatro de Bonecos em 1992. O grupo participou com essa montagem de festivais internacionais no Brasil, na América Latina, na Europa e em Angola, além de realizar temporadas no Chile e na Colômbia.

Alguns anos mais tarde, o Sobrevento criou mais dois importantes espetáculos para o público infantil: *Cadê meu Herói?* e *O Anjo e a Princesa*. As estreias dessas montagens ocorreram próximas, em outubro de 1998 e em janeiro de 1999 respectivamente, porque foram dois projetos desenvolvidos concomitantemente. Em determinado momento da trajetória do grupo, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Velhinho possuíram interesses distintos. Cherubine havia se interessado pela técnica de luva chinesa, Sandra Vargas gostaria de escrever um texto infantil e Miguel Vellinho pretendia aprofundar o estudo da manipulação direta. Resolveram, então, que realizariam três projetos, divididos em

núcleos coordenados por cada um deles. De cada pesquisa resultou uma montagem, sendo que o trabalho de Velhinho desaguou no espetáculo adulto *Sangue Bom*.

O desejo de Sandra Vargas de escrever um texto teatral para crianças surgiu de questionamentos que a atriz fazia ao próprio Teatro Infantil. Sandra conta que a incomodava o fato de esse teatro explicar em demasia os assuntos que abordava aos espectadores ou, ainda, que tudo lhes fosse dito. Em outras palavras, pensava que o Teatro Infantil não dava às crianças oportunidade de refletirem e tirarem suas próprias conclusões sobre o que assistiam. Era-lhes entregue um julgamento pronto, normalmente em forma de lição de moral. Havia ainda outras inquietações, como a própria atriz explica:

Eu percebia, no fazer teatro para crianças, que havia uma certa superproteção em relação às crianças, que se [sic] protegia demais, que você não falava que as coisas requeriam um esforço, que o que você faz de errado tem consequências, que não é como um conto de fadas onde tudo sempre fica bem. Mas, que de certa maneira, aquilo que se erra pagar-se um certo preço. Não no sentido do moralismo, do castigo, mas mostrando que é um processo. Um processo de arcar com seus erros e aprender com seus erros. (VARGAS, 2016)

Com o intuito de falar sobre os percalços da vida, erros e consequências, Sandra Vargas encontrou um conto do autor chileno Baldomero Lillio chamado *Irredenção*. A narrativa conta a história de uma princesa que, por excesso de vaidade, manda cortar um bosque inteiro para enfeitar sua festa. Entretanto, no conto original, há a chamada lição moral quando a princesa acaba julgada e condenada ao inferno. Vargas, então, criou a sua própria versão partindo desse mote. O anjo aparece como narrador da história, no entanto, não interfere em momento algum no decorrer dos acontecimentos. Sandra Vargas diz que este era um aspecto importante, pois gostaria de mostrar às crianças que quando se erra não existe uma salvação milagrosa. A autora esclarece que a figura fantástica do anjo apareceu como uma

solução cênica, afinal, a história necessitava de um narrador que observasse as situações sem ser visto, portanto, nada tinha que ver com religiosidade ou misticismo.

Figura 15: *O Anjo e a Princesa 1*

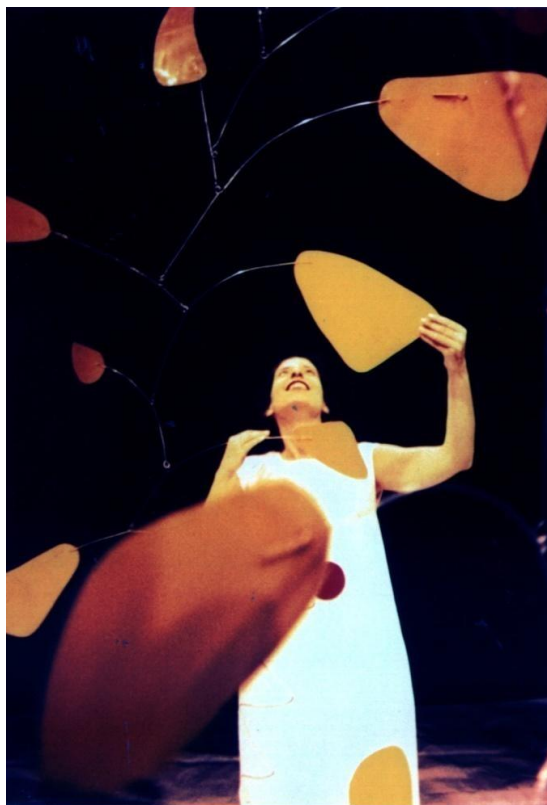


Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Após finalizar a produção do texto, a autora decidiu encená-lo num projeto solo. Durante um período, realizou ensaios sozinha experimentando movimentações, em seguida, Luiz André assumiu a direção. Os artistas não sabiam ao certo nesse momento qual seria a técnica de animação que utilizariam na encenação e contam que chegaram a cogitar o uso de máscaras. No entanto, havia outra inquietação de Sandra, que levou o grupo a relacionar o projeto com a obra do artista plástico norte-americano Alexander Calder. A artista gostaria de trabalhar com uma manipulação simples, sem sofisticções, com objetivo de se aproximar do universo de brincadeira das crianças. Ao contemplarem uma exposição das obras de Calder na Espanha, Sandra e Luiz André deram-se conta de que os brinquedos, móveis e esculturas

lúdicas, criados pelo artista- plástico, coadunavam com seus anseios artísticos.

Figura 16: *O Anjo e a Princesa 2*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Para desenvolver a concepção visual do espetáculo, criaram um grupo de estudos denominado Para entender Alexander Calder e convidaram para o debate dois jovens artistas-plásticos, Mário Cavaleiro e Monika Papescu. Esse grupo resultou em uma intensa pesquisa, principalmente sobre os processos criativos de Calder, e dele se originaram o cenário e os bonecos do espetáculo. Com efeito, buscada na obra de Calder, a simplicidade obtida para atingir o universo infantil ganhou destaque nas críticas.

Os bonecos escolhidos para essa história, que lida com elementos mágicos, são também o reverso do que se espera de um conto de princesas. Com cores quentes e sem a carinha bonita dos *puppet*, os fantoches bem-humorados têm a fisionomia dos brinquedos artesanais e alguns, com uma nova

versão para os mesmos personagens, são mesmo brinquedos articulados com movimentos de engrenagem. A simplicidade na estética e a aparente facilidade com que são manipulados só aproxima a plateia do palco (CERRONE, 2000, p. 8).

Conforme destaca Lúcia Cerrone, a interpretação e a manipulação de Sandra Vargas também contribuíam para que os movimentos dos bonecos parecessem simples, como era o intuito. No entanto, o papel da atriz no monólogo era, por sua vez, bastante complexo. Em *O Anjo e a Princesa*, Sandra narra, manipula e interpreta. O virtuosismo de sua atuação resultou no Prêmio APCA de melhor atriz em 1999. Sobre esse aspecto, o crítico Dib Carneiro comenta:

Sozinha no palco, Sandra Vargas, também autora do texto, compõe uma atraente sinfonia cênica de delicadeza, própria para agradar a pais e filhos. Além da competência técnica de bonequeira, manipulando móveis, bonecos e outros objetos com uma presteza de mestre, Sandra desdobra-se em mil e um outros talentos no palco, marcando sua interpretação como uma das melhores já vistas nos últimos tempos no teatro infantil (CARNEIRO, 1999, p. C 4).

Em 2002, o grupo Sobrevento apresentou *O Anjo e a Princesa* na Colômbia, em Bogotá e em cidades do interior, e no Chile, em Santiago, no *Festival de Teatro a Mil*. Em 2004, a montagem foi apresentada em Luanda, Angola, bem como em Madrid, na Espanha, a convite do *Teatralia*, um importante festival internacional de teatro para crianças e jovens.

Por sua vez, o projeto desenvolvido por Luiz André Cherubini não apenas vislumbrava uma técnica de manipulação sofisticada como dependia de um intercâmbio internacional para desenvolvê-la. Através de parcerias com instituições, conseguiram trazer o mestre da tradicional técnica de luva chinesa Yang Feng para o Brasil. Luiz André Cherubine conta que, para isso ser possível, ofereceu o espetáculo do mestre chinês para instituições culturais como SESC e Centros Culturais públicos e privados. Durante semanas, o grupo acompanhou Yang Feng, aproveitando todo o

tempo livre do bonequeiro para aprender a técnica¹².

Figura 17: O Anjo e a Princesa 3



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Em *Cadê Meu Herói?*, o Sobrevento intercruza diferentes referências de texto, bonecos e técnica, promovendo um intercâmbio entre artistas do Brasil, Chile e Argentina. Yang Feng assinou a direção de manipulação e os bonecos foram esculpidas pelo mestre mamulengueiro Saúba. O autor argentino Horácio Tignanelli foi convidado a reescrever seu texto original para se adaptar aos bonecos chineses.

A história é uma releitura dos antigos romances de cavalaria. O mote tradicional da donzela aprisionada na torre do castelo ganha aspectos contemporâneos na montagem. Apresentam-se personagens com contradições profundas, o que pouco se observa, de maneira geral, no teatro para crianças. A princesa encarcerada não é tratada como vítima. Ela se revela mal-humorada,

¹² Trataremos mais profundamente sobre a técnica em *Cadê Meu Herói?* no capítulo seguinte.

mimada e passa quase toda a peça esperando a vinda de um herói. O barão dono do castelo, por sua vez, é simpático, engraçado e vence todas as lutas com pretendentes dispostos a salvar a princesa. Essa contradição apresenta a complexidade humana ao evidenciar à criança que a humanidade não se divide entre bons e maus, mostrando que todos têm seu lado positivo e seu lado negativo.

Figura 18: *Cadê meu Herói? 1*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

O grupo brinca com elementos da atualidade, como heróis no estilo dos filmes hollywoodianos, com armas poderosas e até um helicóptero que sobrevoa o castelo. A princesa chama seus candidatos a herói por fax, celular e *Internet*. A peça apresenta uma série de reviravoltas e o final que seria esperado, com a chegada de um verdadeiro herói, não acontece. O intuito mais uma vez é mostrar às crianças que na vida real não existem heróis ou soluções milagrosas.

A manipulação é feita com os atores-manipuladores ocultos, por trás de um grande cenário onde se constrói o castelo, projeto de Telumi Helen e Vânia Monteiro com orientação de José Carlos Serroni. No entanto, no final do espetáculo, os atores-manipuladores se revelam em uma cena de metalinguagem, quando os personagens se assumem bonecos.

Figura 19: *Cadê meu Herói? 2*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Para valorizar os pequenos bonecos de luva, a iluminação é fundamental no espetáculo, mas o trabalho do iluminador Renato Machado não se limitou a essa função. Isso ganhou destaque nas críticas, por exemplo, neste comentário de Lúcia Cerrone:

A iluminação de Renato Machado é um elemento poderoso no palco, ampliando a estratégia de hipnotizar o público. O artista, em fase de muita inspiração, interfere o tempo todo no espetáculo com uma luz dramática e extremamente teatral. Em meio a efeitos mirabolantes de raio laser, para as batalhas, Machado se dá ao luxo de criar quase um close para os minúsculos personagens. Um requinte. (CERRONE, 1999, p. 6).

Conforme evidenciado, a iluminação tem um papel atuante na cena em *Cadê Meu Herói?* Isso é uma característica do grupo, que como afirmamos buscou não diminuir nenhum expediente teatral em termos de importância durante sua trajetória. A cenografia, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e mesmo a cenotécnica não receberam um tratamento secundário, como submissos aos atores e diretor. Ao contrário, a cada projeto o grupo prioriza convidar artistas reconhecidos e experientes em suas áreas para integrar o processo de criação. Isso se dá não apenas no campo da atuação e manipulação, mas também em relação a outros expedientes que integram o espetáculo. Foi dessa forma que o Sobrevento já teve em seus trabalhos a participação de artistas como Arrigo Barnabé (trilha sonora), João Pimenta (figurinos), Hélio Eichebauer (cenário), João Carlos Serroni (cenário), entre outros.

Mozart Moments, O Anjo e A Princesa e Cadê meu Herói? foram espetáculos que tiveram papéis fundamentais no desenvolvimento da linguagem do Teatro Infantil no Brasil, bem como no combate a preconceitos e ideias equivocadas a respeito desse teatro. A produção do grupo Sobrevento para crianças conta até o momento com nove espetáculos, destes, sete permanecem em repertório. Essas montagens circulam por todo o país e representam a produção brasileira para crianças nos diversos festivais internacionais dos quais o Sobrevento participa em todo o mundo.

CAPÍTULO 2: O aprofundamento de diferentes técnicas de manipulação

No decorrer da longa trajetória do grupo Sobrevento, diversas técnicas de manipulação de bonecos foram estudadas nos processos de montagens de espetáculos. A teoria a respeito das modalidades de técnicas de animação é escassa no campo acadêmico brasileiro, entretanto, companhias como o Sobrevento dedicaram-se a esse tipo de pesquisa nas últimas décadas, tornando o Teatro de Animação brasileiro bastante diverso nesse sentido.

Por se tratar de mais de uma dezena de técnicas (até o momento quatorze, sem contar as “não convencionais”), optamos nesta pesquisa pelo estudo de temas nos quais técnicas e modos de fazer distintos convergem no percurso do grupo. Neste caso, interessa que a reflexão sobre a técnica não se dê de modo isolado, ou seja, que ela dialogue com as questões estéticas, históricas e sociais da trajetória do Sobrevento e do Teatro de Animação brasileiro. Por esse viés, analisaremos nos dois primeiros tópicos deste capítulo as modalidades em que questões técnicas aparecem de forma imperiosa, ao passo que, no terceiro, descreveremos todas as técnicas pesquisadas pelo grupo de forma mais concisa.

Primeiramente, abordaremos a técnica de manipulação direta brasileira que se inspira no *Bunraku*, o teatro tradicional japonês. O Sobrevento foi pioneiro no estudo aprofundado dessa técnica no Brasil e, graças a sua influência, outro grupo brasileiro dedicou 25 anos de pesquisa voltados ao desenvolvimento da Manipulação Direta. O trabalho da Cia Truks (SP) se tornou igualmente referência e, por essa razão, será explorado aqui. Podemos afirmar que ambos os grupos criaram métodos para trabalhar o *Bunraku* e adaptá-lo a uma dramaturgia e realidade próprias, o que resultou em

interessantes processos artísticos. Além disso, sob forte influência do trabalho desses dois grupos, a técnica da manipulação direta é bastante utilizada por outras companhias brasileiras que se dedicam ao Teatro de Animação.

É necessário evidenciar que objetivo de aprofundamento da técnica de manipulação direta por Miguel Vellinho o levou a fundar a Cia PeQuod (1999), que se tornou mais tarde outro referencial no assunto. No entanto, dedicaremos item específico presente no último capítulo deste trabalho para abordar o trabalho da Cia PeQuod, considerando a importância de sua trajetória enquanto extensão do grupo Sobrevento.

O grupo Sobrevento vivenciou duas formas distintas, ambas tradicionais, de se trabalhar o boneco de luva, a Luva Chinesa e o Mamulengo, este último oriundo do teatro tradicional brasileiro. Por mais distantes que as duas culturas possam parecer a princípio, encontramos similaridades entre as técnicas que dizem respeito não apenas à manipulação, mas também a outros elementos fundamentais. Assim, faremos uma reflexão a respeito da tradição do Mamulengo no Brasil, o recente título de Patrimônio Cultural Imaterial, a influência no Teatro de Animação contemporâneo (contexto em que se coloca o grupo Sobrevento) e o possível diálogo estabelecido com a arte dos mestres chineses.

Após essas reflexões, que acreditamos fundamentais para o desenvolvimento da presente pesquisa, no último item, realizaremos um compêndio com todas as técnicas estudadas pelo grupo Sobrevento, acompanhadas de informações essenciais. Trata-se da descrição breve de quatorze técnicas, apontando os espetáculos em que elas foram empregadas, os profissionais que contribuíram para o estudo específico, bem como seus aspectos históricos e técnicos.

2.1 Manipulação Direta: as experiências brasileiras inspiradas no *Bunraku*

Manipulação Direta é como chamamos toda técnica que consiste em animar bonecos, objetos ou outro elemento tocando diretamente no material, diferentemente das marionetes de fio (manipuladas por meio dos fios) ou os bonecos de vara (animados por movimentos aplicados na vara), por exemplo. Não há mecanismo entre o material manipulado e o manipulador e, a partir dessa concepção, foram desenvolvidas diferentes técnicas sob a denominação Manipulação Direta, que podem ser realizadas por apenas um manipulador, uma dupla, um trio ou até mesmo por um grupo de manipuladores.

Figura 20: Beckett 4



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Trataremos especificamente da técnica de Manipulação Direta inspirada do *Bunraku*, teatro tradicional de bonecos do Japão, utilizada pelo grupo Sobrevento nos espetáculos *Beckett*, *Ato sem Palavras* e *Mozart Moments*. O método em questão

consiste em manipular um só boneco em três manipuladores e passou a ser bastante utilizado por outros grupos brasileiros principalmente a partir da década de oitenta. Além da já mencionada Cia. Truks, companhias que se dedicam à técnica ou a incluem frequentemente em espetáculos são Pia Fraus (SP), Morpheus (SP), Articularte (SP), Anima Sonho (RS), PeQuod (RJ), Giramundo (MG) e Catibrium (MG).

Figura 21: PiaFraus



Fonte: CARMIÑA BURANA, 2018.

Dizemos que a técnica é inspirada no *Bunraku* não apenas porque o verdadeiro *Bunraku* ocorre somente no Japão, mas também por haver diversas especificidades desse teatro tradicional que não se aplicam à prática realizada nos grupos brasileiros e, por conseguinte, no Grupo Sobrevento. Faz-se necessário, portanto, interseccionar nossos apontamentos sobre a técnica, como é praticada aqui, com algum conhecimento sobre como ela ocorre no berço de sua tradição.

A história do Teatro de Bonecos no Japão se inicia com a civilização japonesa e em sua fase primeira está relacionada a rituais religiosos e folclóricos. Bonecos,

manipulados ou não, eram utilizados no Japão antigo de diferentes formas. Alguns rituais tratavam de transferir enfermidades do homem para o boneco, por exemplo, ou preconizavam que, ferindo um boneco com as características de uma pessoa, era possível ferir e até mesmo matar esse indivíduo. No folclore, os bonecos eram empregados na representação de deuses e, por isso, constituíam-se em objetos de adoração.

O estudioso do tema Darci Kusano relaciona a origem da arte da manipulação de bonecos no Japão a determinadas práticas religiosas com simulacros em que se evidenciava a animação. Enfatiza a cerimônia realizada pelas *Miko*, espécie de sacerdotisas, em santuários xintoístas de Tohoku, nos quais elas utilizavam simples bonecos de luva, um em cada mão, para recitar orações. Essas figuras normalmente representavam deuses e princesas e, gradativamente, seus movimentos foram se aproximando cada vez mais do humano.

O pesquisador cita ainda o *Ebisu-mawashi*, antigo ritual praticado até a atualidade nas regiões central e meridional do Japão. Nele, um boneco representando o deus da boa pesca é levado de casa em casa durante a passagem de ano e manipulado de forma a dançar ao som de cânticos que entoam desejos de boa sorte e bênçãos para as casas. “Assim, a arte da manipulação de bonecos, no Japão antigo, está relacionada a um desenvolvimento nativo, ainda não se constituindo numa forma de arte independente, uma vez que se vinculava a propósitos religiosos.” (KUSANO, 1993, p. 31).

Os registros da utilização de bonecos no Brasil datam do início da colonização. Há indícios de que Padre Anchieta os empregou em suas estratégias de catequização de índios, que envolviam teatro e música. De modo semelhante ao Japão, o folclore brasileiro também tem se valido de bonecos e máscaras, e são diversas tradições

que utilizam essa forma de representação humana e divina. As tradições da cultura popular em nosso país, no entanto, estão diretamente relacionadas ao sincretismo religioso, sendo constituídas tanto de referências cristãs europeias quanto de elementos de diferentes religiões africanas.

Historicamente, apesar da larga distância cultural e temporal (quase mil anos), podemos relacionar alguns fatos que ocorreram durante o reconhecimento da manipulação enquanto arte, tanto no Japão quanto no Brasil. Se os artistas japoneses foram inicialmente estigmatizados e sua arte relegada à marginalidade, algo semelhante ocorreu no caso brasileiro, diante da estigmatização e consequente ostracismo de artistas, ainda que em momento posterior de desenvolvimento dessa arte no país.

Darci Kusano relaciona a fase inicial do desenvolvimento do *Bunraku* como espetáculo no Japão com a emigração de um grupo de manipuladores de bonecos da Ásia Central no período Nara (710-794). Segundo o autor, esses artistas se naturalizaram japoneses e passaram a ser chamados de *kugutsu-mawashi*, manipuladores de bonecos, ao passo que o termo para boneco era *kugutsu*:

Não se fixando em parte alguma, os *kugutsu-mawashi* passam a levar uma vida nômade como os ciganos, vivendo em tendas, viajando de uma província à outra, em pequenas trupes ou em famílias, e, assim percorrendo todo o Japão. Os homens caçando e, ao mesmo tempo, como artistas itinerantes, atuando como saltimbancos, manipulando os bonecos e praticando a magia; as mulheres maquiadas provocadoramente, executando canções e danças, e frequentemente vendendo-se como prostitutas. (...) Fatores estes que os levam a ser tratados como *hinin* (marginais), pelos nativos, os sedentários japoneses. (1993, p. 32).

Os primeiros artistas manipuladores brasileiros foram os mamulengueiros que, diferentemente do que nos relata Kusano a respeito da realidade dos japoneses, tinham endereço fixo e muitas vezes outra profissão. Contudo, após o período de glória dos mamulengueiros, deu-se sua marginalização. Falaremos dessa questão mais apropriadamente no próximo tópico.

Para o Teatro de Animação moderno brasileiro, que começava a se desenvolver rapidamente a partir da década de setenta, empreendia pesquisas teóricas e práticas e buscava atualizações e diálogos com outros países, parecia extremamente interessante o Teatro de Bonecos tradicional do Japão. No entanto, quando os três estudantes de artes-cênicas fundadores do Sobrevento começaram a pesquisar o tema no Rio de Janeiro, na década de oitenta, ainda se sabia muito pouco sobre o *Bunraku*. Sandra Vargas, Miguel Velhinho e Luiz André Cherubini tiveram que se tornar frequentadores assíduos da biblioteca do consulado japonês durante meses, vasculhando livros e vídeos.

Foi a partir dessa pesquisa e de longos treinos de manipulação que o grupo tornou-se referência na técnica por um período, com *Ato Sem Palavras*, *Beckett* e depois *Mozart Moments*. Este último, apesar de trazer um minúsculo boneco, diferente dos bonecos mais tradicionais, ainda explorava alguns princípios do *Bunraku*. Depois dessas experiências, o Sobrevento optou por estudar outras técnicas de manipulação e abandonou a manipulação direta em espetáculos seguintes. Mesmo assim, as três montagens citadas ainda são referências importantes no que diz respeito ao estudo do *Bunraku* no país.

Figura 22: Mozart Moments4



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Como já relatado no capítulo anterior, durante a estreia do Sobrevento com o espetáculo *Ato Sem Palavras*, no festival de Nova Friburgo, estavam presentes Henrique Sitchin e Verônica Gershman. Esses dois artistas de São Paulo fundaram alguns anos depois a Cia Truks (1990), que se tornou a principal referência no Brasil quando falamos em manipulação direta inspirada no *Bunraku*. O contato com o trabalho do Sobrevento naquela ocasião influenciou fortemente a opção dos artistas em se especializarem nessa técnica, e será igualmente por meio da experiência desse grupo que descreveremos como se dá a apropriação da tradição do *Bunraku* no Teatro de Animação brasileiro.

A configuração tradicional do *Bunraku*, no que diz respeito à manipulação, ocorre da seguinte forma: o manipulador-chefe, aquele mais experiente, é responsável por manipular a mão direita e a cabeça do boneco, que também possui mecanismo para movimentos de olhos, sobrancelhas e boca. Com seu braço esquerdo, ele manipula a cabeça e, com o direito, a mão direita do boneco. A mão esquerda do boneco é operada

pelo segundo manipulador e os pés, pelo terceiro. Apenas o manipulador-chefe não usa capuz, como demonstra a imagem:

Figura 23: *Bunraku*



Fonte: JAPAN ZONE, 2018.

Segundo Kusano, a tradição de três manipuladores teve origem na evolução da confecção dos bonecos, afinal, estes passaram a possuir mecanismos mais complexos e mais recursos de movimentos. Dessa forma, um manipulador apenas não seria capaz de explorar todos os recursos e extrair dos bonecos toda expressividade possível. Em 1734, Bunzaburo Yoshida deu início ao chamado *sannin-zukai*, técnica de operar o boneco entre três manipuladores de forma sincrônica. (KUSANO, 1993).

Luiz André Cherubini conta que o interesse pela técnica surgiu a partir do boneco confeccionado durante uma disciplina optativa com o professor José Carlos Meirelles, conforme relatado no capítulo anterior. Desta forma, os estudantes foram experimentando a manipulação em três pessoas, conforme a necessidade da estrutura do boneco. Porém, ao decidirem aprofundar-se na pesquisa do *Bunraku*, foram ajustando

aquela manipulação, quase intuitiva, à tradicional. Assim, em *Ato sem Palavras*, primeiro espetáculo, utilizavam a mesma configuração do trio tradicional do *Bunraku*.

Algumas adaptações foram feitas na Cia. Truks. Os bonecos da companhia, em sua maioria, não possuem mecanismos para expressão facial. Dessa forma, o ator mais experiente manipula a cabeça e o tronco do boneco. Ele fica mais longe deste último, com os braços quase esticados. Entre ele e o boneco, posicionam-se dois manipuladores, o manipulador de mão, que trabalha com a base bem aberta e os joelhos flexionados, e o manipulador de pés, que trabalha com a base ainda mais aberta e com os joelhos ainda mais flexionados. Podemos observar esta configuração nas imagens dos espetáculos:

Figuras 24 e 25: *A bruxinha e Por uma estrela*



Fonte: Acervo da Cia Truks.

No início, a Cia Truks utilizava o capuz em todos os manipuladores, além do figurino preto, com a intenção de neutralizar ao máximo a sua presença. Porém, logo nos primeiros anos de trabalho, abandonaram o uso desse elemento. Henrique Sitchin relata que, certa vez, crianças no público começaram a chorar depois que um deles gritou “o ninja”, apontando para os manipuladores, durante uma apresentação em uma escola. As crianças tinham medo dessas figuras encapuzadas devido aos filmes televisivos de violência com os chamados “ninjas”. Como o pranto foi se generalizando na plateia, os manipuladores tomaram uma decisão escondidos atrás do balcão: retirar

os capuzes. A partir desse episódio, com exceções para cenas de luz negra ou destinadas a adultos, a Cia. Truks abandonou de uma vez por todas o uso do capuz¹³.

A opção pelo chamado manipulador aparente, ou seja, aquele que não usa capuz, nem se esconde atrás do cenário, tampouco utiliza qualquer outro tipo de recurso para se omitir da cena, atualmente é bastante utilizada pelas companhias de Teatro de Animação brasileiras. Apesar disso, os fundadores da Cia. Truks relatam que no início receberam muitas críticas negativas em relação a essa proposta. Nas palavras de Henrique Sitchin, “Houve quem dissesse que o nosso teatro com bonecos era uma afronta, uma vez que os animadores roubavam a cena dos bonecos. Houve quem dissesse que urgia colocarmos capuzes em nossos atores.” (SITCHIN, 2009, p. 201).

O Sobrevento também não utilizou capuz desde o início, mas há alguns fatores que diferenciam os dois contextos. O primeiro espetáculo em que o Sobrevento aplicou a técnica foi *Ato Sem Palavras* e, em seguida, *Beckett*, ambos espetáculos para adultos. Por ser considerado pelo senso comum que o adulto possui uma capacidade maior de abstração, o manipulador aparente não causa grande espanto, diferentemente do que ocorria no Teatro Infantil. Já em *Mozart Moments*, espetáculo para crianças, os manipuladores não apenas estão aparentes, como são personagens da peça e interagem com o boneco. Trata-se, portanto, de uma concepção diferente em termos dramaturgicos.

¹³ Informações obtidas em entrevista com Henrique Sitchin realizada no ano de 2009.

Figura 26: *Beckett 5*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Provavelmente, o estranhamento inicial da crítica em relação à retirada dos capuzes na Cia. Truks se deu porque no seu primeiro espetáculo, *A Bruxinha*, os atores eram apenas manipuladores, e não personagens. A inserção de personagens para os manipuladores ou a intervenção direta do ator-manipulador em relação ao boneco ocorreu de forma gradativa na Cia. Truks. O diretor da companhia conta que o grupo percebeu o poder expressivo da interação boneco/manipulador de uma forma casual e espontânea durante uma apresentação. O fato foi um pequeno acidente em cena que fez com que o manipulador de cabeça direcionasse o olhar da boneca para a manipuladora de pé e, assim, a boneca e a atriz se olharam. A manipuladora, de forma espontânea, virou-se para o público e sorriu, o que causou uma reação positiva imediata da plateia. Esse caso ocorreu apenas dois anos depois do episódio que os fez retirarem os capuzes, conforme Sitchin:

Tiramos os capuzes em meio à cena, a bem da verdade, para nunca mais usá-los, e desde então trabalhamos por cerca de dois anos experimentando a total

neutralidade dos atores animadores, ou seja, de rostos revelados para o público, não expressavam nenhum tipo de reação com o trabalho, mantendo-se apenas sérios e compenetrados no ofício da animação. Aos poucos, porém, começamos a trilhar um caminho próprio: paulatinamente, os bonecos da Cia. Truks passaram a interagir, muito sutilmente, com seus próprios atores animadores que, exercendo esta comunicação passaram a deixar de lado a neutralidade [...]. (SITCHIN, 2010, p. 14-15).

A tendência da vestimenta em preto no Teatro de Bonecos ocidental ocorre pela sua possibilidade de ocultação em um cenário escuro ou no chamado “fundo eterno” do palco. Por sua vez, o palco não necessita estar escuro para ocultar os manipuladores no *Bunraku*. O figurino preto faz parte de um código estabelecido denominado *dezukai*, que indica que os atores estarão aparentes na cena, porém não devem ser levados em consideração pelo público. Essa convenção, criada entre palco e plateia, assim como diversas outras regras, existe no teatro japonês desde o século XVI, ou seja, o olhar do espectador oriental está absolutamente habituado a ela. Isso se dá a tal ponto que, durante uma apresentação de *Bunraku*, alguém pode entrar no palco vestido de preto a qualquer momento para realizar uma ação desconectada da cena, como retirar um objeto, por exemplo, e este não atrairá a atenção do espectador japonês (KUSANO, 1993).

Em contrapartida, o olhar do espectador ocidental observa todos os elementos presentes em cena. Não à toa, criam-se diferentes métodos para atrair o que chamamos de foco, ou não dispersá-lo. Ademais, a solução de criar personagens para os atores-manipuladores não apenas justifica sua presença aparente, como também cria novas estruturas dramáticas. A dramaturgia do Teatro de Animação contemporâneo brasileiro se desenvolveu nesse sentido e incluiu, portanto, os manipuladores como parte da história ou com significativo papel no modo de se contar a história.

Como ocorre em *Mozart Moments*, em que manipuladores são ao mesmo tempo narradores e personagens, a Cia. Truks criou espetáculos em que a presença do ator em

cena vai além da função de animador do objeto/boneco. Por exemplo, os manipuladores do espetáculo *Os Vizinhos* (2009) estão vestidos de branco, representam ajudantes de um ateliê de pintura e criam ao longo da apresentação os bonecos como se fosse ao acaso, com objetos desse local. Em *Por Uma Estrela* (2012), por sua vez, os manipuladores estão vestidos de pescadores, usam chapéus de palha, figurino em algodão cru e estão descalços, já que o tema da peça é relacionado a esse universo.

Figura 27: *Os vizinhos*



Fonte: Acervo da Cia. Truks.

A Cia Truks também se baseou no *Bunraku* no que diz respeito à configuração dos manipuladores: o mais experiente é quem manipula a cabeça do boneco e fornece os comandos de movimento para os outros dois atores. Ao entrar na companhia, os atores novatos manipulam mãos ou pés. Após algum tempo de experiência, normalmente de 2 a 3 anos, passam a manipular cabeças de personagens secundários e, posteriormente, dos protagonistas. No *Bunraku* tradicional, o treinamento dos manipuladores começa na infância e é bastante rígido. Segundo Kusano:

Nos primeiros anos, os aprendizes limitavam-se a auxiliar seus mestres em pequenos afazeres domésticos, fazendo chá, ajudando na cozinha, limpando a casa, ou levando e trazendo mensagens para o pessoal do teatro, removendo cenários e estendendo acessórios de palco aos titereiros. E finalmente iniciavam-se na arte de operação de bonecos, estreando como *ashizukai* (manipulador de pernas) [...]. Disciplina, treinamento e prática. Após o pleno domínio das técnicas de seu campo específico, que leva de três a dez anos, conforme a sua habilidade, progride para o posto de *hidarizukai* (“operador do braço esquerdo”), e, enfim após vários anos de experiência, atinge a posição de *omozikai* (“manipulador-chefe”). (1993, p. 193-194).

Portanto, no *Bunraku*, os manipuladores aprendem observando os mestres desde a infância. A experiência brasileira inspirada na técnica japonesa, apesar de considerar a importância dos anos de experiência, como ocorre na Cia. Truks, também tratou de desenvolver métodos de ensino para otimizar o aprendizado. Tanto o grupo Sobrevento quanto a Cia Truks criaram exercícios para trabalhar os conceitos da manipulação direta com seus atores e, como resultado, essas práticas são transmitidas em oficinas e cursos ministrados pelas companhias. Esses exercícios desenvolvem não apenas conceitos básicos de manipulação, como também especificidades da técnica, fundamentalmente a questão da sincronia entre os três manipuladores.

Essas práticas pedagógicas se dão normalmente na preparação para o início de uma montagem de espetáculo. No processo de composição de *Ato Sem Palavras*, os atores do Sobrevento priorizaram o estudo prático da manipulação. Em seguida, para criar *Beckett* baseado no *Bunraku*, realizaram uma pesquisa em que assistiam muitos vídeos de espetáculos tradicionais e procuravam assimilar a movimentação. Luiz André Cherubine relata que o estudo do teatro clássico japonês permitiu que o grupo fosse corrigindo alguns elementos para se aproximar mais do *Bunraku*, como, por exemplo, a posição dos manipuladores.

Por sua vez, após o trabalho de definir as principais características dos personagens, os manipuladores da Cia. Truks executam improvisações e, posteriormente, a repetição de ações cotidianas e gestos expressivos. Esse método

proporciona à personagem/boneco um repertório de movimentos sobre o qual o ator-manipulador se baseia em cena e foi eleito pela companhia pela razão de não costumarem trabalhar com marcações de cena rígidas nos espetáculos. Assim, a partir do repertório desenvolvido nos ensaios, o ator pode responder com o boneco às situações vividas em cena e mesmo reagir a eventos imprevisíveis que possam ali ocorrer.

Para animar efetivamente um boneco, contudo, não basta a repetição exaustiva de gestos e ações, é preciso ocorrer o que se costuma chamar no Teatro de Animação de “transferência de energia”. Em outras palavras, a intenção e emoção do ator precisam ser transmitidas ao boneco. Afinal, um gesto por si só, ainda que expressivo, pode ser vago se não for preenchido com sentimentos que provêm do ator. Conforme Ana Maria Amaral, a relação entre ator e boneco consiste em uma troca:

Todo objeto é, por natureza, imóvel, mas torna-se animado pelos movimentos que recebe. É pura materialidade: cor, forma, tamanho, peso. E aos seus signos visuais, plásticos, formais soma-se a qualidade dos impulsos externos que recebe. Esses impulsos “devem ser no ponto certo e na medida exata”. Portanto, a capacidade de o ator se expressar através de um boneco é não só relativa às suas características e possibilidades técnicas, mas também à capacidade em observá-lo, respeitá-lo e perceber o “nervo vital que vem do seu interior”. É o que Podehl chama de transferência de energia. (PODEHL *apud* AMARAL, 1994, p. 81)

Para a autora, o ator-manipulador deve ser capaz de extrair do objeto a expressividade que o manipulador mesmo não possui, ao mesmo tempo em que empresta suas particularidades humanas, como a capacidade vital. A repetição dos movimentos com o boneco, ou seja, o treino sequencial de manipulação, pode ser uma forma de conquistar essa relação mútua com o simulacro.

Luiz André Cherubine relata que os ensaios de manipulação no Sobrevento são direcionados para os espetáculos e que, portanto, há a repetição de uma movimentação

específica. O fato de o grupo ter se tornado uma companhia de repertório contribui para que a sequência de ensaios e apresentações sejam longínquas, podendo durar anos.

Nosso treinamento, porém, não é um treinamento genérico. Como não queremos, por exemplo, da luva chinesa, mais do que aqueles vinte movimentos de que precisamos para aquele espetáculo, só nos aperfeiçoamos naqueles vinte, dos mais de cem movimentos que aprendemos. Não seguimos, assim, o treinamento ortodoxo que as crianças seguem em Fujien, na China. O que fazemos é repetir, treinar e ensaiar exaustivamente aqueles movimentos, com aqueles bonecos, que utilizaremos efetivamente. Se não temos a experiência do treinamento tradicional, temos a experiência de um treinamento muito amplo que desenvolvemos ao longo de nossa carreira e, além do mais, não tratamos de imitar o Teatro de Bonecos chinês, mas de buscar os elementos que falem daqui e de hoje, à gente daqui e de hoje. (2013, p.227).

Conforme citado acima, o grupo experienciou o treinamento de uma técnica tradicional chinesa no intuito de construir um espetáculo. Poderemos verificar adiante como a prática dessa modalidade de manipulação foi bastante direcionada aos propósitos do grupo e não correspondeu ao que se esperaria de uma vivência tradicional.

2.2 Bonecos de Luva: o Mamulengo e a Luva Chinesa

De maneira geral, o Teatro de Bonecos tradicional é uma manifestação cultural popular presente em diferentes países, de onde recebe influências culturais que determinam suas características. Para citar alguns, há o *Guignol*, na França; o *Punch*, na Inglaterra; o *Karagós*, na Turquia; o *Fantoccini*, na Itália e o *Vidouchaka*, na Índia.

Embora a tradição do Mamulengo esteja presente em grande parte do Brasil, foi na região Nordeste que mais se desenvolveu, cresceu e resistiu até os dias de hoje. O dossiê para registro do Mamulengo como Patrimônio Imaterial Cultural, em 2015,

ênfatiza que o Brasil é o único país que possui um patrimônio dessa natureza nas Américas.

Figuras 28 e 29: Mestre Zé de Vina e Mestre Chen Xi-Huang



Fontes: SESI BONECOS DO MUNDO, 2018 e PINTO, 2014.

Apesar da distância geográfica e temporal, o Teatro de Mamulengo e a tradição dos Bonecos de Luva da China se assemelham em determinados aspectos. Ambos são artes de origem popular e se identificam talvez por essa característica, afinal, não há indícios que apontem que a tradição milenar do boneco chinês teria alguma influência direta sobre o fenômeno brasileiro. As apresentações dessas manifestações ocorreram inicialmente em praças públicas, mercados, feiras populares e em festas religiosas ou pagãs de origem popular.

O caráter de entretenimento e humor está fortemente presente. Mesmo que esses elementos se fundam de diferentes maneiras em cada manifestação, encontramos aqui mais um fator de convergência. Quando Mikhail Bakhtin analisa as manifestações culturais na Idade Média, aponta as praças públicas como lugares de concessão que o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer ao povo. Criava-se, então, um outro universo, onde se objetivava ao riso e no qual a crítica ao poder e às convenções sociais se coadunavam sem medo.

Pequenas ilhas rigorosamente delimitadas pelas datas das festas, estavam disseminadas durante o curso do ano; nessas ocasiões, o mundo estava autorizado a afastar-se dos trilhos oficiais, assim mesmo apenas sob a forma defensiva do riso. Não se impunha quase nenhuma fronteira ao riso. Ao universalismo e à liberdade do riso da Idade Média liga-se a sua terceira característica marcante: sua relação essencial com a *verdade popular não-oficial*. (1987, p. 78, grifo do autor).

Ao analisarmos esses dois fenômenos artísticos populares, o Mamulengo e o Boneco de Luva chinês, podemos associar a expressão empregada por Bakhtin, *verdade popular não oficial*, às lendas que dizem respeito à origem dessas manifestações. Afinal de contas, os registros do nascimento de ambas as artes não são oficiais.

Conforme já mencionado no primeiro capítulo, os registros históricos mais antigos sobre a existência do Teatro de Mamulengos são do século XIX e não se sabe ao certo como e quando teria sido seu início. Da mesma forma, incertezas também cercam a origem de seu nome, que se cogita, entre outras teses menos aceitas, ter vindo da expressão “mão molenga”, uma referência ao ágil movimento das mãos na manipulação do boneco de luva no Mamulengo.

A lenda do escravo Tião, que conta que este teatro teria tido origem na senzala, sem dúvida, identifica mais o Mamulengo com o povo brasileiro do que a hipótese de ser uma ramificação da cultura europeia. A história do nascimento dessa arte continua controversa, mas o que se destaca nesse tipo de teatro é a sua resistência ao longo do tempo. Mesmo tendo sofrido modificações necessárias à sua sobrevivência, ele se manteve absolutamente atual em seu propósito: o de falar do povo para o povo.

No estudo da origem do Teatro de Bonecos chinês também não há certezas, justamente porque, por muito tempo, as artes populares foram preteridas nos estudos científicos, o que ainda persiste em certa medida. Sabe-se que a tradição é milenar e, como no Mamulengo, as lendas tratam de explicar o que não foi propriamente esclarecido. Uma das lendas conta que o primeiro bonequeiro chinês chamava-se Yan

Shih, que viveu séculos antes de Cristo. Certa vez, Shih foi se apresentar para o grande imperador Chu, Mu-Wang, e, durante a apresentação, o imperador teria tido a impressão de que os bonecos estavam piscando irreverentemente para suas esposas e cortesãos. Acreditava que os bonecos tinham vida e por isso, Mu-Wang, enfurecido, ordenou que o bonequeiro fosse morto. Porém, antes que o carrasco se aproximasse, Yang Shih teria cortado os bonecos com uma faca, diante de seus olhos, para provar que eles não estavam realmente vivos. Mu-Wang, então, deu-se por satisfeito e autorizou que Yang Shih continuasse a se apresentar, contudo, proibiu suas esposas de assistirem às performances. Para o pesquisador Serguey Obraztsov:

Nenhuma dessas lendas, claro, revela as origens do teatro de fantoches de China, mas a sua existência é prova do fato de que, já em tempos muito antigos, o teatro de bonecos era parte integrante da vida social cotidiana das pessoas e claramente existia como uma forma popular de entretenimento. (OBRAZTSOV, 1957, p. 27, tradução minha)¹⁴.

O autor nos esclarece que, apesar da antiguidade do Teatro de Bonecos chinês, a técnica que se desenvolveu na luva chinesa e o tipo de boneco, utilizado até os dias de hoje, são mais recentes e sua criação não deve ultrapassar três séculos. No entanto, a perfeição de seu desenvolvimento anatômico e a exatidão de suas proporções indicam o pertencimento ao estágio centenário de uma cadeia tradicional ininterrupta.

Com efeito, o rigor técnico na manipulação é uma particularidade da luva chinesa. As apresentações, tradicionalmente, valem-se de pequenos quadros retirados das óperas clássicas chinesas ou de contos folclóricos em que o intuito é demonstrar as habilidades do manipulador. As personagens são, em maioria, reconhecíveis para o público chinês, dispensando maiores explicações. Assim, há muitos trechos em que o boneco simplesmente entra em cena e executa alguma ação, apenas para que isso

¹⁴ No original “Neither of these legends of course reveal the origins of the puppet theatre of China, but their existence is evidence of the fact, that, already in very early times, the puppet theatre was part and parcel of the everyday social life of the people and clearly existed as a popular form of entertainment.”

demonstre o virtuosismo do manipulador, por exemplo, retirar um arco e disparar uma flecha, colocar e tirar os óculos, lutar com espadas, etc.

Figura 30: Mestre chinês demonstra manobra



Fonte: WANDERING TAIWAN, 2018.

De outro lado, não há esta preocupação primordial com a manipulação no Mamulengo. Alguns princípios são respeitados, mas a prioridade do mamulengueiro é o jogo com a plateia ou a brincadeira, como eles preferem chamar. Há uma admiração pelos bons manipuladores, mas, independentemente da performance na movimentação do boneco, quanto mais o mamulengueiro fizer a plateia rir e interagir com o boneco, mais ele será considerado competente. Evidentemente, o sucesso desse jogo pode ser consequência de uma boa manipulação, mas não se trata de uma regra estanque.

O que podemos destacar em termos de acuidade técnica no Teatro de Mamulengo é a capacidade vocal. Reverencia-se nessa tradição os mestres que têm a

capacidade de fazer muitas vozes distintas em uma mesma apresentação. É comum nesse contexto se referir a um determinado mestre destacando a quantidade de voz que ele pode fazer. Note-se, porém, que essa capacidade pode ser comumente vista como um talento inato, e não como uma técnica a ser desenvolvida.

A grande maioria dos antigos mestres de Mamulengo, além de artistas, possuíam outra atividade profissional. Eram feirantes, roceiros, cabeleireiros, pedreiros, pequenos comerciantes, lavradores, etc. Ou seja, trabalhadores do campo ou da cidade, de origem pobre, muitas vezes analfabetos. Aprenderam a brincar vendo o outro brincar, normalmente alguém da própria família ou da mesma comunidade.

O mamulengueiro é, em geral, um artista múltiplo: confecciona bonecos, cenários e figurinos; monta suas histórias e roteiros (pode-se dizer que é seu próprio dramaturgo); dirige os músicos e outros participantes da função e é ainda produtor, pois normalmente é o responsável pelas negociações acerca das apresentações. Por isso, estar próximo e poder acompanhar quem faz tudo isso é provavelmente a única maneira de apreender de forma completa esse ofício, mesmo nos dias de hoje.

Cada mestre desenvolve seu jeito próprio de brincar, suas personagens e a formação de seu grupo para a função. Os grupos podem ter vários integrantes: o mestre; o contramestre; os ajudantes que auxiliam dentro da barraca, também chamados de *Folgazões*; o *Mateus* (originário do bumba-meu-boi), que faz um papel similar a um mestre de cerimônias, e os músicos. Estes últimos tradicionalmente formam uma banda composta por sanfona de oito baixos, triângulo, ou ganzá, e caixa, ou zabumba. Em geral, os mestres são acompanhados de ao menos um músico, mas também há aqueles que brincam sós.

Vale destacarmos uma característica peculiar do Mamulengo: diz-se dessa arte, brincadeira; de seu objeto, brinquedo; de seu artista, brincante. É possível que

elucubrações sobre esta terminologia específica possam reduzir o conteúdo poético e as tantas possibilidades de associação entre os conceitos de arte e brincadeira. Contudo, não podemos nos furtar de destacar ao menos dois aspectos nos quais se baseia essa arte: a liberdade e a inocência.

A inocência é concebida no sentido da inimputabilidade e da singeleza. Como nos ensina a lenda do escravo Tião, o mamulengueiro não pode ser culpado, ou punido, pelas críticas ou zombarias que fazem seus bonecos. A malícia está no brinquedo e não no brincante. São inúmeras as histórias em que pesquisadores relatam a nítida separação que os mestres fazem entre eles próprios e seus bonecos. Por exemplo, Hermilo Borba Filho nos conta a respeito do mamulengueiro José Petronilo:

Para arrancar uma palavra dele, é preciso ter muita paciência, mas durante o manejo dos bonecos passa da introspecção para uma transfiguração completa: canta, ri, diz piadas com o auditório e lança mão de obscenidades que fazem as delícias das senhoras e mocinhas. (...) Tem uma maneira toda especial de falar de seus bonecos, quando os está preparando para a função. Um deles, uma boneca chamada Dona Condessa, mereceu este reparo: “Essa velha é muito assanhada e o senhor vai ver como ela fala”. (1987, p. 151).

A inocência é a garantia da inculpabilidade do brincante e está diretamente ligada à outra característica fundamental, a liberdade. Como toda brincadeira, o Mamulengo tem regras próprias que especificam sua arte, mas dentre elas é vital a liberdade irrestrita para criar e improvisar. Voltamos a Bakhtin, que esclarece que as manifestações artísticas populares criam uma outra vida para o povo no nível da fantasia, sendo que o riso tem um papel libertador por criar a possibilidade de finalmente o oprimido vencer o opressor. A vitória, no entanto, dá-se muitas vezes pela zombaria, pela ridicularização dos opressores, pela inversão de papéis sociais, etc. Essas manifestações recusam a seriedade, segundo o autor:

Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e*

de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (1987, p. 78, grifo do autor).

O cerceamento da liberdade, imposto por diferentes vias ao Mamulengo, pela tentativa de moralização ou por cobranças do mercado cultural, é uma característica dos dias atuais contra a qual os mamulengueiros tentam resistir.

Antigamente, as apresentações de Teatro de Mamulengo não possuíam hora para acabar e podiam durar até oito horas, virando a noite. Por conseguinte, o público ia se modificando no decorrer do espetáculo, pois alguns chegavam, outros saíam. Esta é uma peculiaridade curiosa do Mamulengo, pois, como a participação do espectador é de fundamental importância, o mestre deve ser capaz de improvisar para diferentes tipos de plateia em uma única função. Caso a brincadeira adentre a noite, dado certo horário, mulheres e crianças vão embora e predomina o público masculino, frequentemente aquecido pelo consumo de álcool. Então, a brincadeira fica mais livre, sem preocupações morais, e é quando aparecem as piadas mais maliciosas, de sentido sexual (SANTOS, 2007).

Assim como na tradição do Boneco de Luva chinês, os espetáculos de Mamulengo não possuem uma estrutura dramática linear. Possuem um roteiro (muitas vezes não escrito), acrescido de improvisos, e dependem diretamente da participação do público. São formados por *passagens*, pequenas cenas normalmente criadas a partir da personagem/boneco que podem ser tradicionais ou inventadas pelo brincante. Quando existe uma história, ela nada mais é do que um pretexto para a apresentação dessas passagens, que não necessariamente possuem alguma ligação entre si.

Como já dito, o Teatro de Mamulengo é feito pelo povo e para o povo, portanto seus assuntos são sempre relativos à classe trabalhadora, seja da cidade ou do campo, ao

seu cotidiano, às suas mazelas, às suas crenças e festas. Seu objetivo maior é o riso. Para atingir esse intento, vale tudo: obscenidades, palavrões, escatologias, pancadarias e, inclusive, brincadeiras de cunho pessoal dirigidas a alguém da plateia.

Este gênero de espetáculo se caracteriza pela hibridez, sendo absolutamente necessárias a presença da música, da dança e da poesia. Elas permitem criar um universo particular em que os heróis e vencedores são figuras do povo e o opressor é quem sofre e paga pelo mal. Conforme Fernando Augusto Gonçalves Santos:

Frequentemente, o Mamulengo é de uma contundência admirável, motivado por uma inspiração fascinante que lhe permite alterar o equilíbrio do mundo, as relações de poder, insurgindo-se contra o maniqueísmo da vida, criando um outro mundo que ele próprio governa, uma situação poético-dramática que incorpora o público. Arranca personagens e temas de um mundo ao qual é sujeito, submisso e pelo qual é explorado, transpondo-os, em transfiguração muito própria, para um mundo onde sua voz, anseios e vontades são ouvidos. Isso tudo na intenção maior de provocar o riso, que gerando a folgança, o alívio, o divertimento, atua como elemento catártico e de grande comunicabilidade. (2007, p. 20).

Os Mamulengos são principalmente de luva, mas também podem ser de vara ou de fio. Suas personagens são pessoas da sociedade (trabalhador, policial, prefeito, bêbado, moça, mulher, etc.), figuras fantásticas (Deus, capeta, morte, etc.) e animais (principalmente o boi e a cobra, muito presentes no folclore brasileiro). É comum encontrarmos os nomes de Benedito ou Simão, como o herói, e Quitéria ou Marieta, como a mocinha, que pode ser também a esposa do coronel.

Os bonecos são tradicionalmente feitos de madeira¹⁵, na qual se esculpem suas cabeças e mãos, e de tecido. A estrutura dramática do espetáculo pede que o objeto seja forte e durável. A opção pela confecção com madeira provavelmente está ligada à preocupação com a durabilidade do objeto, afinal não podem ser bonecos frágeis, já que em uma única função podem tomar cacetadas, sofrer quedas, etc. Os bonecos em tecido

¹⁵ Para facilitar o processo de escultura, procura-se um tipo de madeira macia, geralmente Mulungu, mas também é comum se utilizar a Umburana e a Carrapateira, entre outras.

normalmente são personagens femininas, que demandam alguma delicadeza. Normalmente, os Mamulengos possuem traços rústicos, mas também podem ter contornos singelos, dependendo do artesão que os construiu.

Os bonecos chineses também são feitos em madeira, mas possuem uma estrutura diferente dos Mamulengos, principalmente pela existência das pernas. Nessas esculturas, os pés precisam ter o mesmo peso que a cabeça, pois isso permite que diferentes manobras sejam feitas na movimentação. Em bonecos de luva, a movimentação de pernas é bastante complexa, e na técnica chinesa elas se movimentam de forma bastante realista. Esse mecanismo possibilita que os bonecos caminhem, corram e até mesmo chutem de forma convincente.

Figuras 31 e 32: Bonecos tradicionais chineses e Mamulengos



Fontes: WANDERING TAIWAN, 2018 e BUHR, 2015.

Como podemos observar nas imagens, os traços faciais da escultura dos bonecos chineses são peculiares e mais realistas e delicados que os Mamulengos. Apesar disso, foram justamente os traços comuns que levaram o Grupo Sobrevento a confluir as tradições de Teatro de Bonecos brasileira e chinesa no processo de criação do espetáculo *Cadê Meu Herói?* Antes mesmo da experiência com o Mamulengo, o

Sobrevento já havia se interessado pela técnica da luva chinesa. Em troca da negociação de algumas apresentações no Brasil, o grupo conseguiu trazer da China um ícone da técnica, o mestre Yang Feng, quinta geração de uma família de bonequeiros. Conforme relata Sandra Vargas em entrevista:

Quando começamos a fazer esse trabalho, ele [Yang-Feng] falou: “Não, vocês têm que fazer bonecos de madeira”. Nos bonecos de madeira, os pés têm que pesar o mesmo que a cabeça, tem que haver equilíbrio para que eles possam andar. Nós pensamos: “Madeira? Como vamos trabalhar com madeira?” Aí soubemos que em São Paulo, em Itapecerica da Serra, estava envernado um mamulengueiro, o Mestre Saúba. Então pedimos ao Saúba para esculpir os bonecos. Uma coisa que ele nunca tinha feito, com traços tão delicados, pequeninhos. (2000, p. 79).

Citado por Sandra Vargas, o Mestre Saúba esculpiu os bonecos de *Cadê Meu Herói* e de *Brasil Pra Brasileiro Ver*. Um dos mamulengueiros mais atuantes no Brasil até o tempo presente, seu nome completo é Antônio Elias da Silva. Saúba é bastante conhecido pelas suas esculturas em madeira, não apenas com Mamulengos, mas também com bonecos de ventríloquos e as chamadas “casas de farinha”, que são pequenos bonecos autômatos que se movimentam por meio de mecanismos manuais. Como artista plástico, seu trabalho já foi reconhecido internacionalmente, ganhando exposições na Europa e nos EUA.

Figura 33: Mestre Saúba



Fonte: SESI BONECOS DO MUNDO, 2018.

Para o processo de *Cadê Meu Herói?*, o mestre chinês Yang Feng passou um mês no Brasil, apresentando-se e ministrando oficinas, enquanto no tempo extra treinava os atores do Sobrevento na manipulação chinesa. Foi surpreendente para o grupo a identificação com o trabalho do mestre chinês, a ponto de Sandra Vargas comentar em entrevista que Yang Feng era como um *mamulengueiro chinês*, devido às semelhanças entre as tradições. Conforme Luiz André Cherubine¹⁶:

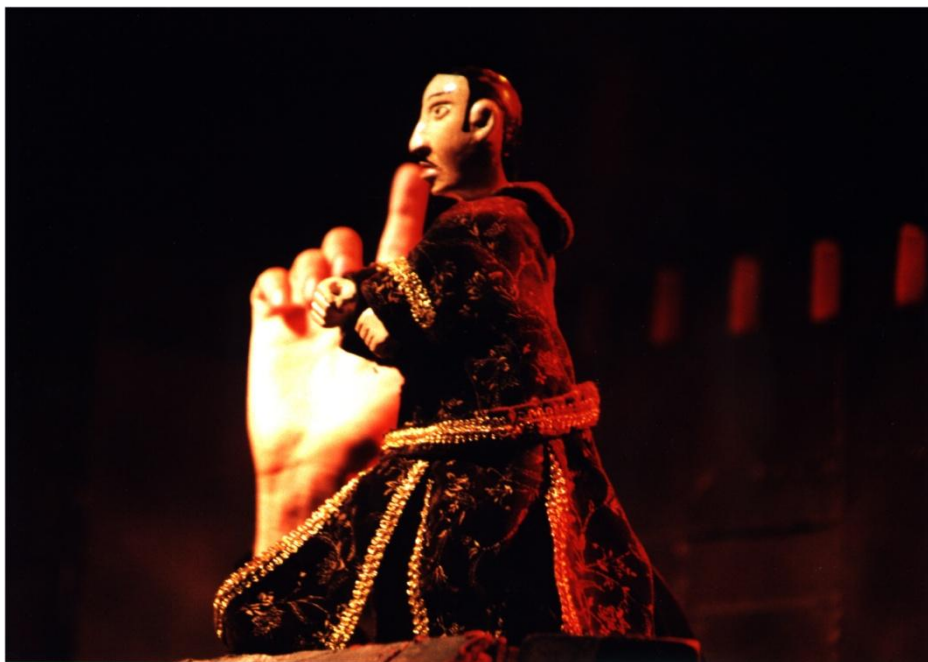
A gente faz um teatro popular. Então, acho que temos uma afinidade tanto com Saúba quanto com Yang Feng (...) O teatro que o Yang Feng faz é um teatro aberto a uma comunicação muito direta, não é um teatro que se fecha no rigor de uma tradição. Ele tem um respeito por determinadas coisas que são, por exemplo, o aperfeiçoamento técnico da manipulação, o respeito pelas pessoas, como o pai e o avô dele, que eram manipuladores extraordinários.

Diferentemente do que ocorre no Mamulengo, os manipuladores chineses trabalham com as luvas/bonecos levemente folgados em suas mãos e isso permite manobras em que os bonecos são arremessados para cima e voltam para as mãos do

¹⁶ Declaração obtida em entrevista concedida à pesquisadora em janeiro de 2018.

manipulador. O treinamento para lograr essa movimentação específica é bastante intenso. Assim como no *Bunraku*, a luva chinesa é uma arte de tradição familiar, ensinada de geração para geração com treinos que se iniciam desde a infância.

Figura 34: Cadê meu herói?4



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Na observação da oficina ministrada por Yang Feng, é possível detectar um percurso de aprendizado na metodologia. Inicia-se com exercícios de fortalecimento, alongamento e agilidade para as mãos. O mestre chinês demonstra que o manipulador deve ter a capacidade de abertura entre os dedos maior do que uma pessoa comum e, para tanto, esses exercícios tradicionalmente devem ser iniciados na infância. Yang Feng demonstra algumas práticas em seguida como, por exemplo, um exercício de repetição de movimentos, que deve ser realizado muitas vezes com o intuito de acelerar cada vez mais o ritmo. Conforme ilustra a imagem, o dedo indicador deve ficar absolutamente imóvel, enquanto os outros fecham, encolhem e esticam:

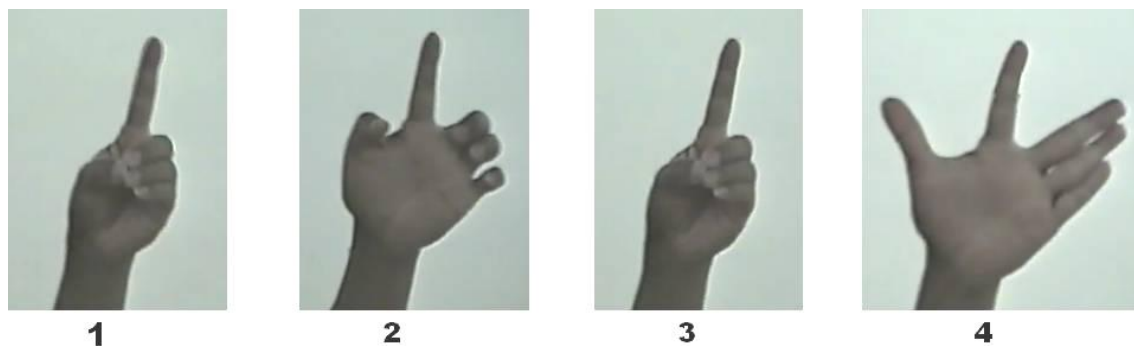
Figura 35: Oficina Yang Feng 1



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Existem algumas variações de exercícios que, como este, são uma espécie de ginástica para dedos e punhos. Os movimentos evoluem para exercícios com as duas mãos que treinam o contato físico entre dois bonecos, por exemplo, uma luta (cena bastante recorrente neste tipo de teatro). Também há um treino de “mãos nuas” com um pequeno bastão, para desenvolver a habilidade no manejo de instrumentos do boneco como a espada, por exemplo.

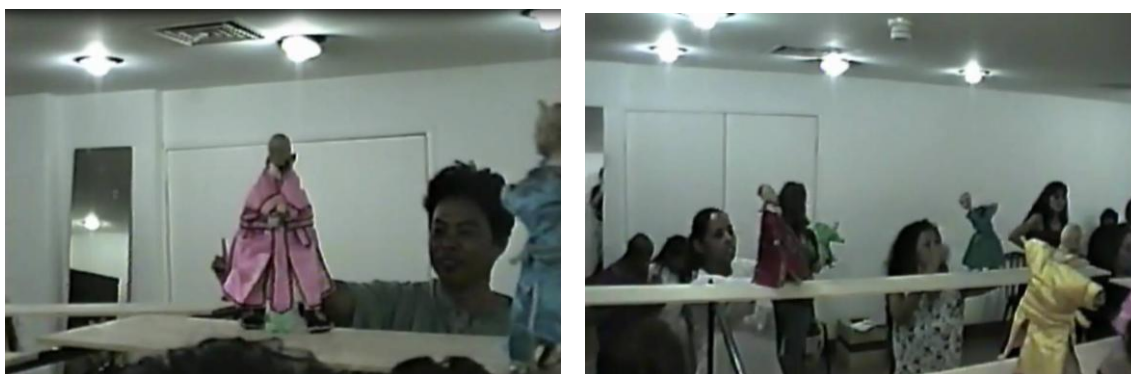
Figura 36: Oficina Yang Feng 2



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Após essa primeira etapa, inicia-se um treino de movimentação com gestos expressivos já com o boneco, ou seja, com as mãos vestidas. Repetem-se esses movimentos muitas vezes, os quais demonstram o essencial de ações básicas, como chorar, bater, empurrar, rir, pensar, etc. Posteriormente, Yang Feng propõe o trabalho com os bonecos sobre uma base de madeira para o treino da manipulação de pernas, começando com movimentos simples, como caminhar e chutar, até chegar aos acrobáticos, típicos da técnica, como rolamentos e saltos.

Figura 37: Oficina Yang Feng 3



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

De acordo com o repertório de movimentos desenvolvido, cria-se a cena. Evidentemente, não é possível se chegar a essa etapa em uma oficina de apenas um encontro. O percurso descrito até aqui foi traçado com o Grupo Sobrevento ao longo do mês em que Yang Feng passou no Brasil para a possibilitar a montagem de *Cadê Meu Herói?* Desse modo, temos:

- Exercícios para alongamento, fortalecimento e agilidade das mãos (mãos nuas);
- Práticas de manejo com bastão (mãos nuas);
- Desenvolvimento de um repertório de gestos expressivos (com o boneco);

- Treino do repertório de movimentação de deslocamento e de acrobacias (com o boneco).

Para a montagem do espetáculo com a técnica da luva chinesa, o grupo havia escolhido o texto do autor argentino Horácio Tignanelli. Porém, após o treinamento com Yang Feng, perceberam que o texto deveria ser adaptado para que fosse possível a demonstração da técnica assimilada. Luiz André Cherubine relata que:

Horácio reescreveu o texto todo incorporando a movimentação que nós havíamos aprendido. Dissemos para ele: olha nós sabemos disparar armas, mexer espadas, jogar o boneco para cima e pegar de novo, etc. Desta forma, ele foi adaptando o texto.

Com a aproximação do mestre Saúba no processo de criação do *Cadê Meu Herói?*, foi mais fácil para o grupo criar um espetáculo mais voltado para a cultura brasileira. O espetáculo *Brasil Pra Brasileiro Ver* fora montado a partir de uma proposta do Serviço Social do Comércio (SESC) para a inauguração da unidade Belenzinho, em 1999. Na ocasião, o SESC fazia uma homenagem ao escritor Mário de Andrade (1893 – 1945) com a exposição *Coração dos Outros – Saravá, Mário de Andrade!* e convidou grupos de diferentes linguagens para criar espetáculos sobre aspectos típicos da arte brasileira.

Os grupos de Teatro de Animação brasileiros passaram a se interessar mais pelo Mamulengo a partir da década de setenta, quando se deu o período de profissionalização e maior desenvolvimento da linguagem, conforme relatamos no capítulo anterior. Podemos afirmar, a partir disso, que a aproximação entre mamulengueiros tradicionais e grupos de teatro profissionais atualmente é uma prática comum que favorece tanto a tradição quanto o desenvolvimento da linguagem teatral contemporânea.

O recebimento do título de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil foi bastante positivo, principalmente se considerarmos o risco real da extinção do Teatro de Bonecos tradicional nordestino, por diversos fatores. É válido destacarmos que o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial têm apenas quinze anos de existência em nosso país, sendo que os estudos para o registro do Mamulengo, como patrimônio imaterial, começaram em 2007. Apesar de a nomeação ter sido oficializada apenas em 2015, a trajetória da investigação sobre o fazer dos mestres e outros envolvidos acompanhou grande parte do período da construção da ideia de patrimônio imaterial no Brasil. Mário de Andrade já havia citado o Teatro de Mamulengos em sua vasta pesquisa sobre as artes populares. E, em relação ao Teatro de Bonecos nordestino, o dossiê para o registro deste patrimônio argumenta:

O Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro - como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro Formas de Expressão, justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica, 175 repassadas de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social. (BRASIL, 2014, p. 174).

Apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo, o Teatro de Mamulengos resiste e se mantém vivo e atual. Com o advento do rádio, da televisão e, mais recentemente, da internet, as apresentações com mais de cinco horas, por exemplo, perderam sentido. Porém, ao contrário do que se poderia imaginar, Benedito, Quitéria e outros Mamulengos resistiram às chamativas personagens presentes nos programas infantis de televisão. O acordeom, a zabumba e o pandeiro continuam divertindo, mesmo em convivência com a música eletrônica, e até a simples montagem de uma barraca de Mamulengo em uma praça pública ainda faz juntar gente.

Além dessa resistência nos dias de hoje, o Teatro de Mamulengos tem se renovado em termos estéticos com a chegada de novos brincantes, que trazem consigo distintas experiências artísticas. Conforme Isabela Brochado, recentemente houve “[...] um aumento significativo de novos grupos de Teatro de Bonecos ou bonequeiros solo, que se relacionam com as formas tradicionais de Teatro de Bonecos do Nordeste.” (2015, p. 80). Esses novos grupos apresentam inovações, superações e transformações em relação à linguagem e também às tradições. A orquestra, por exemplo, pode apresentar instrumentos bem distintos dos tradicionais aqui citados, como guitarra e teclado elétricos.

Figuras 38 e 39: Mestre Chico Simões e Mestre Mamu Sebá



Fonte: FARIAS, 2013 e COELHO, 2017.

Observamos nos novos trabalhos uma maior utilização dos recursos tecnológicos, como a iluminação e também o sistema de som. Hoje, nas apresentações realizadas em eventos de pequeno a grande porte, é bastante incomum que a voz do mamulengueiro não esteja amplificada por meio de um microfone. Todos parecem concordar que, se temos tecnologia, não há por que o artista sacrificar seu bem-estar físico. Nos temas abordados nas passagens, há igualmente uma relação direta com as

características da sociedade contemporânea, por meio de referências ao mundo virtual, por exemplo.

Mesmo os brincantes mais antigos se adaptaram ao mundo globalizado. O Teatro de Mamulengos é folclore brasileiro, mas não é peça estática de museu, é um fenômeno vivo e diligente, feito por artistas que vivem seu tempo. Assim relata Danilo Cavalcanti, mamulengueiro e organizador do Encontro de Mamulengos, maior festival específico sobre a arte que ocorre em São Paulo anualmente:

Até o mestre mais antigo que a gente tem, o mestre Zé de Vina, ele muda (o espetáculo). Ele fala que tem que se adaptar aos dias de hoje, sem perder sua essência. (...) O sítio de hoje tem celular, tem televisão, tem parabólica, tem vinte, trinta canais “ali”. Tem o filme que ele quiser ver, se ele quiser, ele compra. (CAVALCANTI, 2015, s.p).

Adaptar-se e atualizar-se não são apenas ambições artísticas e humanas, mas também formas de resistir, de não deixar que essa arte desapareça, de comprovar que o Mamulengo não é um fenômeno pertencente ao passado.

Destarte, o Tio Sam aparece em forma de boneco na brincadeira de Waldeck de Garanhuns. A cobra gigante que come gente, personagem tradicional do Mamulengo, só atende a comandos em inglês no espetáculo de Chico Simões, crítica evidente à dominação cultural norte-americana, que atinge diretamente aos mestres mamulengueiros. Sabe-se que, como um país capitalista e explorado pelo imperialismo, o Brasil tende à renegação da cultura tradicional de seu povo, em especial das manifestações críticas ao poder. Certamente, esse tipo de teatro sofreu com a renegação por parte do poder público e, muitas vezes, teve o ostracismo por consequência. Afinal de contas, nesse teatro, as figuras representantes do poder são sempre execradas e ridicularizadas: o policial, o padre, o prefeito, o coronel, etc. O herói, o mais esperto, inteligente e simpático, é sempre uma personagem do povo e, recorrentemente, um boneco negro.

Sendo uma tradição passada de pai para filho ou de mestre para discípulo, o Teatro de Mamulengos padecia do desinteresse das novas gerações. Por essa razão, por muito tempo não se enxergou um futuro digno para os mestres e brincantes. Isabella Brochado descreve a situação social atual dos mestres da seguinte maneira:

A grande maioria dos bonequeiros nordestinos, principalmente os mais velhos, vive no interior dos estados, seja nas áreas urbanas ou rurais. A situação econômica atual da maioria é precária, mas poucos podem ser considerados miseráveis. Os mais pobres possuem outras ocupações além do teatro de bonecos, como agricultura de subsistência, pequenos serviços, entre outros. Boa parte mora em casas de alvenaria e possui uma estrutura familiar, não passando necessidades visíveis como fome. Porém, têm pouco acesso aos bens básicos, como saúde e educação, e os que vivem em cidades, em geral, moram em áreas sem saneamento básico. (BROCHADO, 2015, p.80).

Segundo a estudiosa, o fato de a maioria dos mestres ter suas formas de sustento em outras profissões e apenas uma complementação de renda no Mamulengo, faz com que eles se afastem do circuito do mercado cultural. Com efeito, diante desta realidade, viajar para se apresentar, por exemplo, torna-se algo complexo no cotidiano dessas pessoas. E, com a ascensão e popularidade dos grandes shows, que trazem como atrativo também grandes equipamentos de luz, som, etc., a brincadeira vai perdendo espaço em suas próprias regiões, conforme explica Cavalcanti:

A gente tem os principais (mestres) que viajam mais. Mas, aqueles que a gente desconhece continuam com a mala guardada, continuam com aquela aposentadoria pequena, sem espaço pra brincar. Hoje, na cidade pequena no nordeste, o prefeito quase não contrata os mamulengueiros, contrata uma banda de forró. Ele trabalha com número e Mamulengo não é número. (...) Continua essa tristeza entre eles, pouco trabalho, pouco incentivo, pouco “divulgado”. (CAVALCANTI, 2015, s.p.).

Criador do Encontro de Mamulengos, Danilo Cavalcanti sustenta o peso de ser o responsável pelo único grande festival específico na área. Durante o evento, os mestres têm a possibilidade rara de contemplar o trabalho de seus pares, além de participar da troca de informações, conhecimentos, técnicas e até bonecos, já que muitos

deles trazem os bonecos que confeccionam para vender ou trocar. O evento realizou a sexta edição em 2016 e sua abertura teve a participação do grupo Sobrevento, com o espetáculo *Benedito no Pilão* (2005). Luiz André Cherubine atua nele como mamulengueiro, sendo considerado um bom manipulador entre os mestres e pesquisadores da técnica, pela qual o grupo como um todo é igualmente reverenciado.

Benedito no Pilão foi a terceira experiência da companhia com o Mamulengo, antecedida de *Submundo* (2002) e *Brasil Pra Brasileiro Ver* (1999). Na primeira experiência com a técnica, Cherubine atuava do lado de fora da empanada, ou barraca. No segundo espetáculo, Luiz André atuou pela primeira vez em cena manipulando Mamulengos. Ele menciona em entrevista que sua performance com o Mamulengo leva muitas características de seu aprendizado com Yang Feng no treino da luva chinesa e que, talvez por isso, tenha obtido destaque em termos técnicos.

Quanto aos mestres, o organizador do festival Danilo Cavalcanti procura reunir os principais deles que se mantêm atuantes, embora existam algumas dificuldades específicas. Cavalcanti relata que muitos mestres, por exemplo, têm medo de voar de avião, outros reclamam da distância e alguns não se sentem à vontade em São Paulo, com o trânsito e outros problemas da metrópole. Observa ainda que aqueles mestres que realizam o Mamulengo tradicional, mais rústico, e que não possuem a característica de adaptação da brincadeira, sofrem mais no contexto da cidade grande, pois muitas vezes o público não interage e o jogo não acontece. Dessa forma, podemos concluir que iniciativas relativas a festivais específicos são importantes, mas não dão conta do problema, pois a necessidade maior dos mestres é de valorização em sua própria região.

O Teatro de Mamulengos encontra pouco espaço no mercado cultural, afinal, é um teatro que diz respeito à classe trabalhadora, do campo ou da cidade. Trata-se de uma manifestação que ocorre nas ruas ou outros lugares públicos e para a qual não se

cobra ingresso - contribui com o artista quem desejar, com quanto puder. Esse teatro fala da vida do povo, das opressões sofridas, das festas populares, sempre de forma muito característica, utilizando verbetes próprios e outras peculiaridades locais.

Conforme Santos:

O espetáculo do Mamulengo, que seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O Mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta nossos teatros. Quando muito, esse público assiste a uma função por curiosidade, por atitude exótica ou por seu aspecto folclórico. Fica bastante claro que seu público é o povo, as camadas mais inferiores da sociedade, a gentilha, a rafaméia, o Zé-povinho. A esse povo o mamulengueiro sabe falar, dizendo dos mais diferentes aspectos de suas vidas, transfigurando suas alegrias e dores. (2007, p. 20)

Além disso, equivocadamente, o Teatro de Bonecos tradicional foi cooptado pelo mercado cultural como um teatro próprio para crianças. Sendo assim, os tradicionais palavrões, pancadarias e personagens politicamente incorretas, como o bêbado, por exemplo, não se enquadram nas pretensões de uma programação direcionada ao público infantil. Esse problema apresenta uma profunda contradição prática, pois exclui o Teatro de Mamulengo tanto dos eventos teatrais para crianças quando da programação para adultos, já que é associado ao Teatro Infantil. Em verdade, esse teatro não tem uma faixa etária exclusiva, porque a liberdade na improvisação com os bonecos não permite esse tipo de predeterminação.

Assim, o espaço restrito para o Mamulengo no mercado cultural fica por conta dos poucos festivais específicos que, como já afirmamos, não dão conta do problema. Por isso, a existência de políticas públicas culturais para garantir a atividade de mestres e companhias teatrais que se dedicam ao Mamulengo se faz necessária e urgente. Conforme Izabela Brochado:

Embora haja um reconhecimento da importância dos bens culturais populares através das Leis de Patrimônio efetuadas pelos governos estaduais e municipais que têm como objetivo reconhecer a importância de Mestres e Grupos da Cultura Popular, no entanto, elas são bastante restritas, considerando-se a baixa quantidade de mestres agraciados em relação ao quantitativo geral, o que explica a falta de políticas públicas consistentes e permanentes; e a frágil, para não dizer quase omissa, relação do poder público, nas suas várias instâncias, com esses “tipos” de teatro — ou de manifestação cultural de caráter popular. (2015, p. 81).

Neste contexto, o reconhecimento do IPHAN do Teatro de Bonecos tradicional como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil foi recebido com ares de vitória pelas pessoas que acompanham a luta dos mestres mamulengueiros. Na prática e de início, o título oferecerá a cem mestres um prêmio de reconhecimento no valor único de 30 mil reais. Porém, a expectativa é que este reconhecimento viabilize, entre outras coisas, a criação de políticas públicas específicas que garantam a preservação e a difusão dessa arte. Mas Cavalcanti lembra que esta é só a primeira conquista de uma luta que segue:

Talvez esse reconhecimento comece abrir portas na educação. Lutar pela salvaguarda, pela aposentadoria dos mestres. Mas, é tudo muito difícil. Tá começando. Talvez daqui uns dez ou quinze anos eles estejam numa vida melhor, quem estiver vivo ainda. (2015, s.p).

O título de patrimônio pode ser uma alavanca para que as prefeituras e a populações locais onde vivem os mestres passem a valorizá-los. É fundamental entendermos que a continuidade do trabalho desses mestres e a preservação de seus bens culturais não traz benefícios apenas para eles individualmente, mas para toda sociedade.

No dossiê elaborado para o registro de patrimônio, consta uma série de propostas de ações de salvaguarda, colhidas em pesquisa de campo com mestres do Teatro de Mamulengo. Em relação às ações destinadas aos mestres, reivindicam-se, entre outras coisas, um plano de aposentadoria. Para a circulação e produção das brincadeiras, propõe-se, por exemplo, o estabelecimento de cotas mínimas para a

contratação das apresentações em eventos, além de políticas públicas de fomento. São citadas também propostas para a preservação dos elementos materiais da brincadeira e do acervo da história do Teatro de Bonecos popular. As questões que envolvem a transmissão de saberes têm especial atenção no relatório, que elenca propostas para a criação de prêmios e a difusão do Mamulengo no âmbito escolar, do ensino básico ao superior, entre outras medidas. Reivindica-se, ainda, a participação dos brincantes em editais e licitações públicas e a prioridade para os mestres mais velhos.

É possível conjecturar que, sob o título de patrimônio, esse teatro, bem como seus artistas, cheguem mais facilmente ao seu público e que seja possível garantir a produção contínua de espetáculos. Isso até mesmo permite vislumbrarmos que as novas gerações conheçam e se interessem por essa técnica. Evidentemente, grupos como o Sobrevento que, além de divulgarem o Mamulengo, também contribuem artisticamente para o dinamismo da linguagem, colaboram com a continuidade dessa arte tradicional.

2.3 Compêndio de Técnicas

Técnica 1: Manipulação Direta

Variação: Inspirada no *Bunraku*, teatro tradicional do Japão.

Tipo de boneco: Os bonecos são, em geral, confeccionados em papel, madeira e tecido. Medem aproximadamente 60 centímetros. Podem ter mecanismos para movimentação de boca, olhos e sobrancelha. Possuem, normalmente, pequenas empunhaduras atrás da cabeça e no tronco para facilitar a manipulação.

Manipulação: O nome Manipulação Direta vem do fato de não haver nenhum artifício (como varas ou fios) entre o manipulador e o objeto manipulado, ou seja, o operador toca diretamente no material. Tradicionalmente, esses bonecos são manipulados entre três pessoas, mas existem variações nesse número. O virtuosismo na técnica é caracterizado pela sincronia na movimentação entre os manipuladores. Convencionalmente, o integrante mais experiente é o responsável pela manipulação da cabeça, pelos comandos de movimentos e pela criação das características dos personagens.

Figura 40: Manipulação Direta



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: O grupo utilizou a técnica principalmente nos espetáculos *Ato Sem Palavras* (adulto, 1987), *Mozart Moments* (infantil, 1991) e *Beckett* (adulto, 1992).

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: PeQuod, Giramundo, Cia Truks, Morpheus, Anima Sonho, Catibrum.

Técnica 2: Gigantes de Vara

Tipo de boneco: São bonecos gigantes, podendo ter o tamanho de um homem ou serem bem maiores que a escala humana. Normalmente são confeccionados em madeira, tecido, papel (papelagem ou papel machê) e podem possuir uma estrutura em arame. São bastante utilizados em espetáculos de rua pelo impacto causado por suas proporções.

Figura 41: Gigantes de Vara



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Manipulação: Os bonecos são manipulados, geralmente, por dois ou mais manipuladores, devido ao tamanho, peso e possibilidades de movimentação.

Experiência do grupo Sobrevento: A técnica esteve presente no espetáculo de rua *Sagruchiam Badrek* (1987).

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Ói Nós Aqui Traveiz, Vento Forte, Pia Fraus, XPTO.

Técnica 3: Teatro de Brinquedo

Tipo de boneco: São pequenas figuras bidimensionais feitas de papel, realistas ou não. Possuem varas horizontais para a manipulação.

Figura 42: Teatro de Brinquedo



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Manipulação: Essas figuras são manipuladas por meio de varetas dentro de um pequeno protótipo de teatro, como uma maquete. A habilidade do manipulador é caracterizada pelo tempo de ação e pela agilidade na troca de bonecos, afinal, em um mesmo espetáculo existem normalmente dezenas de bonecos. Tradicionalmente, o manipulador também atua como narrador.

Experiência do Grupo Sobrevento: o grupo realizou uma pesquisa sobre a tradição deste teatro na Europa e, a partir dela, criou o espetáculo *O Teatro de Brinquedo* (adulto, 1993).

Técnica 4: Teatro de Papel

Variação: Com bonecos gigantes em escala humana.

Tipo de boneco: São bidimensionais, em papel, com tamanho referente à escala humana.

Figura 43: Teatro de Papel



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Manipulação: Não há animação e sim um manuseio dos bonecos, afinal eles normalmente não possuem articulações e, quando elas existem, são insuficientes. A interação com o ator, que pode ser narrador ou personagem, é que confere expressividade a esse simulacro.

Experiência do grupo Sobrevento: Após terem estudado a técnica do Teatro de Brinquedos, o grupo ousou inverter a proposta em *Um Conto de Hoffman* (1998). Optaram por bonecos igualmente bidimensionais e de papel, no entanto, em vez de criarem figuras miniaturizadas, fizeram-no em escala humana.

Técnica 5: Supermarionetes ou Bonecos Vestidos ou Mascaramento Total

Tipo de boneco: Trata-se de um boneco que é vestido de corpo inteiro pelo ator, ou seja, uma espécie de vestimenta ou de máscara corporal.

Manipulação: Dá-se pelo movimento do corpo do ator.

Experiência do grupo Sobrevento: Este recurso foi utilizado em *Ubu!* (1996) com o intuito de deformação do corpo do ator, de modo a atingir o grotesco proposto pelo texto de Alfred Jarry, bem como tocar no conceito de *supermarionete* de Craig.

Figura 44: Supermarionetes ou Bonecos Vestidos ou Mascaramento Total



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Técnica 6: Formas Animadas

Tipo de material: Pode ser trabalhada com uma infinidade de materiais, como tecidos, plásticos e papéis. Também pode ser realizada com objetos prontos ou confeccionados.

A iluminação é outro recurso que pode ser utilizado como forma animada.

Manipulação: Como o nome informa, o objetivo da técnica é dar vida a uma forma qualquer. Nesse caso, “dar vida” não significa necessariamente aproximar o material de uma forma humana. Ou seja, o material animado não precisa se mover sob regras de movimentação que nos remetam ao humano, ele pode ter regras próprias, ritmo próprio, etc. Assim, a manipulação fica a critério de cada proposta. Quando o manipulador é empregado de modo aparente, normalmente, há uma forte interação entre o movimento do objeto com o corpo do ator. Porém, é bastante comum que o manipulador esteja ocultado pelo figurino ou iluminação para que a forma animada se destaque.

Experiência do grupo Sobrevento: Em *O Anjo e a Princesa* (1998), o grupo dá vida a móveis, formas abstratas e esculturas inspiradas na obra de Alexandre Calder.

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: O Casulo, XPTO.

Figura 45: Formas animadas



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Técnica 7: Bonecos de luva

Variação: Luva Chinesa.

Tipo de boneco: Bonecos de vestir nas mãos, também chamados de fantoches. Possuem cabeça, mãos e pernas confeccionados em madeira. Podem possuir varas para possibilitar alguns movimentos.

Manipulação: Tradicionalmente, a manipulação dos bonecos de luva chinesa demanda anos de treinamento, que começa na infância. O virtuosismo se caracteriza pela capacidade do manipulador em realizar movimentos complexos e até acrobáticos com o boneco, por exemplo: jogar o boneco para cima e fazê-lo cair encaixado na mesma mão, passar o boneco de uma mão à outra, fazê-lo dar piruetas, rolamentos e saltos.

Figura 46: Bonecos de luva- Chinês



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: No processo de criação do espetáculo *Cadê Meu Herói?* (1999), o grupo recebeu o mestre chinês Yang Feng para realizar a direção de manipulação dessa técnica.

Técnica 8: Bonecos de luva

Variação: Teatro de Mamulengos.

Tipo de boneco: Bonecos de vestir nas mãos, ou seja, como luvas. Possuem cabeça e mãos confeccionados em madeira, sendo que o corpo é uma espécie de saco de tecido.

Manipulação: A manipulação no Teatro de Mamulengos é bastante ágil. O bom mamulengueiro, no entanto, se caracteriza pela capacidade de improvisação e interação com a plateia.

Experiência do grupo Sobrevento: Espetáculos *Brasil Pra Brasileiro Ver* (1999), *Submundo* (2002), *Benedito e o Pilão* (2005).

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Mamulengo da Folia, Mestre Valdeck de Garunhuns, Mamulengo Só Riso, Mamulengo Presepada.

Figura 47: Bonecos de luva - Mamulengo



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Técnica 9: Marionete de fio

Tipo de boneco: As marionetes de fios podem ser construídas em madeira, fibra de vidro ou papelagem.

Manipulação: É considerada uma das técnicas mais complexas do Teatro de Animação. A manipulação é realizada por meio de um comando, normalmente de madeira, também chamado de cruzeta, que controla os fios. Estes, por sua vez, podem estar ligados a diferentes partes do corpo do boneco, em geral na cabeça, tronco, pernas e braços. O virtuosismo se caracteriza pelo realismo dos movimentos.

Experiência do grupo Sobrevento: Em *Cabaré dos Quase Vivos* (2006), um espetáculo que se utiliza de diferentes técnicas, as marionetes de fio têm um papel importante na dramaticidade do espetáculo.

Figura 48: Marionete de fio



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Giramundo e Armatrux.

Técnica 10: Ventriloquia

Tipo de boneco: O boneco de ventríloquo pode ser construído em madeira, fibra de vidro, espuma ou látex. Possui estrutura de corpo inteiro ou meio corpo. Em média mede 60 cm, de modo que caiba sentado no colo do manipulador, como geralmente é manipulado. Deve possuir algum tipo de comando para a movimentação da boca e pode possuir outros mecanismos para movimento de olhos, sobrancelhas, etc.

Manipulação: Comumente esses bonecos são manipulados no colo do animador, que realiza um jogo no diálogo em que faz a voz do boneco, além da própria voz. Ele deve controlar o olhar e o movimento de boca do boneco, que deve ser sincronizado com a fala. Nos EUA, onde esta técnica se desenvolveu bastante, o virtuosismo caracteriza-se pela capacidade do manipulador em não mexer os lábios quando faz a voz do boneco. No Brasil, esse tipo de boneco é bastante comum no teatro popular, no entanto, dá-se mais ênfase ao jogo com o boneco e a plateia e, em geral, é um quadro de humor.

Figura 49: Ventriloquia



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: No espetáculo *O Cabaré dos Quase Vivos* (2006), que possui uma estrutura de Cabaré, Sandra Vargas realiza um quadro de ventriloquia.

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Augusto Bonequeiro, Mestre Valdeck de Garunhuns, Mamulengo Presepada.

Técnica 11: Varão

Variação: *Pupi Siciliano*.

Tipo de boneco: Os *Pupi Sicilianos* são bonecos tradicionalmente construídos em ferro e madeira. Por essa razão, são pesados: em média, pesam 3 kg e medem 90 cm. Possuem uma vara central de ferro, presa à cabeça, e outras varas para controle de braços e pernas.

Manipulação: A manipulação é realizada por meio de varas, sendo que a principal delas fica acima da cabeça e é responsável pelo comando central do boneco. As varas de boneco, pesado e grande, exigem uma manipulação vigorosa.

Figura 50: Varão



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: *Orlando Furioso* (2008) é um espetáculo construído a partir de uma extensa pesquisa do grupo sobre a tradição dos *Pupi* Sicilianos.

Técnica 12: Sombra

Variação: Sombra chinesa.

Tipo de boneco: Os bonecos são figuras bidimensionais e podem possuir articulações. Possuem varetas para a manipulação. São construídos em diferentes materiais como acetato, papel ou até mesmo couro.

Manipulação: A manipulação na sombra chinesa é bastante meticulosa e realista, exigindo treinos intensos.

Figura 51: Sombra



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: O grupo trouxe ao Brasil o diretor chinês Liang Jun, especializado na técnica, para orientar a montagem de *A Cortina da Babá* (2011).

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Cia Quase Cinema, Cia Teatro Lumbra, Cia Lumiato.

Técnica 13: Bonecos mecânicos ou autômatos

Tipo de boneco: São bonecos de estilos variados que possuem algum mecanismo que os faça se movimentarem mecanicamente. No Brasil temos a tradição das chamadas “casas de farinha”, em que esculturas de madeira se movem repetitivamente a partir de um comando que pode ser uma alavanca, manivela, roda, vara, etc.

Manipulação: A manipulação dos bonecos mecânicos ou autômatos costuma ser simples e exigir delicadeza. Dá-se pelo comando que cada boneco propõe e, como supracitado, pode ocorrer por mecanismos como alavancas, manivelas, varetas, rodas, etc.

Figura 52: Bonecos mecânicos ou autômatos



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: O espetáculo *O Anjo e a Princesa* (1998) conta com alguns bonecos mecânicos. Também no espetáculo *Cabaré dos Quase Vivos* (2006), há bonecos autômatos, mais vinculados à cultura brasileira.

Exemplo de outro grupo brasileiro que trabalha com a técnica: Trip Teatro.

Técnica 14: Teatro de Objetos

Variação: Com objetos prontos, sem modificar sua natureza.

Tipo de objeto: Objetos prontos.

Manipulação: A manipulação nesse tipo de teatro não busca animar, ou seja, dar vida ao objeto. Portanto, a manipulação tem mais a ver com manuseio do que com animação. Busca-se sempre não alterar a natureza do objeto na movimentação. O manipulador também é narrador ou personagem.

Figuras 53 e 54: Teatro de Objetos 1 e 2



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Experiência do grupo Sobrevento: Os espetáculos *São Manuel Bueno Mártir* (2013), *Sala de Estar* (2013), *Eu Tenho Uma História* (2014), *Só* (2015) e *Escombros* (2017) são resultados de diferentes pesquisas sobre a mesma técnica.

Exemplo de outros grupos brasileiros que trabalham com a técnica: Teatro Por um Triz, Cia Gente Falante.

CAPÍTULO 3: O abandono da animação

Em 1988, logo no início da trajetória do grupo, os ainda estudantes universitários Sandra Vargas, Miguel Vellino e Luiz André Cherubini foram selecionados, entre outros bonequeiros latino-americanos, para participar de um curso com Philippe Genty no Peru. Genty, encenador e marionetista francês, é um dos maiores expoentes do teatro contemporâneo, reconhecido mundialmente. Nessa oportunidade, os três artistas brasileiros conheceram uma modalidade, dentro da linguagem do Teatro de Animação, que se diferenciava de tudo com o que eles já haviam tido contato, o Teatro de Objetos, tema de um dos módulos do curso.

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

Apesar de a novidade parecer muito interessante aos jovens artistas, o grupo decidiu apenas duas décadas mais tarde se dedicar ao estudo aprofundado dessa modalidade, o que culminou na realização do espetáculo *São Manuel Bueno Mártir*, em 2013. Dessa forma, pode-se afirmar que o Sobrevento optou por uma linguagem na qual se prescinde da animação apenas após ter estudado com profundidade diferentes técnicas de manipulação. Para a presente pesquisa, este é um dado de grande relevância, já que podemos conjecturar que o caminho mais óbvio a ser seguido seria a exploração do virtuosismo técnico conquistado com os anos de experiência.

Nesse momento, vinte anos depois do primeiro contato em 1988, o Teatro de Objetos já havia se desenvolvido bastante em termos de conceito e produção, principalmente na Europa. Por sua vez, o Teatro do Grupo Sobrevento também se

encontrava mais amadurecido. Após 25 anos de uma história ligada ao Teatro de Bonecos, dedicada a estudar amplamente as técnicas de manipulação, como verificamos no capítulo anterior, a companhia passou a se dedicar a um tipo de teatro que se afasta da animação.

As produções seguintes foram bastante elogiadas pela crítica em geral e apresentaram um teatro que exclui a característica essencial do Teatro de Animação: o intuito de animar, ou seja, dar vida a um ser inanimado por meio da energia atoral. O sobrevento abandona o boneco e passa a se identificar com uma vertente do Teatro de Objetos, um tipo de teatro que se iniciou na Europa a partir da década de oitenta. A modalidade em questão seria aquela cuja principal característica é não transformar o objeto, ou seja, deve-se trabalhar com o objeto puro, tal qual ele é, em todos os seus aspectos.¹⁷

Para analisar essa etapa, bem como localizar essa expressão na arte teatral, utilizaremos, entre outras referências, o livro escrito por Christian Carrignon e Jean-Luc Matteoli, intitulado *O Teatro de Objetos*, no qual os artistas discorrem sobre como os conceitos dessa linguagem surgiram e se desenvolveram.

Apesar disso, poderemos observar que o uso do objeto nas obras do Sobrevento é absolutamente particular. Os espetáculos dessa nova fase do grupo que analisaremos, *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), *Sala de Estar* (2013) e *Só* (2015), são obras bastante diferentes entre si em aspectos fundamentais, inclusive no que concerne à utilização do objeto, embora sejam resultados de um único interesse: utilizar o Teatro de Objetos para falar das questões contemporâneas. Nesse sentido, ora o grupo se vale dos conceitos preconizados por essa linguagem, ora os ultrapassa, ora simplesmente não os emprega.

¹⁷ Existem outras tendências no Teatro de Objetos, por exemplo, aquela na qual se transforma o objeto em boneco, animando-o.

A importância do objeto puro, entretanto, não se dissipa, ao passo que ganha expressividade de diferentes formas.

Nosso intento, neste capítulo, é revelar aspectos expressivos do Teatro de Objetos que ganharam leitura própria do grupo Sobrevento. Consideramos a construção de uma poética singular ao utilizar o objeto puro em cena a partir do espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir*. Os expedientes teatrais dos três espetáculos aos quais dedicaremos especial reflexão são ricos em originalidade e contemporaneidade, sendo esta última entendida no sentido de diálogo com o tempo vivente.

Para tanto, será necessário compreender aspectos do percurso do objeto no teatro moderno fundamentais para se chegar aos conceitos do Teatro de Objetos investigados pelo Sobrevento. Destarte, iniciaremos nossa reflexão com uma visada sobre esse panorama e priorizaremos considerações sobre momentos históricos, movimentos artísticos, artistas e teorias que auxiliem nossa análise sobre a importância do objeto enquanto meio expressivo teatral contemporâneo.

3.1 O caminho de uma nova perspectiva dramatúrgica: o Teatro de Objetos

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

rechaçados em festivais de Teatro de Animação, afinal, não faziam parte de um Teatro de Bonecos. Por outro lado, também não eram reconhecidos como Teatro de Atores.

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

Figura 55: *Théâtre de Cuisine*



Fonte: *Théâtre de Cuisine*

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

Em *O Teatro de Objetos*, Carrignon e Jean-Luc Matteoli dissertam sobre o nascimento dessa modalidade. Essa expressão teatral teria sido criada por uma geração que viveu a infância nos subúrbios de Paris após a Segunda Guerra Mundial e nascido a partir da reconstituição dos escombros do que sobrou da guerra. O chamado “grande teatro de Paris” daquele período, ou seja, as peças em cartaz nas grandes casas, não tomavam, nem como assunto, nem como público, as pessoas do povo, que viviam a dura realidade dos subúrbios. Desse modo, o Teatro de Objetos nasce do desejo de incorporar a história desses indivíduos, relegada pelas grandes companhias.

Esses artistas encontraram no objeto a possibilidade de contar as *histórias dos vencidos*, já que a história dos vencedores já era demasiadamente divulgada pelo grande teatro. Acreditam que a simplicidade do objeto era a oposição perfeita para o teatro dos grandes textos, grandes produções, no qual não se sentiam representados. Por essa razão, também, recusam-se a transformar o objeto, partindo sempre do objeto puro.

O objeto puro já havia chegado ao teatro anteriormente em pelo menos dois importantes fenômenos, nas vanguardas históricas europeias e na obra de Tadeuz Kantor. Trata-se de duas referências que Carrignon e Matteoli não se furtam na obra citada para reflexionar acerca dos princípios do Teatro de Objetos.

Nas artes plásticas, os objetos prontos apareceram com Marcel Duchamp (1887 – 1968), que os utilizava em suas obras pelo menos desde 1913. Mas foi em 1917 que eles causaram o primeiro grande impacto, quando o artista enviou a obra *A Fonte* para a *Exposição dos Independentes* em Nova Iorque. Tratava-se de um urinol em seu estado bruto, sem qualquer intervenção, e esse evento se tornou um divisor de águas na história da arte moderna, por trazer consigo questionamentos de ordem moral, social e cultural.

Interessava a Duchamp propor questões a respeito da arte e do papel do artista e, para isso, introduziu um urinol em uma exposição de arte. Podemos realizar aqui um

aporte e empregar esse exemplo para abordar alguns conceitos fundamentais do Teatro de Objetos contemporâneo. O referido objeto, que foi projetado com o fim de receber urina humana e escoá-la para o esgoto, não pode funcionar sem a existência de um sistema hídrico ou, pelo menos, de algo que substitua o encanamento com o mesmo propósito (um sistema de banheiro seco, por exemplo). Assim, o urinol, da forma que Duchamp o utilizou, desconectado de canos e dos suportes necessários, não tem nenhuma utilidade prática. No entanto, ao retirar esse objeto do local para o qual foi projetado e ao colocá-lo em uma exposição de arte são abertas algumas possibilidades de questionamento, tais como:

Estaria o artista comparando uma exposição de arte a um banheiro na tentativa de depreciá-la? Estaria aferindo semelhança entre aquilo que se faz em arte com o que se faz em um urinol? Poderia estar também sugerindo que, para uma exposição, não importa a qualidade da obra e sim a assinatura de um artista célebre? Ainda, haveria a intenção de provocar ou até mesmo afrontar as preferências do público?

Outra possibilidade de reflexão seria a de uma dura crítica do artista em relação ao mercado da arte. Todas essas questões possíveis foram extremamente relevantes para o momento em que se vivia e, em verdade, até os dias de hoje, continuam representando problemas complexos e pertinentes.

Estabelecendo um paralelo com os conceitos preconizados pelo Teatro de Objetos, é preciso destacar que todas as discussões trazidas por *A fonte* não seriam possíveis, ou não seriam as mesmas, caso o objeto não estivesse em seu estado “puro”. Havia apenas uma assinatura na louça, com o pseudônimo usado por Duchamp e o ano: “R. Mutt, 1917”. A simples escritura não interferiu no que era a verdadeira função do urinol e, portanto, não impediu que as questões a respeito de sua utilização em um contexto adverso fossem levantadas. Ao contrário, a assinatura do artista reforçou ainda

mais o aspecto crítico dessa obra que, conforme Octavio Paz, é um elemento essencial na utilização do *ready-made*:

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor. (...) A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre sua beleza ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. (...) É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. (2007, p. 23).

Apesar da contundente crítica à noção de obra, segundo o autor, o *ready-made* não representa a “antiarte” em Duchamp. No entanto, o artista se recusa intervir esteticamente no objeto – apenas um colorido na louça branca já seria o suficiente para desvirtuar o objeto de sua função original. A escolha pela não interferência foi fundamental para o intuito do artista: provocar reflexões para além da exposição de arte. Afinal, os objetos por si só têm essa capacidade. Esse aspecto determina um dos pilares do Teatro de Objetos: explorar o que os objetos trazem em si mesmos, sem transformar sua forma original.

Um objeto qualquer, deslocado de sua origem e colocado em cena, pode despertar tantas reflexões quanto aquelas a que nos referimos sobre *A Fonte*. Nesse sentido, evidentemente, alguns objetos têm mais potencial do que outros. Provavelmente, um objeto antigo traz mais lembranças ao espectador, desperta mais curiosidade, guarda mais histórias do que um objeto moderno, por exemplo. Jean Baudrillard, que estudou o caráter social e o aspecto simbólico dos objetos, esclarece que:

O objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um “retrato de família”. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo. É isto que evidentemente falta aos objetos funcionais, que existem somente na atualidade, no indicativo, no imperativo prático, esgotando-se no seu uso sem ter tido lugar outrora e que, se asseguram mais ou menos bem o meio ambiente no espaço, não o asseguram no tempo. (2006, p. 83-84).

Baudrillard chama de “retrato de família” a memória afetiva que um objeto antigo pode nos trazer. O sociólogo também nos esclarece a respeito dos aspectos sociais dos objetos. Uma cristaleira, por exemplo, é um móvel antigo que apenas as classes mais abastadas possuíam no passado. Dessa forma, esse objeto traz não apenas lembranças de cunho emocional da família, mas também de sua posição social.

No teatro, as vanguardas históricas do começo do século XX tiveram papel fundamental na mudança de estatuto do objeto em cena. De maneira geral, cada qual a seu modo, o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo romperam com uma ideia de dramaturgia na qual o objeto ocupava um espaço meramente subsidiário.

Anteriormente, o pensamento teatral predominante na Europa do século XIX, o drama burguês ou o drama “absoluto”, como prefere Peter Szondi, requeria uma cena em que a realidade fosse reproduzida fielmente enquanto espaço e tempo. Encenado até hoje, o drama realista retrata as relações inter-humanas burguesas e, para tanto, a configuração da dramaturgia se dá mediante uma hierarquia de recursos em que o diálogo se encontra no topo. Tudo aquilo que diz respeito à visualidade da cena deve estar a serviço do ilusionismo cênico, a fim de causar o efeito de transportar o espectador para um local “real”, cujos acontecimentos ele observa sem ser visto. Desse modo, os expedientes cênicos jamais poderiam se revelar como tais e são utilizados para criar uma reprodução fiel da realidade. A respeito do espaço da apresentação teatral, Szondi explica:

O palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado “palco como caixa de imagens”, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama e dele dá mostra em cada um de seus traços. Assim como o drama não se separa gradualmente do público, essa forma não conhece qualquer passagem – como escadas por exemplo – em direção à plateia. É somente com o início do espetáculo, por vezes mesmo só depois de pronunciadas as primeiras palavras, que ela se torna visível, vindo desse modo a existir para o espectador como que criada pela própria cena. Quando cai o pano ao fim de cada ato, o palco de novo se subtrai à vista do espectador como se recolhido pelo jogo cênico como algo que lhe pertencesse. A ribalta que o ilumina procura criar a ilusão de que o espetáculo dramático sobre o palco irradia sua própria luz. (2006 p. 25-26).

Em relação ao objeto em cena, é possível estabelecermos uma análise análoga à realizada por Szondi a respeito do palco e da luz teatral. Afinal, o objeto está na cena realista para reforçar a ilusão de realidade espaço-temporal. Assim como, conforme o autor, a iluminação da ribalta aparece no drama burguês como um elemento “natural” da cena, sendo, na verdade, um ludíbrio para o espectador, o objeto também está ali como que por acaso, como se fosse parte de um lugar. Assim, um abajur, por exemplo, pode estar perfeitamente presente em um cenário realista de um quarto de dormir mesmo sem ter função alguma, mesmo sem ser aceso, apenas porque estaria ali caso essa fosse uma cena real.

A partir do Naturalismo, foram estabelecidas algumas mudanças nesse sentido, mas elas se aprofundaram apenas com os movimentos das vanguardas históricas, quando a supremacia do texto, em detrimento de todos os outros expedientes cênicos, sofre seu primeiro grande abalo. O objeto passa a aparecer de forma distinta do que preconizava o Realismo, deixando o posto de mero acessório para ganhar novo estatuto. Não obstante as diferentes abordagens, a depender de cada vertente das vanguardas, cada uma delas refutou a seu modo a ótica da estética hegemônica realista, fundamentada em uma maneira utilitarista de ver o objeto.

Além dos questionamentos propostos por Duchamp, destacamos as experiências com objetos praticadas pelos artistas do movimento Futurista. Essa vanguarda foi

inaugurada em 1909, quando Filippo Thommaso Marinetti (1876-1944) lançou o famigerado Manifesto Futurista, no qual se opunha fortemente à estética predominante. Marinetti reuniu artistas de diferentes áreas em torno de suas ideias e assim se iniciaram as *seratas* futuristas, reuniões festivas nas quais se recitavam poemas, executavam-se músicas e eram feitas diversas outras apresentações, preconizando as ideias do movimento. O Futurismo exaltava a modernidade, as máquinas, o desenvolvimento industrial, a tecnologia e criticava o moralismo do homem de seu tempo, entre outras características.

Talvez a manifestação à qual possamos relacionar o Teatro de Objetos de hoje mais evidentemente seja aquela denominada pelos futuristas como *Teatro Sintético*, cuja uma das formas era chamada de *Drama de Objetos*. A capacidade de síntese do Teatro de Animação, em todas as suas vertentes, é uma das características mais genuínas dessa linguagem. No Futurismo, a partir de 1950, os artistas criaram peças de duração mínima e, para isso, lançaram mão não apenas de estruturas dramáticas inusitadas, como também de recursos próprios do Teatro de Bonecos e de outras artes, como afirma Silvana Garcia:

São formas que brincam com as convenções teatrais, contaminando-as com procedimentos de outras artes, com a noção de enquadramento, emprestada ao cinema, alterando a noção de tempo e espaço lineares e sucessivos. Na *vetrina As Mãos (Le mani)*, de Marinetti e Bruno Corra, por exemplo, um anteparo à maneira daquele usado para o teatro de marionetes corta toda a extensão do palco e, acima dele, mãos masculinas e femininas protagonizam vinte pequenas cenas. (1997, p. 38).

Os artistas se valiam, nos Dramas de Objetos, de recursos visuais oriundos tanto do cinema quanto do Teatro de Animação. Marinetti colocava como protagonistas móveis e utensílios domésticos em suas cenas, como exemplifica Garcia:

Em *Venham (Vengono)*, Marinetti coloca em cena uma sala de jantar, coadjuvada por um mordomo e dois criados. A ação pressupõe a preparação

do ambiente para uma ceia. À saída dos serviçais, as oito cadeiras enfileiradas diagonalmente com relação à cena, voltadas para a saída, por efeito de iluminação, que projeta sobre ela espessa sombra, dão a impressão de que estão se movendo em direção à porta. (1997, p. 38).

Ainda segundo a estudiosa, o Futurismo teve no *teatro sintético* uma de suas expressões cênicas mais criativas e relevantes. As experimentações subsequentes seriam basicamente novas combinações dos recursos já utilizados nas peças anteriores, a partir das quais se desenvolveu o *teatro de variedades*, com a presença de acrobatas, ilusionistas e até mesmo atletas. Embora este tenha sido um momento relevante para a gênese do Teatro de Objetos, não podemos afirmar que ele tenha propriamente começado ali, já que os futuristas não se aprofundaram no desenvolvimento da experimentação com objetos.

Uma vertente do Futurismo foi fundada na Rússia, em 1912, quando foi lançado o manifesto *Bofetada no Gosto do Público*, pelo jovem poeta e dramaturgo Vladimir Maiakóvski (1893-1930), ao lado de David Burliúk (1882-1967), um artista já experiente na época. A obra teatral de Maiakóvski é repleta de referências relevantes para o Teatro de Animação em geral. O artista utilizou bonecos gigantes e manequins enquanto alegorias, além de fazer, de diferentes formas, menções ao *Petruska*, Teatro de Bonecos popular tradicional russo. No entanto, o aspecto que mais nos interessa aqui consiste no interesse pelo uso expressivo do objeto. Maiakóvski utilizou-o em cena de maneira bastante superior ao seu emprego convencional na época, abrangendo inclusive a animação.

O poeta da revolução, como é chamado, dedicou sua obra à construção da revolução socialista. Com efeito, Maiakóvski explorou os aspectos simbólicos e sociais dos objetos em sua dramaturgia, principalmente em *O Percevejo* (1928), *Mistério Bufo* (1918) e *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia* (1913). Em diferentes momentos dessas peças, o autor vale-se da humanização de objetos, sugerindo que esses seres inanimados

ganhem membros, como pernas e olhos, e realizem ações humanas, como, por exemplo, correr e falar.

Em *Mistério Bufo*, as ferramentas dos trabalhadores e os objetos produzidos por eles ganham vida para auxiliar o trabalhador na revolução. Ou seja, os mesmos instrumentos que serviam para a exploração da força de trabalho do homem passam a ajudá-lo em sua libertação. Valendo-se do signo de cada objeto, as personagens “coisas” são: máquina, sal, pão, serra, agulha, martelo, livro e outros.

Peão: Quem são vocês? De quem são vocês?

Coisas: Como de quem?

Peão: E como é o dono de vocês o nome?

Coisas: Não há donos. De ninguém nós somos.

Peão: E para quem é o pão? O sal? E o pão de açúcar? Estão esperando alguém?

Coisas: Vocês! Tudo para vocês! (2001, p. 245-246).

Na peça, depois da revolução, finalmente as coisas produzidas pelos trabalhadores serviriam a eles mesmos. No entanto, trata-se de uma novidade e assim se dá uma espécie de reconciliação entre os objetos e os homens.

Peão (*inebriando-se*):

Camaradas coisas,

é bom saber –

o nosso destino vamos cumprir.

Todas vocês nós vamos fazer

e vocês vão nos nutrir

E se o senhor importunar – não vamos deixá-lo sair vivo!

Vai começar uma nova vida. (2001, p. 257).

Em determinada cena, os trabalhadores se apropriam dos objetos. O peão busca a serra, a costureira, a agulha, o ferreiro, o martelo e, então, o livro questiona: “E eu?”. Neste momento, o objeto é colocado no centro de um círculo formado pelos trabalhadores, demonstrando que ele servirá a todos. O livro atua como símbolo do conhecimento que, após a revolução, não seria mais um privilégio da classe dominante.

Encontramos aí a utilização do poder de síntese do objeto. A questão da igualdade no que concerne o conhecimento é um dos aspectos mais importantes na tese socialista. Maiakóvski consegue sintetizá-la nessa rápida cena, sem muitas palavras, criando uma atmosfera simbólica e emocionante com o círculo de trabalhadores em torno do livro.

no Teatro de Objetos a capacidade de síntese do objeto é um dos conceitos mais explorados. Um único objeto pode resumir questões bastante complexas, resolver ou finalizar uma cena e condensar características de um personagem. Esse atributo permite reduzir suficientemente o texto falado e até mesmo suprimi-lo. Por exemplo, se, em uma cena sobre um casal, o homem é representado por uma tesoura e a mulher por um tecido, não é necessário dizer textualmente quem é o opressor e quem é o oprimido.

Maiakóvski explorou outras formas de se colocar o objeto em cena. Em *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia*, os objetos ganham membros retirados de trabalhadores mutilados para tratar da relação entre homem e máquina. Para Mário Bolognesi, “[...] a expressão primeira da força de trabalho defrontando-se com a desumanidade das máquinas cede lugar ao impulso dos objetos problematizando a ordem de sua própria produção.” (1999, p.96). Dessa forma, o recurso da humanização dos objetos corresponde à abordagem dialética que o artista pretende apresentar, correspondente ao jogo entre reificação e humanização próprio das relações de produção capitalistas.

Em *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* [...] os objetos ganham vida e ação próprias. [...] Este recurso aplica-se à peça com o intuito de ampliar a significação, procurando estender o conteúdo para os diversos fatores que se dialetizam entre si no universo da produção. Com isso, caracteriza-se um procedimento formal que alcança um aprofundamento da abordagem teatral: a *Tragédia*, através de imagens abstratas, apresenta uma significação que ultrapassa o imediatismo do diálogo, dos sentimentos e pensamentos externalizados, para atingir uma composição imagética total, na qual se identifica o curso da dialética da produção. Com isso, Maiakóvski aborda a relação do homem com a máquina e com os objetos, construindo um ambiente de catástrofe que não se atém ao fatual, embora nele fundamentado. (BOLOGNESI, 1999, p. 96).

Como podemos observar na citação de Bolognesi, a utilização cênica e expressiva do objeto é um recurso que enseja o pensamento abstrato e permite atingir diferentes níveis de significação relacionados a um mesmo debate. Para o nosso tema, é interessante verificar que Maiakóvski não utilizou o objeto apenas por opção cênica, mas com uma intencionalidade filosófica. Ao colocar a mercadoria produzida pelo homem ganhando membros retirados do próprio trabalhador, aprofunda a relação entre homem e objeto, ou entre trabalhador e mercadoria.

No pensamento de Karl Marx, um objeto se torna mercadoria quando recebe seu valor de troca e de uso. Um dos problemas mais complexos da sociedade capitalista diria respeito justamente à mercadoria e Marx dedicou grande parte dos seus estudos a desenvolver seu conceito e ramificações. Para nós, interessa sobretudo o olhar direcionado ao objeto. Marx pondera que “A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie.” (1984, p. 45). À medida que sua análise se aprofunda, emerge o chamado caráter fetichista da mercadoria:

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. [...] É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas, logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela comesse a dançar por sua própria iniciativa. (MARX, 1984, p. 70).

Quando Marx aborda a questão teológica, o faz porque, para o autor, uma das chaves para entender o complexo aspecto fetichista da mercadoria seria uma analogia com a religião. “Aqui [na religião] os produtos do cérebro humano parecem dotados de

vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana.” (1984, p. 71).

Interessa-nos particularmente as analogias de Marx, tanto com a religião quanto com a figura imagética, com a de uma mesa que pensa e dança, para explicar o fetichismo da mercadoria. Quando o filósofo se utiliza desses meios, está justamente fazendo uso de imagens e símbolos que temos em nossas mentes para elucidar um conceito complexo. Por sua vez, algo semelhante é feito por Maiakóvski ao utilizar objetos animados nas encenações. E o Teatro de Objetos aprofunda esse procedimento ao retirar a animação e investir nas relações mentais do espectador.

O conceito do fetichismo da mercadoria em Marx nos possibilita um viés de investigação sobre a relação entre o humano e o objeto. O filósofo esclarece que esse fenômeno apenas ocorre por meio das complexas relações sociais que ocorrem inclusive entre “coisas”:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. (1984, p. 71).

Portanto, por meio dessa teia de relações sociais, o modo de produção capitalista cria métodos para reificar as relações humanas. Segundo Marx, uma sociedade que perpetua esse sistema tende a impor na vida social a supremacia do valor econômico, do valor de troca, fazendo com que este impere em todas as esferas, não apenas nas materiais. Assim, coisas que não são coisas se colocam na consciência humana a partir dessa perspectiva: as relações entre mercadorias se sobrepõe àquelas entre pessoas e, por conseguinte, os vínculos inter-humanos passam a ser entendidos sob o prisma da

relação mercadológica. A complexa estrutura da mercadoria é referida por Georg Lukács da seguinte forma:

Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma 'objetividade fantasmagórica' que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre homens.” (2003, p. 194).

A partir do estudo do conceito de Marx, Lukács esclarece como o fetichismo da mercadoria tomou grandes proporções no capitalismo moderno e em nossa época. Seria um dilema de sociedades em que a forma mercantil é dominante, ou seja, “[...] influencia decisivamente todas as manifestações da vida.” (2003, p. 195). O valor de troca de uma mercadoria estaria diretamente ligado ao seu valor de uso, porém, quando a produção excede a quantidade suficiente ao consumo, o valor de uso deixa de existir e se torna meio de troca, ou seja, mercadoria.

Cumpra aqui uma associação entre o conceito marxista de fetichismo da mercadoria e a poética do Teatro de Objetos. Afinal, o primeiro, um fenômeno do capitalismo, desenvolve relações entre coisas e induz à “coisificação” das relações humanas; enquanto, no segundo, os artistas encenam relações entre coisas, mas para exprimir humanidade. A recomendação de Marx, de que entender o problema da mercadoria é a chave para desvendar a sociedade capitalista, parece permear o Teatro de Objetos, que utiliza justamente a mercadoria como principal forma de expressão para desvelar a humanidade perdida no processo de reificação do humano.

O Teatro de Objetos dialoga em absoluto com o problema da mercadoria no capitalismo. Um objeto que se utilize em cena, caso não tenha sido retirado diretamente da natureza, foi produzido por um trabalhador. Tem seu valor de troca e de uso e, portanto, é uma mercadoria. Quando temos um sapato em cena, por exemplo, teremos diferentes leituras se aquele objeto foi produzido artesanalmente ou em larga escala. A

produção em larga escala e a exploração máxima da força de trabalho, culminando muitas vezes em condições de trabalho análogas à escravidão, resultou em uma vida contemporânea repleta de objetos, cujo excesso e cujo descarte passaram a ser um dos maiores problemas da humanidade.

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

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

Um homem comum em uma sociedade capitalista consome e utiliza dezenas de objetos em seu cotidiano e, cada vez mais raramente, estabelece relações afetivas com eles. Por isso, apenas o ato de retirar um objeto do cotidiano e colocá-lo em cena pode ser um recurso sobremaneira expressivo, afinal, pode ser o bastante para que o expectador o observe sob outro ponto de vista e olhe para o material de maneira mais profunda, estabelecendo com ele relações de subjetividade.

O Teatro de Objetos apresenta cinco aspectos que permitem estabelecer essas relações em cena: forma, cor, material, função e semântica. Para trabalhar esse conceito com os atores, a companhia *Théâtre de Cuisine* desenvolveu diversos exercícios práticos.

Uma das práticas, por exemplo, consiste em descrever uma pessoa da família a partir de um objeto, citando apenas as especificidades do objeto escolhido. Essas características podem ser em relação aos cinco aspectos (forma, cor, material, função e semântica). Por exemplo, ao escolher uma panela antiga para representar a avó, pode-se dizer que esta pessoa gostava de cozinhar (função), era forte (material), tinha marcas do tempo no corpo (cor e material), era roliça (forma), etc. Essas analogias podem levar a narrativas bastante poéticas, graças aos efeitos de sentido produzidos pelas metáforas. Pode-se dizer, por exemplo, que na maior parte do tempo “a panela” era fria, mas que sempre alimentava a todos com seu calor quando se aquecia.

Outra possibilidade diz respeito à analogia com a semântica do objeto, pela qual é possível relacionar algum personagem ou aspecto da cena com o nome do objeto. Por exemplo, um pregador de roupas pode representar um pregador religioso ou um motorista pode ser representado por uma caneta-piloto.

Diversos aspectos do teatro contemporâneo têm origem nas vanguardas históricas e muitos deles foram amplamente desenvolvidos pelo Teatro de Animação. Dentre esses elementos, destaca-se uma ideia particularmente significativa para nós: o estabelecimento de um vínculo estreito entre teatro e artes plásticas.

As ações artísticas promovidas pelos dadaístas e futuristas, por exemplo, não podiam ser definidas como peças teatrais, e tampouco podiam ser classificadas como artes plásticas. De caráter político, localizadas na fronteira entre as duas modalidades e executadas muitas vezes sem anúncio prévio, essas ações exigiram também o

surgimento de outra categoria de artista – por sua vez, nem ator, nem artista plástico. Posteriormente, após o surgimento das denominações *Performance* e *Happening* para esses tipos de práticas artísticas, esse novo artista seria chamado de *performer*.

O conceito de *performer* será fundamental para o ator de nosso tempo, bem como para o artista plástico. Essa noção nos interessa em especial, pois, nos espetáculos do Sobrevento da fase que aqui analisamos, o papel do ator afasta-se daquele de manipulador para ganhar outras atribuições. Por este ângulo, podemos dizer que existe uma transformação relevante em relação ao trabalho do ator e, então, encontramos similaridades com características atribuídas ao *performer*.

Foram as ações artísticas das vanguardas históricas que iniciaram o movimento de fusão entre as linguagens. No *Cabaret Voltaire*, inaugurado em 1916, deram-se talvez as manifestações mais significativas em direção ao hibridismo que caracterizaria mais tarde a arte contemporânea, incluindo a *Performance*. Fundado por Hugo Ball (1886-1927) e Emmy Hennings (1885-1948), o cabaré abrigava artistas desiludidos, perseguidos e exilados de diferentes países devastados pela guerra. Localizava-se em Zurique, cidade-refúgio de militantes políticos e artistas, haja vista que a Suíça não participara da Primeira Guerra Mundial e acabara se tornando um campo neutro. O *Cabaret Voltaire*, por conseguinte, gozou da liberdade que não se podia ter em outros lugares naquele contexto histórico.

Ao escrever seu diário e relatar cada encontro no cabaré, Hugo Ball parecia antever a importância histórica que teriam aquelas reuniões entre artistas e intelectuais vindos de vários cantos, principalmente da Europa. Para citar apenas alguns artistas que passaram pelo *Cabaret Voltaire*, temos: Rudolf Laban (1879-1958), Wassily Kandinsky (1866-1944), Tristan Tzara (1896-1963) e Jean Arp (1886-1966). Uma presença

constante nos diários é a companheira Emmy Hennings, possivelmente a principal responsável pela utilização de bonecos nas apresentações.

Emmy Hennings foi uma artista híbrida por necessidade. Nasceu em uma família pobre e sua biografia pouco estudada revela que, desde criança, já realizava pequenas apresentações de teatro solo, com textos autorais, para os vizinhos em cenários improvisados. Mas não pôde estudar teatro e trabalhou desde cedo em diversos serviços, como doméstica e ajudante de cozinha. Casou-se pela primeira vez com 19 anos e, apenas depois do desaparecimento do marido e da morte de seu primeiro filho, começou sua busca artística. Ao mesmo tempo em que vendia mercadorias para sustentar a si e a sua pequena filha, cantava, dançava e atuava em companhias de teatro e cabarés em diferentes lugares da Europa, levando uma vida nômade.

Em 1908, a artista chegou em Munique e logo se juntou aos artistas revolucionários, principalmente poetas expressionistas, que se reuniam em cafés e cabarés. Nesse momento, estreitou seus laços com a escrita, passou a escrever para revistas alternativas e compôs seus primeiros poemas. Ao mesmo tempo, Hennings se apresenta nas ruas, cantando, dançando e atuando para seu sustento¹⁸. Conheceu então Hugo Ball e os dois fundaram juntos o *Cabaret Voltaire*.

Há registros da utilização de bonecos na constante movimentação do cabaré, principalmente por Hennings, que confeccionava suas marionetes. Porém, esses registros não esclarecem sobre como eram de fato essas apresentações, das quais não se apresentam detalhes. A artista foi por muito tempo relegada à mera condição de esposa de Hugo Ball nos estudos sobre o Dadá, sendo que esse fato pode ser tanto atribuído à conversão radical da artista ao catolicismo mais tarde, quanto a um ângulo machista de pesquisa, no qual se pretere o trabalho de artistas mulheres.

¹⁸ *FemBio Frauem Biografie Forschung*, 2017.

Encontramos, assim, referências sobre a função artística bastante híbrida de Emmy Hennings, mas muito pouco sobre sua produção, sobre a qual se sabe, entretanto, ter sido muito ativa. Sua relação com as marionetes ficou registrada em fotografias da época. (JONES, 2014)

Figura 56: Emmy Hennings



Fonte: Fembio, 2017.

Graças à existência de um termo que dê conta de uma artista versátil como ela, Emmy Hennings é hoje citada como *performer*. Evidentemente, não podemos classificar suas apresentações no *Cabaret Voltaire* como *Performances* sem conhecê-las de fato. Mas é inequívoco que, tanto na vida de Hennings, dedicada a diferentes linguagens artísticas, quanto nas noites do cabaré, onde ela e outros tantos artistas se apresentaram, estava o embrião do que hoje chamamos de *Performance*.

O Dadá cresceu, espalhou-se pela Europa e, logo após, surgiu o Surrealismo, idealizado por André Breton (1896-1966), dentre outros. Desse contexto subsequente, a

Performance e o *Happening*, que conhecemos hoje, também incorporaram diversos elementos. O aspecto provocativo das apresentações e as diferentes experimentações de espaços cênicos talvez sejam as referências mais marcantes.

Simultaneamente ao Surrealismo, ocorre na Alemanha outro importante movimento que influenciaria definitivamente a arte contemporânea de maneira geral, a escola Bauhaus, fundada em 1919. O projeto teatral da escola, desenvolvido por Oscar Schlemmer (1888 - 1944), é considerado um teatro abstrato por valorizar a forma, os movimentos corporais, os sons e as cores. Schlemmer analisava os elementos da cena separadamente e realizava vários estudos sobre a relação espaço/objeto. Explorou o que chamamos de marionetização do ator por meio de figurinos ou máscaras corporais. Com a ascensão do nazismo, a Bauhaus foi fechada em 1933.

Figura 57: Bauhaus - Balé Triádico



Fonte: Homo Luddens, 2016.

Paralelamente ao silêncio provocado pelo fascismo na Alemanha, a América do Norte se tornava um importante eixo de criação artística. Surgiram ali dois fundamentais expoentes da arte contemporânea que começam a abrir um caminho mais definido para a *Performance* e o *Happening*: o músico John Cage (1912-1992) e o

bailarino Merce Cunningham (1919-2009). Cage trouxe para a música ocidental conceitos orientais, incorporando às suas obras silêncio e ruído, enquanto Cunningham preconizou uma dança com movimentos fora do tempo da música e suprimiu a ideia de coreografia.

De acordo com o pesquisador Renato Cohen, é sob a forte influência desses artistas que Nova Iorque se tornou um novo referencial de produção artística, com a realização de uma série de espetáculos que ganharam o então novo “nome-conceito” de *Happening*, em 1959. Segundo o autor, a tradução literal de *happening* é “acontecimento, ocorrência, evento” e, enquanto conceito “aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc.” (2007, p. 43).

O termo *Performance* também foi criado nesse contexto, proferido pela primeira vez por Claes Oldenburg, um dos mestres da *Pop-Art*, com a intenção de valorizar a atuação presencial do artista. A partir disso, o termo ganhou novos sentidos. A *Action Painting*, no Brasil chamada de gestualismo e cujo grande precursor foi Jackson Pollock (1912-1956), trouxe uma importante ideia para a formação do conceito definitivo de *Performance*: a de que o artista deve ser sujeito e objeto de sua arte.

Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir deste novo conceito vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua intenção com a relação espaço-tempo e sua ligação com o público. (COHEN, 2007, p. 44).

Além da integração com as artes plásticas e a valorização da forma no trabalho corporal, interessam-nos alguns outros aspectos que se desenvolveram tanto na *Performance* quanto no *Happening*. Esses elementos são fundamentais para a

compreensão de ideias tomadas pelo Teatro de Objetos, as quais veremos refletidas nos espetáculos do Sobrevento. Assim, os pilares conceituais que dialogam de certa forma com a presente pesquisa são:

- O *performer* não trabalha com a ideia de representação teatral, ele vive o que está atuando e, dessa forma, sua interpretação pode ser chamada de vivência;
- Ele não está representando um personagem, ele é o próprio personagem;
- O tempo é o agora, o real, e não existe ficção;
- O espaço da atuação também não pode ser ficcional. Ainda que se crie uma intervenção no espaço cênico (como um cenário), ela não deve ignorar o espaço real;
- Há a valorização do cotidiano, do processo de criação, do conceito da obra e dos signos presentes;
- Cria-se uma espécie de ritual para o público, o lugar da encenação e todos os recursos utilizados;
- A relação com o público é estreita, podendo ser chocante e provocadora para o espectador.

Todos esses pontos são passíveis de serem relacionados ao Teatro de Objetos de nosso tempo, e poderemos constatar alguns deles nos espetáculos do Sobrevento que analisaremos adiante.

A década de 60 é bastante prolífica para o teatro, pois além das inovações trazidas pelo movimento das *Performances*, há uma produção teatral que resulta de novos pensamentos e práticas dos chamados grandes encenadores do século XX, como

Jerzy Grotowski (1933-1999), Antonin Artaud (1896-1948) e Gordon Craig (1872-1966).

As experiências representadas ao longo da trajetória que antecede a criação do Teatro de Objetos levaram a uma verdadeira negação de dois aspectos importantes do teatro realista, o espaço cênico e o objeto. Jean-Jacques Roubine ressalta que enfim as experimentações fora do palco italiano ganharam o gosto do público, que passou a não se contentar mais com a passividade imposta pelo teatro burguês. Nas palavras do autor, ocorreu uma explosão do espaço cênico:

O espaço teatral torna-se, ou volta a ser, uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para a outra, quer se trate das áreas de representação ou das zonas reservadas ao público. Agora, o teatro pode ser feito em qualquer lugar – de preferência evitando-se aquelas construções a que se costuma dar o nome de teatro... A estrutura desse novo espaço pode variar ao infinito. Ela não conhece outros limites do que aqueles determinados pelo engenho dos cenógrafos, pela imaginação dos diretores e pela aparelhagem técnica e pelos materiais postos à sua disposição. (1998, p. 117).

Com essa importante transformação do espaço cênico, mediante a definitiva negação dos preceitos do teatro realista reinantes por tanto tempo, evidentemente, as mudanças acabaram por recair sobre a utilização do objeto. Os grandes encenadores sabiam sobre o que Roubine chama de *poder dos objetos*. Esse “poder” estaria ligado ao aspecto simbólico do objeto e seria resultado de sua trajetória pelo teatro até então.

A multiplicação dos acessórios no palco naturalista e sua flagrante inutilidade dramática haviam contribuído para desacreditar o objeto cênico. Recriminavam-se a sua insignificância, o seu ilusionismo barato. Já os simbolistas os haviam expulsado do palco, ou quase; e Appia como Craig seguiram o mesmo caminho. A presença cênica de um objeto passou a ficar subordinada a uma imperiosa necessidade dramática. Seu poder significante deveria ser tanto mais irrefutável que, estando praticamente só num espaço feito de volumes e luzes, o objeto atraía todos os olhares. (1998, p. 125).

Portanto, o objeto gradativamente ganhou novo estatuto no interior do teatro moderno, ainda que por vezes pela sua negação. A chegada de um Teatro de Objetos, em 1980, propõe algo distinto do que era realizado com objetos até então, mas, inequivocamente, é consequência dessa trajetória. Nesse percurso, não podemos deixar de nos remeter à obra de Tadeusz Kantor, que apresenta o objeto de forma absolutamente própria. O teatro contemporâneo faz referência ao teatro de Kantor até os dias de hoje, e o Teatro de Animação, a seu turno, encontrou nele novas formas de tratar o objeto. No espetáculo *Só*, do grupo Sobrevento, existe forte influência desse encenador.

A obra de Tadeusz Kantor se caracteriza por colocar em tensão constante o humano e o inanimado. A dramaturgia obscura do encenador colocava bonecos, manequins e objetos no mesmo nível do humano, no entanto, prescindindo da animação. O trabalho do ator em Kantor se aproxima da marionetização, expondo nos espetáculos um corpo como que sem vida, empurrado pelas situações cotidianas. Desse modo, muitas vezes, conseguimos identificar a expressão da vida (ainda que sem animação) mais presente em um objeto do que propriamente no ator em cena. O pesquisador Wagner Cintra contesta a tese de que a opção estética de Kantor se daria por uma obsessão pela morte, mas considera que a intenção do encenador seja ressaltar a condição de *efemeridade, degradação e finitude* da humanidade. (CINTRA, 2012).

Finalmente, nesse percurso histórico do objeto pelo teatro moderno, que revisitamos aqui brevemente, encontramos a genealogia do que na contemporaneidade chamamos de Teatro de Objetos. Essa forma teatral guarda uma relação profunda com a dramaturgia desenvolvida pelo Sobrevento nos dias atuais. Dividiremos nossa análise neste momento em três etapas, abordando as três obras da companhia que se identificam

com o Teatro de Objetos, mas que também se distanciam dele em determinados aspectos.

3.2 O objeto na cena do Sobrevento: *São Manuel Bueno, Mártir*

O espetáculo *São Manuel Bueno, Mártir* é o primeiro dos quatro espetáculos adultos baseados no Teatro de Objetos que o grupo Sobrevento produziu entre 2013 e 2017¹⁹. Nele, três atores manipulam pequenas esculturas de madeira sobre uma mesa redonda para contar a história de um padre desprovido de fé.

O protagonista da narrativa é Dom Manuel, um padre de um vilarejo do interior da Espanha que guarda grande dúvida a respeito da existência de Deus. Contudo, apesar do martírio que essa contradição lhe causa, dedica sua vida às funções que lhe cabem como padre e ao trabalho pela comunidade. Torna-se o grande conselheiro e confortador das pessoas da vila nos piores momentos e, por isso, é idolatrado pelo povo, que pede sua beatificação. A história é narrada pela personagem Ângela, interpretada por Sandra Vargas, que considera Dom Manuel como um pai. O padre é interpretado por Maurício Santana, enquanto Luiz André representa Lázaro, o irmão de Ângela, que traz para a história o pensamento progressista da época.

¹⁹ No final de 2017, quando esta pesquisa estava em fase de finalização, estreou o espetáculo *Escombros* que, segundo o programa: “trata da destruição, da ruína de pessoas, de relacionamentos, de valores, de um país e do mundo. Pessoas que perderam tudo vagam sobre escombros e tentam, apesar de toda desesperança que paira no ar, compreender como tudo se perdeu sem que se dessem conta.” (Programa do espetáculo, 2017)

Figura 58: São Manuel Bueno, Mártir 1



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

O Sobrevento escolheu um texto denso para realizar sua primeira montagem dedicada ao Teatro de Objetos. Trata-se da adaptação de um romance do espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), que foi filósofo, dramaturgo, romancista e poeta. Conhecido por ser o principal expoente espanhol do chamado Existencialismo Cristão, Unamuno foi o centro de polêmicas religiosas por suas ideias contraditórias e avançadas para a época. Pela obra *Do Sentimento Trágico da Vida* (1913), chegou a ser condenado pelo Santo Ofício.

O Teatro de Objetos contemporâneo recomenda uma prática artística que suscite cenas autorais. Tanto no processo de criação desse teatro, quanto nos métodos empregados para seu aprendizado, os objetos são utilizados como disparadores da história a ser contada. A narrativa deve vir da memória do ator, despertada pelo objeto. Carrignon e Matteoli chegam a definir o Teatro de Objetos como uma forma autodidata, que exprime a poesia das coisas cotidianas.

Entretanto, esse não seria o caso propriamente de *São Manuel Bueno, Mártir*. Pode-se afirmar aqui que, embora as regras dessa expressão sejam rígidas, o único preceito absolutamente regular é a utilização do objeto puro. Assim, o que se produz mundialmente na linguagem de objetos, desde sua criação na década de oitenta, são encenações bastante distintas em todos os aspectos. Mesmo a obra que o grupo Sobrevento produziu nesse sentido é absolutamente diversificada, inclusive na forma da utilização do objeto.

Apesar da particularidade no trato com a linguagem teatral, o grupo buscou no texto um tema que diz respeito a toda a humanidade: a dúvida. O texto de Unamuno é bastante denso nas questões teológicas, porém a adaptação feita por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini conseguiu realizar o feito de avultar os aspectos que dizem respeito à existência humana independentemente do fator religioso. Assim, as críticas do autor original à fé, à existência de Deus e à religião são facilmente entendidas pelo espectador como questões existenciais, tão universais quanto individuais. No programa do espetáculo, há os seguintes dizeres:

São Manuel, padroeiro dos que duvidam, dos que fazem e atuam, dos que precisam dos outros, dos que não sabem viver sozinhos, dos que celebram o dia a dia, dos que lutam contra o tédio, a tristeza e a solidão, padroeiro dos artistas, sobretudo dos bonequeiros. E, mesmo desconfiando dele, nos fizemos seus devotos. E, bons devotos, justamente por duvidar também dele. (PROGRAMA, 2013)

A referência direta ao bonequeiro se dá em uma passagem da peça na qual um artista mambembe de Teatro de Bonecos, chamado na adaptação de mamulengueiro, aparece na pequena cidade. Esse bonequeiro, tal qual ocorre com frequência na realidade, trabalha com a família em itinerância, acompanhado da esposa e mais três filhos. Na história, a esposa chega ao vilarejo doente e, durante uma apresentação na praça central, sua situação de saúde piora bastante. O artista observa que Dom Manuel a

socorre e a leva para dentro da igreja, seguida pelos filhos. Ele entende o que se passa: a esposa estaria morrendo. Mesmo assim, dá continuidade ao espetáculo até o fim.

A narradora enfatiza que, apesar da angústia do bonequeiro, a plateia não percebe nenhuma alteração. Ao final da peça, o artista corre até a igreja e encontra a esposa morta na companhia de Dom Manuel. Muito grato pelo amparo oferecido a ela, o homem diz que o padre seria um verdadeiro santo, ao que Dom Manuel responde: “Não, filho, o santo aqui é você, você que é um artista de verdade. Eu o vi trabalhando e eu pude compreender o quanto o seu ofício é sagrado para você. Você trabalha não só para dar pão aos seus filhos, mas também para dar alegria para os filhos dos outros.”²⁰

A forte emoção dos atores do Sobrevento nessa cena leva a crer que ela está imbuída de uma história de 25 anos de dedicação ao Teatro de Bonecos. A metáfora do homem que não abandona o espetáculo, mesmo diante de um acontecimento trágico, parece dizer bastante sobre a resistência dessa arte no Brasil.

A cena do mamulengueiro ganha mais sentido e identificação com público pelo fato de a adaptação ter transposto a história de *São Manuel Bueno, Mártir* para um vilarejo ficcional do Nordeste brasileiro. As modificações no texto, bem como a forma de abordá-lo na montagem, foram os fatores mais elogiados pela crítica especializada. Para Luiz Fernando Ramos, pesquisador teatral e crítico do jornal *Folha de S. Paulo*, a adaptação “[...] driblou a complexidade teológica do livro com uma narrativa ao mesmo tempo cristalina e sofisticada.” (2013, p.). O crítico Edgar Olímpio de Sousa publicou que “[...] o tema provocativo da transcendência e da santidade invertida recebeu montagem delicada, simples e heterodoxa do Sobrevento.” (2013, p.). Maria Fernanda Vomero, jornalista e crítica, destacou a capacidade de adaptação aos tempos atuais:

²⁰ As citações referentes a textos dos espetáculos foram colhidas pela pesquisadora em observação de apresentações.

Talvez, fosse outra montagem, com tons realistas e direção mais sisuda, com personagens de carne e osso num palco em vez de bonecos de madeira esculpidos pelo artesão Mandi, o texto do filósofo espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936) soaria datado. Afinal em tempos tão voláteis, de amor líquido, quem ainda fala de fé? Quem assume as próprias dúvidas em vez de proclamar de modo eloquente as próprias certezas? (VOMERO, 2013, s.p.).

O espetáculo é encenado em torno de uma mesa redonda, que se transforma em uma espécie de *palco em cima do palco*, recurso próprio do Teatro de Animação, sobre o qual pequenas esculturas de madeira são manipuladas, sendo trinta bonecos ao todo. Os atores transitam em volta da mesa e a plateia se coloca em uma arquibancada em torno dessa disposição, formando um tipo de arena. Como destaca a crítica de Edgar Olimpio de Souza: “Os espectadores presenciam um jogo lúdico, adentram a intimidade da cena e transformam a arena em uma espécie de assembleia.” (2013, s.p.).

Nesse arranjo do espaço cênico, a visão do espectador se coloca no mesmo nível dos atores ou superior a eles. Luiz André destaca que essa organização enseja que o espetáculo se desenrole com cenas ora amplas, ora focalizadas, o que propõe ao espectador um direcionamento do olhar que estreita sua relação com a narrativa.

Como os bonecos são muito pequenos e toda plateia está numa espécie de arena em volta de nós, acontece que as pessoas vão se ligando e fechando seu olhar sobre esse pequeno mundo. Então, eles fecham o olhar como se fosse uma câmera e isso vai criando também um envolvimento do público com o espetáculo, então o espetáculo acaba sendo muito emocionante e muito tocante, porque o público está muito fechado no espetáculo. (CHERUBINI, 2013, s.p.).

O olhar do espectador pode, desse modo, focalizar uma cena tal qual uma câmera de cinema. Carrignon e Matteoli abordam a proximidade do Teatro de Objetos com a linguagem cinematográfica e, além da focalização, cogitam a possibilidade de cortes, quando um cenário é trocado de um instante para o outro, por exemplo, quando a ambientação mimetiza uma mudança de país. Os autores acreditam que esses recortes no tempo são mais possíveis no Teatro de Objetos, porque não dependem de nenhum

recurso à parte, já que a própria maneira de se fazer esse teatro é “colando” peças. (CARRIGNON; MATTEOLI, 2009, p. 29). Com efeito, em *São Manuel*, os objetos vão sendo colocados na mesa a qualquer momento, a depender da narrativa.

Figura 59: *São Manuel Bueno, Mártir 2*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Carrignon e Matteoli também afirmam a necessidade de um ambiente íntimo para a encenação com objetos. Afinal, como já mencionado neste capítulo, este teatro procura uma oposição às grandes montagens e busca sutileza poética nas pequenas coisas. A grande casa de espetáculos, que distancia a plateia do artista, não serviria a esse propósito.

Nesse sentido, o espaço cênico e a cenografia de *São Manuel* condizem em absoluto com essa proposta. A busca pela conexão estreita com o espectador se dá também por outros elementos: figurino, iluminação e trilha sonora. Desenhadas por João Pimenta, as peças do figurino são ricas em referências e fazem alusão

principalmente aos trajes eclesiásticos. Trabalhadas em tons de preto, com o auxílio da iluminação, as vestimentas ora são vistosas e se destacam, ora desaparecem para evidenciar a expressão facial dos atores e os pequenos objetos.

A seu turno, a iluminação é acurada e cria cortes minúsculos para focalizar os bonecos. Além disso, estabelece pequenos corredores, que se projetam sobre a mesa e indicam a exatidão da imagem que se busca, ou forma focos recortados para destacar apenas o rosto do ator, entre outras minúcias. Renato Machado também concebeu uma luz que deixa bastante confortável a proximidade com o público e a proposta de transposição para um ambiente seco e quente.

Os bonecos foram esculpidos pelo artista plástico Mandi, que reside em Itapeverica da Serra e a quem o grupo conheceu por meio da atriz Roberta Terranova, que viria a atuar no espetáculo *Sala de Estar*. Maurício Santana conta que, durante os estudos do grupo que se formou para pesquisar o Teatro de Objetos, Roberta apresentou uma cena (que iria originar mais tarde um dos quadros de *Sala de Estar*), na qual usava esculturas pequenas e realistas. Os bonecos haviam sido feitos por Mandi, companheiro da atriz. Maurício relata que todos no grupo ficaram muito impressionados com o traço preciso e de tão forte expressividade em esculturas tão pequenas.

Dessa forma, ao optarem pela utilização de recursos minimalistas para a montagem de *São Manuel Bueno, Mártir*, decidiram fazer o convite ao artista, que confeccionou três dezenas de bonecos para o espetáculo²¹.

²¹ As informações e trechos citados foram retirados de entrevista concedida por Mauricio Santana à pesquisadora em janeiro de 2018.

Figura 60: *São Manuel Bueno, Mártir 3*



Fonte:Acervo do grupo Sobrevento.

A interpretação dos atores também contribui para o estreitamento de vínculo com o espectador. Na maior parte da encenação, os atores atuam como contadores de história, narrando os acontecimentos ao público de forma direta, priorizando o olho no olho. A plateia fica bem próxima aos atores e, também por isso, estabelece-se uma relação de cumplicidade entre eles. Conforme a crítica de Edgar Olimpio de Souza:

Os três atores-manipuladores, que espelham os personagens, movimentam os bonecos como se estes fossem peças de um tabuleiro xadrez, a representação de um presépio ou ícones de um infantil forte apache. Não se observa uma técnica aparente ou procedimento conhecido. A expressividade capturada e expandida é tamanha que a interação entre quem manipula e os pequenos artefatos borra a distância entre os dois planos, o do inanimado e do animado – as figuras parecem adquirir humanidade. (2013, s.p.).

Em *São Manuel Bueno, Mártir*, o trabalho do ator consiste em guiar um jogo sutil entre o espectador e o objeto que envolve todos os demais elementos do

espetáculo. É fundamental a crença do ator no objeto enquanto meio de expressão para se contar a história. Como não há animação, ou seja, manipulação no sentido de atribuir vida ao objeto, esse jogo se caracteriza de maneira bastante peculiar nesse teatro. Por exemplo, há cenas em que os atores falam se dirigindo aos objetos, como se aquele ser inanimado fosse de fato outro ator. Há ainda momentos em que o ator coloca a figura que representa um determinado personagem em evidência e faz sua fala, modificando a sua voz natural ou destacando uma maneira de falar que seria do personagem. Porém, não há a tentativa de iludir o espectador de que a voz é proferida pelo objeto ou de que aquela figura estaria viva.

Figura 61: *São Manuel Bueno, Mártir 4*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

A limpeza da cena e a simplicidade dos objetos são intencionais para que o espectador complete a história com sua imaginação poética. Como destacou o crítico

Jefferson Del Rios, sobressaem os “[...] pequenos bonecos deliberadamente rústicos, o que lhes dá certa abstração necessária ao enredo.” (2013, p. D6). As esculturas são simples, cruas (não há pintura), e estão inseridas em um cenário mínimo (uma mesa com areia). Esses expedientes, somados à interpretação dos atores, transportam o espectador para dentro da narrativa, mas sem definir detalhes ou dar maiores explicações. De fato, o Teatro de Objetos deve acontecer na relação entre o espetáculo e o público, ou seja, o que a cena provoca na imaginação do espectador, em termos de imagens e emoções, é onde se dá o fenômeno teatral desta linguagem (CARRIGNON; MATTEOLI, 2009).

Com efeito, não temos em *São Manuel* um espectador passivo. Apesar de as interações propostas durante a encenação serem bastante sutis, podemos dizer que a apreciação do público é absolutamente ativa e inquieta, pois todo tempo ele é solicitado à reflexão, à imaginação e à dúvida, principal mote do espetáculo. Ao analisar o papel do narrador no texto *O Narrador, Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamim afirmou que o excesso de informação em uma narrativa pode justamente impedir o receptor de viver uma experiência completa.

Cada manhã recebemos notícia de todo o mundo, no entanto somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. [...] Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (1987, p.203).

Para Benjamim, ouvir um bom narrador não é um ato passivo, pois este reivindica do espectador que complete as imagens, que utilize seus próprios recursos de memória para compor um personagem, um lugar, uma situação, enfim, que crie uma versão particular da história que ouve. De maneira análoga, as minúsculas esculturas de

São Manuel, o pequeno cenário e a interpretação dos atores dão ao espectador apenas um primeiro gatilho para que ele próprio componha a história.

Dentre as miniaturas, que representam personagens e outros poucos elementos (como uma cruz representando a igreja), apenas algumas possuem mecanismos de movimentação. Esse recurso é utilizado em momentos específicos, por exemplo, quando os músicos de um trio de forró, em uma festa de São João, mexem-se como se tocassem os instrumentos. É relevante notarmos, ainda, que em momentos descontraídos e de comicidade da encenação, como esse, emprega-se uma espécie de manipulação debochada, na qual o boneco pode dançar displicentemente. Como a animação não é uma preocupação e isso já está claro desde o início para o espectador, a brincadeira é eficiente e provoca o riso imediato.

Utilizam-se vários bonecos diferentes para um mesmo personagem. Esse interessante recurso do Teatro de Animação, do qual o Sobrevento lança mão, substituindo os objetos que representam as personagens por outros durante o espetáculo, também permite diferentes leituras para o espectador. Isso se dá não apenas de maneira mais evidente, em termos de intencionalidade da dramaturgia, mas também apela a uma forma subjetiva e abstrata. Um exemplo seria a cena em que Lázaro, o irmão de Ângela que tem ideias mais avançadas e desprezo pelo provincianismo da pequena vila, retorna dos EUA. Sua figura é então substituída por uma escultura de tigre. O personagem retorna imbuído da ideia fixa de levar sua família embora para a capital, armado de argumentos impiedosos como “Quem vive nessa se cidade se imbeciliza.”. A imagem do tigre, portanto, de um animal feroz, representa alegoricamente o homem que, convencido pela ideia de progresso, tenta levar consigo quem puder a qualquer custo.

Figura 62: *São Manuel Bueno, Mártir* 5



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Nesse caso, pode-se perceber uma resposta imediata do público. Assim que a narradora diz “Então, meu irmão Lázaro voltou dos Estados Unidos.”, e o ator coloca o tigre sobre a mesa, a plateia se manifesta com risos ou interjeições que demonstram que a comunicação se deu no mesmo instante. Por outro lado, quando o recurso é utilizado de maneira subjetiva, a comunicação se dá de forma diluída, por vias muitas vezes imprevistas. O exemplo mais contundente é a transformação dos bonecos durante o espetáculo, de forma a se tornarem cada vez menos nítidos. No início do espetáculo, as esculturas são peças bem trabalhadas, sem detalhes, mas com formas definidas. Com o desenrolar da história, elas vão sendo gradualmente substituídas por outras esculturas, de contornos mais brutos, até aparecem quase abstratas no último estágio. Seriam de fato abstratas para o espectador, não fosse a relação já estabelecida com as cenas anteriores.

A peça se desenrola como uma volta no tempo da escultura, como se tornassem à primeira etapa da obra plástica, quase matéria-prima, conforme a história se resolve as personagens se embruteçam. Contudo, não se apagam totalmente as formas essenciais que fazem o público identificar o material com o personagem.

Podemos até mesmo estabelecer uma analogia entre esse procedimento e a trajetória do Sobrevento até o presente momento. Em 25 anos de experiência com as mais diversas técnicas e de treinamentos intensos para se atingir a maestria na arte da manipulação, a pesquisa empreendida pelo grupo resultou na busca do essencial, do mínimo, e no encontro do Teatro de Objetos.

Figura 63: *São Manuel Bueno, Mártir 6*

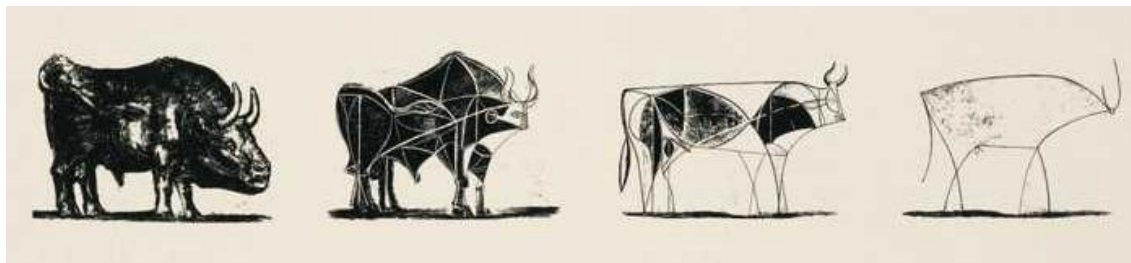


Fonte: Acervo grupo Sobrevento.

Esse percurso seria já reconhecido na arte moderna: o artista abandona o virtuosismo técnico para buscar no mais simples traço a essência da comunicação. Isso pode ser demonstrado por Pablo Picasso (1881-1973), em uma série de onze gravuras

intitulada *Bull* (1945), na qual partiu do desenho mais realista para chegar ao gesto mínimo, conforme imagem:

Figura 64: *Bull*



Fonte: ANAPUR.

Podemos conjecturar que o virtuosismo técnico e as tradições do Teatro de Bonecos representam, neste momento da busca artística do grupo, um excesso que, por ora, precisa ser eliminado. O essencial está evidente em *São Manuel Bueno, Mártir*, da precisão no manuseio dos objetos à emoção na cena do Mamulengo.

Em termos de dramaturgia, a possibilidade de utilizar diferentes bonecos ou objetos para representar um só personagem é um dos artifícios que diferencia o Teatro de Animação do chamado Teatro de Atores. Por meio desse recurso, é possível demonstrar, por exemplo, a passagem do tempo, na qual um personagem pode começar o espetáculo como bebê e terminar como idoso. No Teatro de Atores, não é impossível realizar esse tipo de narrativa, mas certamente isso irá demandar mais trabalho e mais recursos. No Teatro de Animação, pelo contrário, isso ocorre com bastante facilidade.

Em *São Manuel Bueno, Mártir*, no entanto, a forma escolhida para realizar a “passagem de tempo” não é óbvia, mediante a apresentação de bonecos ficando mais velhos em suas expressões. As esculturas demarcam a passagem do tempo ao se tornarem cada vez mais próximas da matéria-prima em sua forma mais bruta. Possivelmente, o caminho mais evidente seria o inverso, as personagens sendo

lapidadas pelo tempo conforme amadurecem. A escolha pela inversão dessa ordem torna mais complexas as relações de sentido e, portanto, mais aberta a obra. Tal qual o narrador benjaminiano, o espetáculo do Sobrevento não se explica e deixa que o expectador faça sua leitura.

Nossa história é escrita em um caderno que se molha e o texto claro e as palavras legíveis das primeiras páginas vão perdendo a forma, vão se decompondo. Os bonecos, personagens do nosso espetáculo, do mesmo modo vão perdendo a forma, vão se decompondo e ficando cada vez mais distantes do figurativismo original. (SOBREVENTO, 2013, s.p.)

A metáfora presente no material gráfico do espetáculo, de um caderno molhado, remete-nos ao tema da memória que, conforme os acontecimentos da vida, vai se modificando. É importante sublinhar que o grupo propiciou aos espectadores de *São Manuel* uma espécie de antecipação estética, por meio da visita à instalação *Povo Frágil*, de Antônio Catalano. O artista italiano trabalha com objetos encontrados na rua e na natureza, como caixotes, pedaços de galho, de madeira, latas e objetos abandonados. Na instalação que antecede o espetáculo, ele construiu figuras que remetem ao corpo humano, com a composição de cabeça, tronco, dois braços e duas pernas. Como se fossem pessoas feitas de escombros. No peito de cada uma, há diferentes objetos.

A exposição de Catalano tem evidentemente uma intenção aberta, no sentido de que cada espectador deve senti-la e entendê-la de modo particular. Afinal, como já mencionamos aqui, os objetos tem essa capacidade de despertar memórias pessoais. Por essa razão, interessam ao Teatro de Objetos os objetos menores, esquecidos, desprezados, quebrados, afinal eles nos recordam o que já foi vivido. Esses objetos pertencem ao passado e não têm utilidade no presente; observá-los é como enxergar algo de nós que ficou para trás, que perdemos ou que abandonamos. A textura e a cor

dos objetos são rústicas e marcadas pelo tempo, que esmaece a cor original e a uniformiza em tons parecidos, como se o passado tivesse propriamente uma cor, por certo indefinida. (CARRIGNON; MATTEOLI, 2009).

Figura 65: *Povo Frágil*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Embora haja várias possibilidades individuais de leitura da obra de Catalão, há uma notável semelhança estética entre o espetáculo e a instalação, principalmente pela forte presença da madeira e de cores em tons de cru e de preto. Isso posto, é como se a instalação preparasse o olhar do espectador para a experiência proposta em *São Manuel*.

A trilha sonora foi composta pelo maestro, violonista e compositor Henrique Annes e executada ao vivo com violão, violoncelo e bandolim²². Annes transita entre a música regional nordestina e a erudita, o que caracteriza a trilha do espetáculo. A delicadeza de suas composições para o trabalho do Sobrevento é evidente, caso contrário, se faria notar o excesso, já que a música é presente em quase todo o tempo do espetáculo. Além disso, em conexão com os preceitos de um teatro que preconiza uma relação direta e não ilusória com público, os músicos estão o tempo todo em cena,

²² Rafael Brides ou Carlos Amaral (violão) William Guedes (bandolin) e Maria Estanislau ou Jorge Santos (violoncelo).

atuam em torno do núcleo do espaço cênico e estão completamente integrados à atmosfera da encenação.

A montagem de *São Manuel Bueno, Mártir* teve origem em um grupo de estudos sobre Teatro de Objetos formado pelo elenco e também por Liana Yuri, Sueli Andrade, Roberta Nova Forjaz, Gustavo Guimarães e Regiane Celloni. Esse grupo fez parte do projeto intitulado *Sobrevento 25 anos: Objetos e Identidade* (2011), patrocinado pela Petrobrás via Lei de Incentivo à Cultura. O projeto contemplou a manutenção da sede do grupo, a apresentação de parte do repertório no local, dois festivais, um nacional e um internacional, a criação do espetáculo, a temporada em São Paulo e as apresentações nas cidades de Rio de Janeiro (RJ), Recife (PE), João Pessoa (PB), Campo Grande (MS) e Fortaleza (CE).

Para esta pesquisa, o espetáculo *São Manuel* marcou o início de uma nova fase na trajetória do grupo, na fronteira entre o Teatro de Animação e o Teatro de Atores, na qual se construiu uma teatralidade específica. Afinal, podemos afirmar que se trata de um espetáculo de Teatro de Objetos, mas que sobrepuja esta linguagem e cria uma identidade própria. Falamos em teatralidade partindo do conceito de que esta é a revelação e a expressão dos elementos da cena e, nesse sentido, o espetáculo traz originalidade nos recursos estéticos e na interpretação atoral. Luiz Fernando Ramos, na crítica intitulada *Com narrativa sofisticada, peça de Sobrevento é antológica*, escreveu para o jornal *Folha de S. Paulo*:

Milagre teatral. O espetáculo “São Manuel Bueno, Mártir”, do grupo Sobrevento, de que o teatro de animação tem poderes miraculosos e pode realizar com pequenos seres esculpidos na madeira obras com força poética rara.

Fruto de uma longa pesquisa [...] o trabalho iniciou-se com objetos animados, mas transbordou para uma forma híbrida, em que se combinam pequeníssimos bonecos miniesculturais quase abstratas e um desempenho bem convincente de atores. (2013, s.p.).

A interpretação dos atores, destacada pelo crítico e expediente fundamental da peça, não é resultado apenas de uma boa formação atoral ou de algum treinamento específico para a peça, mas de uma trajetória de décadas pelo Teatro de Animação. Desde a maneira precisa como os atores espalham a areia sobre a mesa para formar o cenário, até o desenvolvimento acurado do jogo espectador/objeto, observamos características de maestria próprias da arte do ator-manipulador. O acúmulo de conhecimento conceitual e corporal sobre diversas técnicas do Teatro de Animação atribuiu recursos expressivos singulares aos atores do Sobrevento.

Apesar de a simplicidade e a singeleza do espetáculo não evidenciarem propositadamente o apuro técnico, ao analisarmos o resultado que se expressa no desenrolar da encenação, percebemos como esse refinamento se manifesta prontamente. A intenção do grupo, de desenvolver a questão da dúvida como mote do espetáculo, poderia ter se perdido ao trabalharem um texto tão denso e com tema tão polêmico, porém, isso não acontece. Esses questionamentos surgem no texto do programa do espetáculo:

Acreditamos ter chegado a um espetáculo muito simples e delicado. Não queremos, nele, fazer uma demonstração de virtuosismo; não queremos impressionar, surpreender; não queremos falar da força, da vitalidade, da modernidade do Teatro de Animação, mas expor as nossas dúvidas, as nossas angústias, as nossas questões, a nossa fragilidade. (SOBREVENTO, 2013, s.p.).

Poderíamos considerar que nessa afirmação há certa justificativa sobre a razão de um grupo que comemorava mais de duas décadas no Teatro de Animação não realizar uma obra virtuosística em termos técnicos. Afinal, existe uma tradição nesse tipo de teatro em louvar os mestres, principalmente entre os que trabalham com bonecos; estes, por sua vez, demonstram seu acúmulo de conhecimento técnico nos

espetáculos. Nessa perspectiva, talvez isso fosse o que se esperava de um grupo como o Sobrevento naquele momento.

Contudo, o percurso do grupo foi marcado por uma preocupação constante em desenvolver uma arte ampla e em consonância com seu tempo. Durante toda sua trajetória, o Sobrevento não priorizou apenas os saberes técnicos da animação, nem tão somente as capacidades atoriais, mas se preocupou constantemente em dialogar com o tempo vivente. Por esse ângulo, *São Manuel Bueno, Mártir* parece ainda mais acertado. O espetáculo traz questionamentos ao próprio Teatro de Animação, como disseram ser a intenção quando escrevem no programa que “[...] a dúvida é a melhor contribuição que o Teatro de Animação pode dar ao Teatro”. (SOBREVENTO, 2013, s.p).

Na história do teatro mundial, o Teatro de Animação esteve muitas vezes nas fronteiras entre teatro e artes plásticas, teatro e performance, dança e artes plásticas, teatro e vídeo-arte, teatro e circo, entre outras. Chegou a ser preterido nos estudos sobre teatro justamente por sua difícil conceituação. Afinal, por não ser facilmente definido, considerou-se melhor não falar sobre ele. O Teatro de Animação é uma dúvida para o teatro por quase nunca se basta no próprio teatro. A noção contemporânea de dramaturgia, na qual se leva em consideração todos os elementos presentes na cena e segundo a qual, portanto, tudo seria teatro, é recente. Isso posto, parece ser possível elucubrarmos que a dúvida é fundamental para esse novo conceito de teatro. A partir disso, podemos considerar absolutamente apropriada a frase presente no programa de *São Manuel Bueno, Mártir*, sobre a dúvida ser a melhor contribuição que o Teatro de Animação pode dar ao teatro.

3.3 O objeto na cena do Sobrevento: *Sala de Estar*

Sala de Estar explora a tendência do Teatro de Objetos em trabalhar questões pessoais. Assim como todos os espetáculos dedicados a essa vertente do Teatro de Animação montados pelo grupo, *Sala de Estar* é resultado de pesquisa intensa, uma continuação do estudo que deu origem a *São Manuel Bueno, Mártir*. Dessa vez, além de Sandra Vargas e Maurício Santana, atuaram outros atores participantes da pesquisa, Liana Yuri, Sueli Andrade, Roberta Nova Forjaz e Daniel Viana. Luiz André Cherubine dirigiu a encenação sem atuar.

O espetáculo é composto por quadros nos quais cada ator conta sua história individualmente, como se fossem, a princípio, monólogos. Em todas as cenas, a narrativa é feita diretamente ao público e em primeira pessoa. Trata-se de histórias pessoais da vida dos próprios atores. Luiz André conta que objetivo do grupo dessa vez foi o de abordar a fragilidade humana, no entanto, não havia a aspiração de se trabalhar com um texto pronto como na montagem anterior, e sim de criar um texto a partir do estudo prático do Teatro de Objetos.

O diretor relata que houve um determinado momento do processo de criação em que o grupo parecia “não sair do lugar”, em suas palavras. Luiz André afirma ter logo intuído, apoiado em alguns indícios, que algo de forte impacto teria de ser proposto para que surgisse uma ideia cênica efetiva. Ele propôs então ao grupo que saíssem do espaço onde eles estavam, que se separassem e que cada um pensasse em um segredo de sua vida pessoal. Depois, os atores deveriam entrar novamente, um a um, e contar esse segredo. A partir desse momento, as confissões de cada ator começaram a ser

trabalhadas sob a perspectiva do Teatro de Objetos, em completa consonância com as ideias de “teatro autoral” definidas por Carrignon e Matteoli.

A ideia de se trabalhar com uma história pessoal também se coaduna aos conceitos de *Performance* e às concepções de Kantor sobre o trabalho do ator. Segundo seus preceitos fundamentais, o *performer* não representa, ele é; o *performer* não interpreta, ele vive. Trata-se de uma base essencial da chamada *live art*, que rompe com a noção de representação como uma das principais forças do drama burguês. Conforme Cohen:

É nesta estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É neste limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (1989, p. 97).

O autor esclarece que o trabalho do *performer* está entre atuar e ser quem ele é, opondo-se à ideia equivocada de que esse artista seria “ele mesmo” quando em cena. Cohen afirma que “[...] quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua ‘máscara ritual’ que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia.” (1989, p. 58). Segundo Kantor, que também desenvolveu *happenings* na década de sessenta, o ator deveria buscar um estado que ele chamou de *não jogo*, conforme explicitado pelo dramaturgo no trecho abaixo:

O estado do não jogo é possível,
Quando o ator se aproxima
de seu próprio estado pessoal
e de sua situação,
quando ele ignora
e supera a ilusão (o texto)
que o arrasta incessantemente
e o ameaça.
[...] De um lado a realidade do texto,
De outro o ator e seu comportamento.
Dois sistemas sem ligação,
Independentes,
Que não se ilustram. (2008, p. 90).

Como podemos observar, Kantor via no texto uma limitação para o ator e preconizava uma atuação próxima da vida real que negava a ilusão da representação. É possível considerar que aquilo que o encenador chama de *não jogo* estaria diretamente ligada e essa negação, afinal, vida e realidade não são um jogo. Wagner Cintra elucida que:

O status do trabalho do ator no teatro de Kantor emana de sua presença real. Neste caso, a representação é levada a um ponto de desenvolvimento em que o jogo do ator contamina o real, ao contrário daquelas vanguardas construtivistas que desejavam fazer surgir do real o lugar simbólico. São duas maneiras distintas de subverter a representação. (2012, p. 39).

Dessa forma, podemos dizer que as ideias que localizam a atuação atoral entre presença real e poética, ou entre vida e arte, e que dispõem o jogo do ator por sobre essas bases, estão presentes em *Sala de Estar*. Nesse espetáculo, as histórias reais se misturam com fatos ficcionais ou são construídas dentro de um discurso ilógico, como acontece com nossa memória com o passar do tempo. Ou seja, os acontecimentos se modificam, as palavras se misturam e muitas vezes não se sabe mais o que aconteceu de fato e o que foi criado pela imaginação. O ator Maurício Santana diz que trabalhar sobre essa questão e criar essa dúvida no público, sobre o que é real e o que é fantasia, foi uma intenção da peça.

O Teatro de Objetos que a gente procura fazer é um teatro de muito envolvimento. Então, a proposta de Luiz André, de contar algo muito pessoal, nos serviu como uma provocação, para que a gente se envolvesse emocionalmente. Tanto é que tem no espetáculo um certo tom de depoimento. Mas, embora tenhamos criado as cenas desta forma, nós sabemos que as coisas não são exatamente assim... a gente não acredita no teatro como uma terapia, ou seja, a pessoa ir lá e falar da sua vida pessoal. É claro que o teatro tem isso, a gente acaba tendo que lidar com o nosso passado, nossos fantasmas, isso faz parte da profissão de ator. Mas, expor a sua vida, dizendo um fato real, é outra coisa. Para nós não importa se o fato aconteceu ou não, não queremos deixar claro isso. O que importa é o que aquele encontro produziu a partir daquele conteúdo poético. (SANTANA, 2018)

No processo de criação da peça, ao contrário do que pode parecer o caminho mais evidente, não se partiu do objeto para suscitar as memórias, e sim o contrário, partiu-se das histórias para descobrir quais seriam os objetos para contá-las. Buscou-se a potencialidade máxima do material, no sentido de ser um meio para se comunicar uma narrativa, e isso se deu de formas distintas em cada cena. Apesar da diversidade na exploração do objeto, que verificaremos quadro a quadro, existiu ao menos uma característica predominante: os objetos pareceram dividir com os atores a função de apresentarem a narrativa, guiando o público, fornecendo pistas a respeito da resolução da história, gerando questionamentos e evidenciando tempo, espaço e relações afetivas.

Se os objetos eram minúsculos em *São Manuel Bueno, Mártir*, eles se apresentam em volume maior, principalmente mobílias, em *Sala de Estar*. O título do espetáculo e toda sua configuração, ao receber o público como se fosse uma “visita” caseira, leva à sensação de que se está adentrando em um ambiente familiar. A encenação coloca o público como alguém que é convidado a entrar em um cômodo de uma casa e ouvir uma história sobre aquele lugar, personagens ou objetos, elementos que, dentro desse arranjo que é a residência familiar, misturam-se e confundem-se.

Para nossa reflexão, é pertinente o estudo que Jean Baudrillard faz a respeito do ambiente residencial. O autor analisa os aspectos sociais da casa em todos seus fatores: mobília, organização, cores, disposição dos cômodos, etc. De modo geral, todos os elementos do espaço privado familiar guardam simbolismos e significados acerca das relações pessoais e sociais.

Tudo isso compõe um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros. Este recinto é um espaço específico que tem em pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. Possuem eles tão pouca autonomia

neste espaço quanto os diversos membros da família na sociedade. Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma identidade, um valor afetivo que se convencionou chamar de sua “presença”. (2006, p. 22).

Evidencia-se, em *Sala de Estar*, em vários momentos, essa trama que existe entre o material e o humano, traçada pelo moral burguesa e que se institucionalizou na privacidade do lar. Explora-se o que Baudrillard afirma a respeito da dimensão moral do significado do objeto e da personificação das relações humanas nele contidas.

As seis cenas ou quadros que compõem o espetáculo são distribuídas pelo espaço que pode ser um galpão (como acontece com a sede do grupo) e são evidenciadas pela iluminação precisa e mínima, que deixa o restante do espaço em *blackout*. Cada quadro possui uma estética própria, variável em cores e tipos de objetos. Uma cor é predominante em cada cena, sendo este um dos tantos aspectos que diferem em absoluto do último espetáculo.

Obedecendo a um dos conceitos fundamentais do Teatro de Objetos, o de tornar o teatro um espaço de intimidade com o público, os espectadores são recebidos no local de apresentação por Luiz André, que lhes dá as boas-vindas, em clima informal, como alguém que atende uma visita em sua própria casa. O diretor indica que cada espectador receberá um pequeno banco e que deve usá-lo para se acomodar, carregando-o ao se deslocar para acompanhar as cenas. Explica que os quadros cênicos acontecerão a cada momento em um espaço distinto, que os espectadores devem ir até eles e que é recomendável que se coloquem próximos à cena.

Portanto, exige-se do espectador não apenas a participação intelectual e emotiva, mas a física. Embora isso seja feito de forma sutil, solicita-se que o público se desloque por si, acomode-se e encontre o melhor lugar, como queira, em seu ritmo e segundo a sua ordem, o que resulta em certa autonomia para o espectador dentro do fenômeno

teatral. Ainda, o fato de o público ser recebido com boas-vindas pelo diretor e realizar uma função ativa traz para o acontecimento cênico um aspecto ritualístico. Afinal, não se trata mais de pagar o ingresso, sentar-se e esperar que os artistas façam o restante. Novamente, somos remetidos às ideias da *Performance*, pois, conforme Cohen:

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isso acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-plateia e a participação do mesmo [...]). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (1989, p. 97).

Em *Sala de Estar*, o espectador é considerado integrante, testemunha e participante dos acontecimentos. Quando adentra o espaço cênico, já existe uma cena aberta, o público caminha até ela e, apenas quando todos estão acomodados, a narrativa se inicia. A imagem do monólogo de Sueli Andrade é bastante impactante pela estética monotemática. Trata-se de uma sala com um sofá, quadros na parede e a anfitriã. O sofá, a parede, o chão e o figurino da atriz estão estampados com o mesmo tema: pele de onça. O objeto que preside à cena, em vários aspectos, é o sofá em estilo clássico, cujos pés, entretanto, são garras de um grande felino.

Com uma interpretação exaltada, a atriz inicia a cena falando de seu ódio por sofás. O texto segue a linha do absurdo ou do *nonsense* a princípio, atribuindo a culpa por diversas catástrofes da humanidade àquele tipo de objeto. As comparações são cômicas, aspecto acrescido pela contradição existente entre o absurdo do texto e sua defesa exaltada pela personagem. Contudo, o humor do início tem uma função dramática de contra preparação, já que apronta o espectador para seu oposto, neste caso, um relato dramático sobre violência sexual na infância. O que parecia ser uma

implicância insana com o objeto passa a ter um sentido profundo, pois o ato de violência teria ocorrido em um sofá estampado com pele de onça.

Figura 66: *Sala de Estar – Sueli A.*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

O espectador se encontra em parte distraído pela comicidade do texto, em parte desconfiado sobre o objeto, quando se revela a situação dramática. Nesse momento, existe o que podemos chamar de explosão da simbologia do objeto. Assim, de repente, todas as comparações aparentemente absurdas, a exaltação da personagem e os significados que o objeto carrega se revelam e fazem sentido de uma só vez. Não em um sentido literal, evidentemente, mas na revelação da opressão que o objeto representa.

Baudrillard também expressa a magnitude simbólica dos móveis e de outros elementos do lar sobre as lembranças pessoais. Vemos um móvel na cena de Sueli que, no que diz respeito à sua funcionalidade original, é feito para acolher e confortar, entretanto, ele acaba por se revelar o símbolo da violência vivida.

Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidente esta estrutura complexa de interioridade onde os

objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência. (2006, p. 22).

Na configuração de uma casa, em termos proporcionais, a lembrança da criança pode ganhar amplitude e fazer um sofá parecer muito maior do que de fato é. A atriz nos leva a dimensionar a imagem que carrega de um objeto enorme, intransponível, quase como um universo onde se vive e de onde não se consegue sair. No desfecho da cena, a atriz diminui o tom inflamado e passa a contar a história de uma forma bastante natural, como uma confissão entre pessoas íntimas. Esse modo de proximidade e naturalidade, antecedido por clima oposto, causa no espectador a impressão de que o fato teria ocorrido em vida real. Afinal, vemos um atriz interpretando um texto cômico e absurdo no início e, posteriormente, é como se estivéssemos escutando uma pessoa íntima relatar algo terrível. A partir do entendimento e da identificação, passamos a sentir algo próximo daquele ódio e daquele asco pelo sofá ali presente.

Nessa cena, não há manipulação de objetos. Os objetos estão expostos e o principal deles, o sofá, serve à sua função original. Sueli Andrade realiza a cena toda sentada sobre ele e podemos afirmar que, nesse caso, o contato direto com o objeto se dá por meio do toque e do evidente desconforto da personagem. No entanto, o jogo simbólico que se desenrola em torno do objeto é de tal potência que ocasiona uma modificação na imagem do sofá: no início é apenas um móvel, no final, é cúmplice de uma violência ou é signo da própria opressão. As patas de felino no lugar dos pés, presentes desde o início, completam seu sentido e atingem a compreensão do público no desfecho. Destarte, mesmo sem a manipulação, toda a poética da cena se fundamenta na presença do objeto.

Interpretada por Roberta Nova Forjaz, a segunda cena é trabalhada na cor branca e contrasta com a última cena, na qual predominavam tons quentes. O texto é

pronunciado como uma declamação, com pausas como se fossem versos a serem apresentados. Não existe uma narrativa fluida, natural, mas frases destacadas, reduzidas ao essencial. Trata-se de uma cena curta, de pouco mais de cinco minutos, em que a atriz narra um arranjo familiar, explorando nos objetos aspectos ilustrativos e simbólicos.

São utilizadas em cena pequenas esculturas representando homem, mulher e filha (confeccionadas pelo artista plástico Mandi), copo com bebida, cigarro, maço de cigarros, cinzeiro, uma mesa pequena redonda giratória e a projeção de imagens. O quadro se inicia com a atriz fumando um cigarro e tomando uma bebida, aparentemente uísque. A mesa está no centro e, em uma tela branca, inicia-se a projeção de uma animação em que a figura de uma mulher dança. A atriz, vestida de branco, assiste à projeção. Em seguida, começa a declamar seu texto estanque, colocando as esculturas sobre a mesa.

Figura 67: *Sala de Estar – Roberta T.*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

Na manipulação dos pequenos bonecos, a cena explora a capacidade de síntese por meio de movimentos mínimos. Um exemplo disso é a representação de um casal pelas minúsculas esculturas brancas de um homem e de uma mulher, lado a lado, que são reposicionadas pela atriz ao se referir a uma traição no casamento: o homem é posicionado de costas para a mulher. Apenas essa manipulação pode remeter ao espectador variados significados. É possível pensar que o traidor foi o homem, pois ele virou as costas, mas também é possível concluir que a movimentação do homem pode significar a não aceitação da traição da mulher, que fica imóvel. Quem traiu não é revelado pelo texto, porque esse fato não importa, o essencial é saber que a traição separou o casal. A mesma lógica se repete por toda a cena: dar ao espectador apenas informações básicas, sendo que as entrelinhas ficam em branco, a serem preenchidas, como a própria visualidade do quadro apresentado.

Narrado com uma trilha sonora melancólica ao fundo, o texto se desenvolve de maneira crescente e dramática, do início de um casamento feliz para o dismantelamento de uma família, o que implica no amadurecimento de uma menina que cresce sob os conflitos familiares. A atriz bebe e fuma enquanto declama o texto e manipula os objetos. O ápice da cena se dá no momento em que a mãe é substituída pelo copo de uísque, em seguida, entra em cena também um cinzeiro. É citada a palavra “vício”, porém são os objetos que nos informam que o alcoolismo e o tabagismo ajudaram a degenerar aquela relação familiar.

A narração termina por revelar ao espectador que a história é sobre a mulher que a conta, sendo ela a criança que cresce naquele ciclo vicioso. Desde o início os atos de fumar e beber da personagem fornecem pistas ao espectador sobre esta possibilidade, ao passo que a emoção crescente na interpretação acaba por concretizar a hipótese.

A mesa giratória, por sua vez, é uma síntese do tempo e da vida. A atriz diz, em vários momentos, que “a vida gira”. Ao enunciar essa frase, manipula a mesa, girando-a, o que modifica a configuração da cena. Ora a criança está frente aos demais, mas “a vida gira”, tal como a mesa, e o pai fica à frente no móvel, ou a mãe assume a posição frontal, e assim por diante. Por fim, a projeção da animação de uma pequena figura feminina que dança, que gira como a vida, no início e no final, remete ao onírico e, conjuntamente à trilha sonora e à sutileza dos pequenos bonecos, reforça o tom lírico da cena.

Temos, portanto, no quadro de Roberta, a síntese como eixo. Qualquer elemento mínimo dispensável parece ter sido completamente retirado. Mesmo os gestos da atriz são reduzidos ao necessário para a comunicabilidade da cena: tomar um gole, dar um trago no cigarro, descansar o copo, etc. Todos os expedientes cênicos dos quais a cena lança mão são fundamentais, como as palavras do texto.

Podemos supor que, caso este fosse um espetáculo realista, a mesma cena poderia possuir o dobro do tempo ou necessitaria de muito mais palavras para se atingir a densidade psicológica almejada. O caminho traçado pelo objeto, do teatro moderno ao contemporâneo, porém, demonstra que a ruptura com o que é demasiado e a potencialidade dos elementos cênicos invisíveis – aqueles que estão entre o espectador e a cena – estabelecem uma poética singular, capaz de atingir camadas mais profundas da comunicação.

O terceiro quadro, protagonizado pela atriz Liana Yuri, traz um móvel de madeira com muitas gavetas. Os tons de madeira definem a cor da cena. O figurino da atriz é um vestido claro, rendado e delicado. Ela apresenta o móvel ao público como “meu gaveteiro das violências sutis”. Assim como na cena de Sueli Andrade, a história

é contada ao espectador com bastante intimidade. A interpretação explora o “olho no olho” com o espectador, bem como a interação entre ele e o ator.

Figura 68: *Sala de Estar – Liana Y.*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

A cena se desenvolve com a atriz explorando todo o móvel. Ela abre gaveta por gaveta, das quais retira outros objetos que emprega para contar histórias pessoais ou sugerir temas, sempre relacionados a pequenas violências. O primeiro objeto é um sapato de salto vermelho, que contrasta em absoluto com a figura da personagem. Ele serve para contar a história de seu primeiro emprego, quando precisava parecer mais velha e, dessa vez, a dramaturgia não abre mão de alguns detalhes e da demonstração de emoções na narração. O objeto reforça a intenção primordial da cena, no caso,

demonstrar violências sutis, como aquela de ser obrigada a parecer algo que não é para sobreviver.

Mais uma vez, uma mobília como centro do episódio nos remete à simbologia dos móveis da casa no tocante às relações humanas. Baudrillard discorre sobre o efeito nostálgico que desperta um objeto antigo, sobre o quanto este nos remete às lembranças familiares, mas também como isso pode se dar em um nível de superficialidade, apenas com o objetivo de mover a sociedade de consumo. No fim de contas, esse potencial do objeto antigo também é explorado pelo capital e movimenta a comercialização desses objetos, que perdem o valor utilitário, mas ganham o valor simbólico do nostálgico:

Antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnado no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos. Como frequentemente os deuses, os móveis também têm às vezes oportunidade a uma existência segunda, passando do uso do ingênuo ao barroco cultural. (2006, p. 22-23).

Essa atmosfera de objeto nostálgico é explorada por Liana com ironia. As gavetas do móvel antigo, que nos remetem a lembranças nostálgicas, vão se abrindo e revelando objetos que simbolizam diferentes formas de agressão. Por exemplo, a atriz se vale de um metrônomo, de uma fita métrica e de uma balança para trazer ao espectador o questionamento sobre a existência de peso e medida para uma violência. Em muitos momentos, como esse, o texto faz perguntas ao espectador, mas não omite opinião explícita. O ponto de vista da personagem revela-se, desse modo, pelo tom sarcástico do texto e pela movimentação em cena.

Há um momento singular em que a atriz acende um cigarro, conduzindo o ambiente informal de uma conversa. O cigarro aceso e o ato de fumar também são elementos de contraste com aquela figura angelical da personagem apresentada no

início. Durante a “conversa”, a personagem abre uma das gavetas para bater as cinzas do cigarro, gesto repetido algumas vezes. Enquanto isso, discorre sobre os jardins japoneses (a atriz é japonesa), contando como eles são feitos e por quê, até revelar que, para essa tradição, cuidar de um jardim é como cuidar de si mesmo. É então que a atriz retira a gaveta e revela ao público seu interior, onde há uma espécie de jardim japonês, parecido com o que ela mesma descreveu, com areia e pedras brancas, mas também com muitos cigarros apagados.

Após ter relatado o cuidado com que são feitos os jardins japoneses e sua importância, apesar de certo tom de desprezo na fala, é impactante a imagem do jardim com restos de cigarros. A imagem, nesse caso, é o desfecho daquela reflexão e, por isso, a conclusão se dá de uma maneira aberta. Pode haver convergências evidentes em relação às ideias provocadas por aquela imagem, apresentada depois do texto e da interpretação da atriz, mas a ausência de explicação unívoca permite uma amplitude de interpretações e de significados.

É relevante destacarmos também o momento em que a atriz revela em uma das gavetas um pequeno realejo, um brinquedo musical à corda, no qual uma escultura de pássaro retira mensagens de uma caixinha ao se movimentar. A atriz pede singelamente para que alguns espectadores escolham e retirem papeizinhos, em seguida, solicita a cada um que os leiam, em voz alta. Convencionalmente, as mensagens seriam positivas, mas ali elas representam advertências destrutivas que qualquer pessoa pode ouvir durante a vida, como “Assim você não vai chegar a lugar nenhum” ou “Você está fazendo tudo errado”. Após a leitura de cada frase, a personagem faz um comentário sintético e irônico que evidencia sua mágoa em relação àqueles dizeres.

Nessa parte da cena, temos três elementos fundamentais: o texto sintético, o objeto e a interação com o público. Trata-se de uma configuração aparentemente

corriqueira, porém, dada a simbologia do objeto e sua capacidade de ligações com o contexto, temos em verdade uma estrutura complexa. O realejo, um mensageiro de brinquedo que traz palavras de motivação e boas notícias, nesse caso, desmotiva e agride. Contudo, no cotidiano é comum que essas frases corriqueiras, como as que citamos acima, sejam travestidas de boas intenções. Ao dizê-las, uma pessoa pode afirmar que o faz por bem, mas na verdade pode estar realizando uma violência sutil.

A delicadeza do pássaro de brinquedo e da música tocada à corda também traz essa contradição. Estabelece um contexto singelo e quase infantil sublinhando o efeito nocivo das palavras. O fato de a frase ser dita por pessoas do público leva o espectador à percepção de ouvi-las pronunciadas por um terceiro. O ato de ouvir a frase é bem trabalhado na interpretação de Liana Yuri, e seus comentários irônicos, enquanto continua a dar corda na caixinha de música, acentuam a dialética da situação.

Por fim, a imagem nostálgica do início, de uma menina meiga diante de um móvel antigo, transforma-se em caos. À medida que a narrativa avança, a personagem parece demonstrar mais mágoa por aquele móvel. A cena termina com todas as gavetas abertas no chão e os objetos espalhados. A imagem final pode ser vista como a materialização de uma personagem que remexeu o passado, seus segredos e mágoas guardados, e expôs a condição caótica de seu estado interior.

Também como uma personagem que revisita o passado, Sandra Vargas trabalha com cartas antigas em uma cena composta em tons de vermelho. Ela está sentada em uma poltrona, ao lado de uma mesa com um abajur, que é o único responsável pela iluminação do quadro. A personagem abre uma caixinha, da qual retira com cuidado cada uma das cartas e as lê. O conteúdo das cartas revela a situação dramática de pais que deixaram os filhos para fugirem de perseguições políticas. Ela teria sido um desses filhos, ainda criança na época das cartas.

Figura 69: *Sala de Estar – Sandra V.*



Fonte: Acervo grupo Sobrevento.

A narrativa se dá apenas com a leitura das cartas e vai estruturando para o espectador, além do drama familiar, um contexto histórico específico da América Latina. Trata-se da ditadura vivida do Chile, a partir do golpe militar sobre o governo de Salvador Allende (1903-1973) em 1973. Tomou posse o general Augusto Pinochet (1915-2006), com o apoio da CIA, Central de Inteligência Americana, e teve início um período de perseguição violenta às pessoas contrárias ao sistema imposto.

A cor vermelha, matizada em toda a cena, ao mesmo tempo em que pode remeter o espectador à cor do comunismo e estabelecer uma relação com o contexto político, contrasta com a tristeza contida na interpretação.

O objeto trabalhado na atuação naturalista e emocionada de Sandra Vargas é uma espécie de caixinha de relíquias. Com efeito, não se trata de uma simples caixa, mas de um recipiente que pode guardar tesouros ou segredos. Essa intenção se dá não apenas na revelação da carta, mas na forma de manipular o objeto: com excesso de zelo e de maneira vagarosa, como quem contempla o próprio ato de abrir a caixa. Esse tom ritualístico é dado também pela iluminação do abajur, que dá a entender que a cena ocorre no meio da noite, em segredo. Dessa vez, parece que o público não foi convidado a observar o acontecimento, pois é como se a olhasse pelo buraco da fechadura.

Todos esses aspectos reforçam o valor dos objetos contidos no interior da caixa. As cartas são objetos de papel de natureza efêmera que, escritas à tinta ou lápis, decompõem-se facilmente com o tempo. Guardá-las com cuidado em um recipiente especial e escondê-las para poder revê-las apenas em momentos de nostalgia é uma tentativa de preservar a sua integridade e prolongar sua “vida”. O conteúdo guardado por elas certamente é o que mais tem valor, afinal a memória humana também sofre uma espécie de decomposição com o tempo. As pessoas têm medo de esquecer suas histórias, principalmente as de infância. Esses objetos guardam essa memória e, por isso, são tratados aqui como se fossem tesouros.

Nas cenas tanto de Maurício Santana como de Daniel Viana, os objetos desempenham papéis menos importantes do que nos quadros anteriores. Como já mencionamos, os objetos, em todo o espetáculo, auxiliam a narrativa. Nas cenas anteriores, porém, eles são essenciais para que se desenvolva o objetivo da cena. Na primeira, a presença do sofá é a própria potencialidade expressiva do acontecimento cênico; na segunda, os objetos “contam” a maior parte da história por meio da síntese provocada pelo fator simbólico; na cena de Liana Yuri, a atriz contracena com o gaveteiro e, no monólogo de Sandra Vargas, não haveria a narrativa sem as cartas.

Figura 70: Sala de estar – Maurício S.



Fonte: Acervo grupo Sobrevento.

Figura 71: Sala de estar – Daniel V.



Fonte: Acervo grupo Sobrevento.

Destaca-se a contradição entre narrativa e estética na cena de Maurício Santana. O personagem é um homem falastrão, muito bem vestido e está em um ambiente escuro, requintado, no qual se destaca um chapeleiro antigo, do tipo que se usava nas casas de classe alta para descansar os chapéus dos cavalheiros. Em um determinado momento do texto, ele conta uma história cômica sobre uma desventura na praia na qual acabou nu, em uma situação de ridículo. Ao mesmo tempo o homem se veste de maneira elegante. A contradição entre a história que o personagem conta e a ação cênica consiste no principal mérito da cena. Portanto, a dramaturgia está neste caso mais ligada ao figurino do que necessariamente no objeto.

Na cena de Daniel Viana, trabalhada visualmente com a cor amarela, um bloquinho com desenhos infantis completa a história narrada pelo ator em um tom mais informal do que nos demais quadros. O personagem fala sobre a ausência do pai. Pendurado na parede, um grande porta-retratos vazio reforça a imagem de solidão

expressa no texto. Ao final da cena, o personagem revela uma fotografia do pai na qual propositalmente se demonstra a semelhança consigo mesmo. Em cima de uma mesa, há um pequeno rádio e, em um determinado momento, Daniel o liga. Inicia-se, então, uma música em baixo volume que ambienta o momento em que o ator revela os desenhos de infância.

Vale destacarmos que, nesse caso, a música pode ser considerada parte do objeto. Afinal, ela é emitida através dele, não existe individualmente, por assim dizer, bem como sua existência justifica a do objeto. É comum observarmos em espetáculos uma cena parecida, na qual um personagem liga um rádio e começa a ouvir uma música. Porém, é mais comum que a música não seja emitida pelo objeto em cena, mas pelo sistema de som do teatro, pois todo o público precisa ouvir e o volume não pode ser tão baixo, quando de fato se deseja estabelecer uma ambientação. Todavia, isso não seria possível no Teatro de Objetos, segundo o preceito de que não se deve transformar a natureza do objeto.

Em *Sala de Estar*, a teatralidade própria do Sobrevento está posta. Apesar de termos aqui novos atores no elenco, sob a direção de Luiz André Cherubini, a acuidade com que são realizadas as manipulações dos objetos continua se distinguindo em termos de expressividade. Diferentemente do Teatro de Bonecos, não há o treinamento exaustivo para lograr a mágica de dar vida ao inanimado, no entanto, há um cuidado absolutamente particular para cada aspecto que tenha alguma relação com o objeto.

O jogo que se estabelece entre narrativa e objeto é repleto de pormenores técnicos. O trabalho do ator se constitui na relação com o objeto: pausas, respiração, entonação, palavras, intensidade da fala, intensidade do gesto, olhar para o público, olhar para o objeto, etc. Todos os elementos atoriais jogam com o objeto. Caso contrário, ele não seria indispensável, como podemos observar em *Sala de Estar*.

Figura 72: Sala de estar



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

O espetáculo finaliza com todos os quadros acesos e aparentes, quando o espectador consegue ter pela primeira vez a noção do todo. As personagens, então, saem de seus “cômodos” e se dirigem ao centro do galpão, formando um círculo. Nesse momento, desce em grande lustre, fixado por vara no alto do pé direito do galpão para não ser visível até então. O lustre é de vidro, está iluminado e remete a ambientes burgueses. Ao som de uma valsa, composta por Henrique Annes, os atores fazem uma espécie de dança circular em volta do objeto, em atitude de contemplação. A imagem nos remete novamente à referência feita por Baudrillard, que compara esse tipo de objeto a verdadeiros deuses, pela sua capacidade de atravessar gerações e pela sua simbologia.

3.4 O objeto na cena do Sobrevento: Só

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

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

Durante os encontros, antes de dar início aos exercícios, os participantes conversavam sobre os acontecimentos do dia na cidade de São Paulo e no Brasil. O ano de 2015, quando ocorreu o processo, foi um momento de acentuada crise política no país, quando cotidianamente fatos novos alteravam a conjuntura nacional. No início, essas conversas ocorreram de forma espontânea, para em seguida se tornarem parte do encontro. Como o tema proposto pelo Sobrevento era a desumanização nas grandes

cidades, a localização em uma grande capital e a vivência dessa realidade tornaram quase impossível chegar ao espaço sem alguma história para contar sobre o assunto.

Figura 73: Oficina de Teatro de Objetos.



Fonte: Acervo da pesquisadora.

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

A conjuntura política do momento acirrou a luta de classes no Brasil, gerando fortes reações de intolerância no convívio social. Dois anos antes, em junho de 2013, a juventude fora às ruas nas principais capitais do Brasil contra o aumento da tarifa no transporte. Esses grandes atos, duramente reprimidos pela Polícia Militar, foram chamados mais tarde de “jornadas de junho”. As manifestações se alastraram e ultrapassaram a reivindicação inicial, estendendo-se para os campos da educação, saúde e trabalho. Entretanto, elas ganharam outro caráter em 2015, quando as palavras de ordem passaram a ser bastante confusas politicamente, com tons conservadores e até reacionários. O que se via era o pensamento de direita se apoderando dos protestos.

Essas manifestações ganharam proporções gigantescas em março de 2015. Os cartazes pediam intervenção militar no país e predominava o pedido de deposição da presidenta Dilma Rousseff. O historiador Valério Arcary compara os dois momentos:

Junho de 2013 não foi somente mais jovem, foi socialmente mais proletário. Foi, sobretudo, politicamente, o contrário de março de 2015. Os protestos de Junho de 2013 foram em defesa de transportes, educação e saúde pública. Dia 15 de março os cartazes eram de apoio a mais privatizações. Junho de 2013 foi contra todos os governos. Os protestos, depois do dia 13 de junho, foram acéfalos, sem direção. As manifestações de março de 2015 foram somente contra o governo de Dilma Rousseff, e com direção claríssima. A nova direita, e até extrema direita, com apoio dos partidos eleitorais da direita institucional. (2015, s.p.).

No período entre junho de 2013 e março de 2015, houve eleições. Com a reeleição de Dilma Rousseff por uma pequena porcentagem acima do candidato da direita Aécio Neves, instalou-se no Brasil um clima de revolta daqueles que queriam a substituição da presidenta. Não tendo base política no congresso, a situação da governante reeleita se agravou e as manifestações pedindo sua saída cresceram. A esquerda, por sua vez, defendia o mandato legitimado pelas eleições e chamou o possível *impeachment* de golpe.

O país se dividiu entre os que gritavam *Fora Dilma* e os que denunciavam a eminência de um golpe parlamentar. A imprensa aberta, liderada pela Rede Globo, foi claramente a favor dos grupos de direita, realizando matérias parciais, cobrindo integralmente as manifestações a favor do *impeachment* e omitindo as que lhe fossem contrárias. Isso fez com que muitos usassem o termo “golpe parlamentar e midiático” para se referirem ao panorama.

Assistimos ao grotesco episódio da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016. Revelou-se o caráter reacionário do congresso brasileiro, quando a maioria dos deputados favoráveis à deposição justificaram seus votos de formas vulgares. Por exemplo, o voto do deputado de extrema direita Jair Bolsonaro foi dedicado ao General Carlos Alberto Brilhante Ustra, reconhecido pela justiça como torturador durante a ditadura militar no Brasil. Dessa forma, admitia-se a instauração de um golpe para os setores progressista do país, conforme análise:

Foi um golpe no governo articulado por parte dos aparelhos do Estado como o Parlamento, o Judiciário (com aval da Suprema Corte) e a Polícia Federal; pelos oligopólios da mídia, que atuaram abertamente como os grandes fomentadores e indutores do *impeachment*; e pela atuação ativa das diferentes frações das classes dominantes e dos setores médios. (DURIGUETTO; DEMIER, 2017, p.14).

Neste contexto de crescimento do pensamento conservador, que resultou posteriormente no *impeachment*, indivíduos intolerantes às diferenças de raça, gênero, religião e classe social pareciam se sentir mais à vontade para manifestar seus preconceitos, como se agora estivessem avalizados. Pessoas públicas, tais como intelectuais e artistas, que defendiam ideias progressistas e se declaravam contra o conservadorismo da direita, passaram a ser perseguidas na Internet. Ocorreram episódios de agressões verbais e até mesmo físicas. O jornalista Leonardo Sakamoto foi

umas das pessoas ameaçadas e, sobre o ano de 2015, quando ocorreu o processo de criação de Só, escreveu:

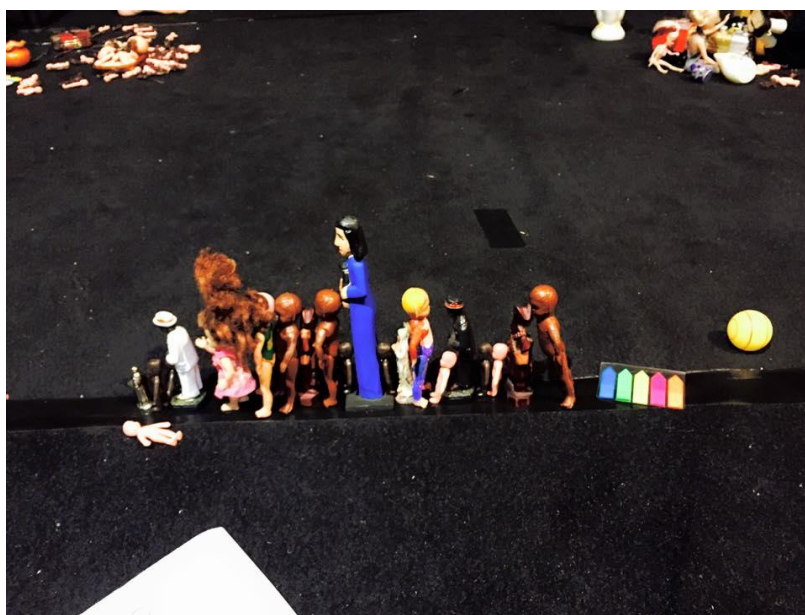
Veio 2015. Vieram ameaças de morte, agressão física na rua, campanhas de difamação contra este que vos escreve. Veio incompetência na gestão política, econômica, social. Vieram balsas de refugiados sírios. Vieram atentados terroristas. Veio Cunha. Veio Trump. [...] Vieram seres humanos decididos a brigar com outros a partir de interpretações equivocadas do mundo derivadas da falta de entendimento, da incapacidade da empatia ou de sua fé cega em outros profetas da raiva. (2015, s.p.).

Conforme Sakamoto, o avanço do conservadorismo fazia parte de uma conjuntura política mundial. Houve intensificação dos atentados terroristas na Europa, sendo o mais grave deles em Paris, em uma sucessão de ataques que deixaram 189 mortos, 89 por fuzilamento na casa de shows *Bataclan* em 13 de novembro de 2015. No mesmo ano, Donald Trump despontava nos EUA como representante da direita ultraconservadora no Partido Republicano e, contrariando a maior parte das análises políticas na época, venceu as eleições de 2016 sobre a candidata Hillary Clinton. Enquanto isso, o mundo assistia à chamada “crise migratória”, quando milhares de refugiados tentavam chegar à Europa fugindo das guerras no Oriente Médio, África e Ásia.

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

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

Figura 74: Objetos - Oficina



Fonte: Acervo da pesquisadora.

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

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

ingressar na carreira artística, finalmente enxerga uma possibilidade de salvação. Luiz André estabeleceu uma analogia entre a história e os participantes da oficina²³:

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

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

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

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

No processo de criação que se iniciou com a oficina aberta a outros artistas, o Sobrevento traçou um caminho que o levou justamente em direção ao aspecto apontado por Cintra, no qual o objeto passa a ser o próprio conteúdo. Houve um período inicial de

²³ Declaração obtida durante a Oficina de Teatro de Objetos, realizada no Espaço do Grupo Sobrevento, em São Paulo, de maio a junho de 2015.

aplicação de conceitos básicos do Teatro de Objetos, no entanto, as práticas foram avançando para a utilização do objeto cada vez mais próxima do abstrato e do subjetivo.

Figura 75: Objetos - Processo de criação de *Só*.



Fonte: Acervo da pesquisadora.

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

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

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

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

Por outro lado, não há apenas o sentido prático do objeto, mas também o afetivo. Apesar de, nos dias atuais, haver uma produção em larga escala de produtos de pouca durabilidade, o sapato ainda é um objeto que carrega forte carga afetiva. Reconhecemos nos sapatos características sociais, por exemplo, um sapato vermelho de salto se difere em absoluto de uma sapatilha branca com bordados, uma botina surrada, envelhecida e suja de barro opõe-se a um sapato social de couro lustrado. As lembranças e histórias de vida que esse objeto pode suscitar são inúmeras e, a partir disso, uma trilha de sapatos a ser percorrida compõe um jogo com esses aspectos simbólicos do sapato: o ato de caminhar e as lembranças.

Na cena do espetáculo, a personagem caminha com dificuldade e cansaço pelos sapatos, ou pelas suas lembranças de vida. É relevante para nós que a adversidade no ato de caminhar é posta não somente pelos aspectos simbólicos, mas também pelos

físicos. Não é cômodo pisar descalço em sapatos em vez de calçá-los, o que consiste em um percalço intrínseco à ideia. Kantor se referia a esse tipo de situação como *tensão*, defendendo que os objetos presentes na cena, enquanto cenários ou adereços, são interessantes quando a proporciona aos atores:

Se renunciamos aos cenários, não é por razões formais, há razões mais importantes.
Em seu lugar virão *formas* que exprimirão
a *constituição da ação*,
seu curso, sua dinâmica, seus conflitos,
seu crescimento, seu desenvolvimento,
seus pontos culminantes,
que criarão *tensões*,
que engajarão o ator, que terão contatos dramáticos com ele.
... a escada não leva a parte alguma...
É uma *forma de subida e de queda*
Mas antes de tudo é presente. (2008, p. 9, grifos do autor).

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

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

Figura 76: Só 1



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

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

Podemos dizer que a cena de Sandra Vargas – uma mulher caminhando sobre uma trilha de sapatos, carregando um costeiro de objetos aleatórios – traz, a princípio, uma imagem abstrata. Kantor preconizava a imagem abstrata em detrimento da cena naturalista, afinal, segundo o encenador, a recepção causada pela imagem abstrata no

espectador ocorre por meio do inconsciente, o que a torna mais profusa em termos de sentido.

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

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

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

Figura 77: Só 2



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

A inversão de sentido fica explícita na cena conduzida por Sandra Vargas. A personagem inicialmente segura um relógio de parede, que ela abandona para dar sequência a uma série de gestos cotidianos. Dentre alguns objetos dispostos no chão, ela apanha um regador e rega a miniatura de uma árvore; com uma escova própria, escova um par de sapatos masculinos; serve café de um bule em uma xícara; com um ferro de passar, ela alisa uma camisa. Como se fossem movimentos rotineiros, a personagem quase não olha para o que faz, então, inicia-se a inversão: com o regador, ela derrama água sobre a xícara de café; o ferro de passar é pressionado sobre o par de sapatos; o café do bule é derramado sobre a camisa; a pequena árvore é escovada com a escova de lustrar sapatos. Por fim, a personagem se olha no reflexo da parte inferior do ferro de passar, penteia seus cabelos com a escova e conclui a cena colocando o ferro de passar em seu próprio rosto, como quem se acaricia.

Figura 78: Só 3



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

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

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

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

Figura 79: Só 4



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

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

Figura 80: Só 5



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento.

A música do espetáculo foi composta por Arrigo Barnabé, importante músico brasileiro que foi ligado a um movimento conhecido como *Vanguarda Paulista*²⁴. Barnabé também é conhecido pela composição de trilhas sonoras para cinema. Luiz André Cherubine relata que há algum tempo o Sobrevento almejava propor uma parceria artística com o músico cuja obra encontra identificação com o caráter experimental do grupo. Arrigo Barnabé criou para o espetáculo uma sonoridade densa por meio de recursos da música eletroacústica. Segundo o compositor, o grupo concedeu a ele liberdade de criação que foi fundamental para o resultado: “Não foi como fazer uma trilha para um espetáculo específico. Eu tive uma abertura muito

²⁴ O contexto que foi chamado de Vanguarda Paulista se trata de um período de efervescência na cena musical de São Paulo entre 1979 e 1985. Foi composto por artistas como Ná Ozzetti, Itamar Assunção, Vania Bastos, entre outros e por grupos musicais, entre eles: Isca de Polícia, Rumo e Premeditando Breque.

grande enquanto compositor e pude contribuir com o espetáculo como autor mesmo”. (BARNABÉ, 2018).

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

Inevitavelmente, isso nos remete a Beckett, cuja obra traz um homem que não é mais capaz de se comunicar em um mundo onde a linguagem se esgotou e, por isso, não há esperança. No início do processo de criação de *Só*, essas questões foram bastante abordadas pelos participantes nos relatos da atualidade política e social: a dificuldade de comunicação e a falta de esperança. É significativo notarmos que, em nosso tempo, vivemos o auge da facilidade de comunicação no que diz respeito à existência de recursos tecnológicos, contudo, esses meios de comunicação também possuem seus entraves. Talvez o maior deles seja justamente a ausência física e, conseqüentemente, a possibilidade de anonimato parcial ou total. Diante dessa perspectiva, as pessoas se sentem encorajadas a exteriorizar pensamentos que não seriam capazes de dizer pessoalmente. No extremo, o que seria um diálogo acaba se transformando em ataques.

Outro fator complicador da comunicação nos dias atuais é a própria rapidez da informação. Temos acesso diariamente a um bombardeio de novidades sobre todo tipo de assunto. No entanto, reservamos pouco tempo para refletir profundamente sobre algum deles. Dessa forma, as notícias são espalhadas superficialmente, ou seja, as

pessoas têm conhecimento apenas da “chamada” ou da “manchete”, ignorando muitas vezes o contexto e os pontos de vista presentes nas histórias. De maneira análoga, propagam-se rapidamente as falsas notícias, que podem ser criadas por qualquer pessoa. Em consequência disso, vivemos o paradoxo de, apesar de estarmos na era da conectividade, não conseguirmos nos comunicar de forma eficiente. Esse fator apenas aumenta os sentimentos de solidão e de desajuste do homem contemporâneo.

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

O objetivo da companhia em dialogar com as complexidades do momento vivente se fez não apenas em cena. O Sobrevento dedicou-se a atividades extensivas de seu pensamento a respeito das questões sociais e estéticas e, desta forma, influenciou diretamente a formação de outros artistas de grupos.

Capítulo 4: Os desdobramentos do Grupo Sobrevento

O Teatro de Animação no Brasil ainda sofre defasagem na área de formação. Notoriamente, nas últimas décadas evoluiu bastante neste aspecto, principalmente com a inclusão de disciplinas específicas nos cursos superiores de Artes Cênicas e maior produção científica sobre a linguagem. Porém, para os profissionais de teatro ou mesmo para interessados em geral, fora das universidades, há pouca oferta de cursos e oficinas específicos. Desta forma, as grandes companhias acabam por assumir esta responsabilidade, incluindo em seus projetos patrocinados ações de formação, seja para profissionais, seja para o público.

O grupo Sobrevento preocupou-se ao longo da carreira em buscar formação, muitas vezes fora do país, e conciliar esta procura com o desejo de contribuir com esta área. A companhia assumiu ações de formação, principalmente em três frentes. Primeiramente, na abertura de processos de criação em que pessoas de fora do grupo pudessem acompanhar atividades com profissionais convidados, ou mesmo com os próprios integrantes, sobre treinamento de técnicas de manipulação, confecção de bonecos, trabalho corporal para o ator-manipulador, etc. Também promovendo festivais nacionais e internacionais que, além da mostra de espetáculos de forma gratuita ou a preços populares promover a formação de público, ainda contemplam oficinas, debates e palestras sobre temas relacionados à linguagem. E, por fim, com ações pontuais de formação de público e de bonequeiros, como é o caso do projeto *Fantoches na Praça* e *Praça dos Bonecos*, dos quais falaremos adiante.

Consideramos que, além das atividades de formação que difundem a linguagem e formam novos profissionais, a criação da Cia PeQuod, por Miguel Vellinho, também é um importante desdobramento da história do grupo Sobrevento. Desde sua fundação,

em 1999 no Rio de Janeiro, a companhia produz ininterruptamente e se tornou referência em Teatro de Animação brasileiro. Portanto, abordaremos no próximo tópico a trajetória deste grupo criado por um dos fundadores do Sobrevento.

4.1 - Cia Pequod

Em 1999 quando o grupo se aproximava da cidade São Paulo e assim, dividia-se entre lá e a cidade natal, o Rio de Janeiro, Miguel Vellinho relata que pessoalmente não conseguia cogitar a possibilidade de mudança, ao contrário de Sandra Vargas e Luiz André Cherubine. Além disso, chegava um momento em que os três artistas possuíam diferentes aspirações artísticas. Conforme testificamos no primeiro capítulo, ao discorrermos sobre as criações de *Cadê Meu Herói* e *O Anjo e a Princesa*, o grupo resolveu atender a ambos interesses, realizando três projetos distintos, dividindo-se em núcleos coordenados por cada um deles.

Nas palavras de Miguel Vellinho ele havia se apaixonado pela manipulação direta. A ele não interessava conhecer novas técnicas imediatamente, acreditava que havia muito mais a ser descoberto a respeito daquela utilizada desde *Ato Sem Palavras*. Havia, ainda, o intuito de trabalhar um tema que explorasse os recursos específicos do Teatro de Animação. Desta forma, surgiu a ideia de abordar o universo sobrenatural, com um tema sobre vampiros: *Havia a possibilidade, por exemplo, de a personagem voar em cena, sendo um boneco*²⁵. A partir daí, deu-se início ao processo de criação de *Sangue Bom*, com Alzira Andrade, Andréa Renck Reis, Márcio Nascimento, Márcio Newlands e Rafael Japhet.

²⁵ Entrevista concedida a esta pesquisa em 26/01/2018.

Figura 81: *Sangue Bom*



Fonte: Acervo da Cia PeQuod

O espetáculo estreou ainda como *Sobrevento*, pois permanecia a ideia de núcleos, sendo que Luiz André Cherubine chegou a acompanhar alguns ensaios, assim como Vellinho tentava, na medida do possível, contribuir com os outros processos. A estreia de *Sangue Bom* foi reverenciada pela crítica e absolutamente ligada à história do *Sobrevento*, conforme podemos observar neste trecho:

O *Sobrevento*, completando 13 anos de existência com parte do grupo radicado agora em São Paulo, trouxe ao Rio este ano pelo menos duas grandes produções: *Cadê meu herói?* e *Sangue Bom*, este último em temporada no Teatro Gláucio Gil. E se em *Cadê meu herói?* estava em cena uma nova técnica aperfeiçoada pelo grupo, a luva chinesa (...), em *Sangue Bom* o grupo volta às origens na manipulação direta da técnica japonesa (*Bunraku*), a mesma usada em *Mozart Moments*, carro-chefe do *Sobrevento*, desde 1991. Dessa vez, a volta à velha fórmula traz ao palco novidades muito bem vindas. (CERRONE, Lúcia, 1999)²⁶

²⁶ CERRONE, Lúcia. Título: *Sempre muito bom*. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 20. 1 de dezembro de 1999.

Entre as novidades, citadas pela crítica, estava a agilidade dos bonecos em *Sangue Bom*. A cenografia do espetáculo foi fundamental para atingir os objetivos da ideia de uma cena dinâmica. Os balcões móveis, com rodinhas, que permitiam os atores deslocarem o cenário por toda área teatral, constituíram, além de novas soluções cênicas, uma certa novidade para época, dado que a manipulação direta era quase sempre feita em um balcão fixo. Para Vellinho, a cenografia usual no Teatro de Animação era algo que parecia estagnar a encenação:

Normalmente, na maioria dos espetáculos de teatro de animação, não é difícil acontecer de todas as possibilidades cênicas já estarem entregues ao espectador antes mesmo de o espetáculo ter começado. Vê-se um cenário com uma portinha: certamente um personagem vai sair dali; uma janela: alguém deve aparecer por ali; reconhecemos o balcão: onde todos os personagens irão se encontrar; e pronto: o terceiro sinal nem tocou ainda e não há surpresa alguma à vista. (VELLINHO, 2005, p. 171)

Com efeito, o incômodo de Velhinho com a imobilidade e previsibilidade do cenário no Teatro de Bonecos, somado à exploração dos recursos da linguagem, concedeu à montagem lepidéz cinematográfica. Conforme a crítica de Cerrone: “Miguel Velhinho, em sua primeira direção, concebeu um espetáculo em takes cinematográficos de extrema agilidade cênica”.

O interesse pela aproximação do Teatro de Animação a conceitos do cinema, já era nutrido por Miguel Velhinho, mas acabou tornando-se uma ideal perseguido na trajetória do grupo, estando presente em outras produções. No processo de criação de *Sangue Bom*, segundo o diretor, já apareciam preceitos cinematográficos de forma “intuitiva”, usando sua expressão. Para ele, a função de encenador que lhe cabia, muitas vezes parecia se assemelhar a de um diretor de cinema que precisa cortar e substituir cenas até ter o formato completo da narrativa que almeja. Pois, durante o processo

criativo o elenco desenvolvia improvisações sobre o tema, dando ao diretor diversas possibilidades. Vale destacar que o espetáculo não possui texto falado, toda dramaturgia é construída sem palavras.

Após a estreia muito bem sucedida de *Sangue Bom*, Miguel Vellinho, Sandra Vargas e Luiz André Cherubine, decidiram renunciar à ideia de haver núcleos do Sobrevento em cidades, diferentes, conforme explicação de Vellinho:

Nós pensávamos que seria possível ter dois núcleos, um trabalhando em São Paulo com Sandra e Luiz André e outro no Rio de Janeiro comigo. Mas, começou a ficar complicado. Como a gente dependia de editais, começamos a perceber que não poderíamos concorrer entre nós. Como seria isso? Então, eu resolvi ir procurar minha turma. (VELLINHO, 2018, entrevista)

A turma a que se refere identificou logo em sua figura a função de criador e de liderança. Miguel Vellinho deixou de atuar com frequência e assumiu o posto de encenador. Na PeQuod é ele quem idealiza os espetáculos e aponta os caminhos para a consecução do plano estético. Com efeito, pela sua obra junto à companhia, tornou-se um importante encenador brasileiro, um dos principais em Teatro de Animação.²⁷

Se no início a proximidade com a linguagem cinematográfica era intuitiva posteriormente ela passou a ser tão proposital que culminou em um espetáculo que em 2004 homenageia o próprio cinema. Intitulado *Filme Noir* a peça é como uma metalinguagem desta relação cinema/Teatro de Bonecos. O espetáculo logra colocar no teatro uma narrativa clássica de uma categoria do cinema americano, surgida na década de 30, que foi chamada de *Film Noir*. Como aspecto específico do gênero que a inspirou, a montagem é um romance policial, com personagens típicas e com a

²⁷ Ao longo de seu trabalho como diretor e autor na PeQuod, Miguel Vellinho recebeu importantes prêmios e indicações. Destacam-se: Prêmio Zilka Salaberry de Teatro Infantil - Melhor Direção, CEPETIN/Oi Futuro (2016); Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem - Melhor Autor - FEMSA e Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo (2014); Prêmio Zilka Salaberry de Teatro Infantil - Melhor Direção e Melhor Espetáculo, CEPETIN (2011); Indicação para o Prêmio Shell de Teatro - Melhor Direção - Shell do Brasil (2006).

Figura 82: Filme Noir 1



Fonte: Acervo da Cia PeQuod

Figura 83: Filme Noir 2



Fonte: Acervo da Cia PeQuod

visualidade toda composta em tons de preto e branco. Explora ao máximo os recursos do Teatro de Animação que possibilitam aproximação com o ritmo cinematográfico, além de utilizar conceitos de cinema na narrativa e toda dramaturgia. No programa da peça o grupo discorre:

Fime Noir adapta para o Teatro de Bonecos o gênero genuinamente cinematográfico que lhe dá nome experimentando todas as suas possibilidades no palco. Estão lá a mulher fatal, o detetive durão, a atmosfera de desilusão, a voz em off do narrador, os flashbacks e tantos outros elementos que caracterizam o cinema noir. Mas, nada disso faria sentido se a montagem não fosse inteiramente em preto-e-branco, desafio que exigiu um longo estudo de figurino, cenografia e iluminação. Foi preciso até eliminar o amarelado natural do filamento das lâmpadas. A direção, por sua vez, teve tarefas complexas como reproduzir no teatro o efeito dos enquadramentos e movimentos de câmera observados no cinema. Não foram medidos esforços para a criação do visual mais adequado a uma trama policial ambientada nos anos 40, cheia de manipuladores e manipulados, a arte de trabalhar com bonecos no teatro. (Programa da Peça, 2004)

Alguns recursos, já explorados desde *Sangue Bom*, ganharam mais sentido e direção certa, já que a analogia com o cinema era óbvia. Diferentes bonecos para a

mesma personagem possibilitam que ela apareça, por exemplo, no canto direito do palco e em seguida, imediatamente, desponte no lado oposto. Os balcões móveis foram novamente utilizados e o trabalho de iluminação bastante acurado. Todos esses elementos somados à destreza dos manipuladores e a direção minuciosa de Miguel Vellinho, renderam a Filme Noir o status de cinema no teatro, como comenta a crítica de Vany Paiva: “É cinema representado teatral e conscientemente”.

Reprodução de movimentos de câmera e iluminação em preto-e-branco reforçam a sensação de filme no palco.

Antes determinando um certo estilo cinematográfico, tais elementos são, agora, tornados por empréstimo para recriar a cena teatral de Vellinho. No entanto, ao contrário dos clássicos filmes, a peça revela ao público seu lado farsesco, assumindo sua porção encenada e, por isso, forjada da realidade. (PAIVA, Vany. 2004)

Em Filme Noir a PeQuod vai até o fim no propósito de associar a linguagem cinematográfica ao Teatro de Animação, estabelecendo ligações não apenas estéticas, mas também em aspectos simbólicos, como por exemplo, tocando na questão daquele que manipula o olhar do público, avançando para a analogia com a manipulação de bonecos.

O interesse maior do grupo no entanto, segundo Vellinho, é testar os limites da manipulação direta, “provocá-la”, em suas palavras. Isso não significa que um espetáculo será criado apenas para este propósito, ao contrário, o encenador critica o uso de qualquer técnica sem que ela esteja a serviço de um projeto teatral maior. Segundo Vellinho, quando isso acontece: “Num movimento invertido, engessam-se vontades artísticas dentro de uma técnica, sem que ao menos se busque uma reflexão sobre o porquê do seu uso”. (VELLINHO, p. 171, 2005)

Figura 84: *Pe Quo Deux 1*



Fonte: Acervo da Cia PeQuod

No intuito de “provocar” a técnica, conforme Vellinho, e também o próprio elenco, durante a trajetória do grupo, o encenador empreitou novas intersecções de linguagem em suas obras. Em *Pe Quo Deux*, de 2014, intercruza a obra *Seis propostas para um novo milênio*, de Ítalo Calvino, com a dança. Para tanto, convida cinco reconhecidos profissionais da área para criarem coreografias para bonecos e, conseqüentemente, seus manipuladores, são eles: Bruno Cezário, Cristina Moura, Márcia Rubin, Paula Nestorov e Regina Miranda.

Vellinho relata que há muitos anos o grupo se dedicava a entender os movimentos humanos cotidianos e os transpor para o boneco. Treinavam exaustivamente a manipulação com ações do dia-a-dia como correr, levantar, sentar, andar, deitar, empurrar, puxar, etc. A certa altura (15 anos de companhia) sentiam um certo esgotamento nesse propósito. Então, o encenador chegou à conclusão que

deveriam experimentar o que seria uma movimentação não cotidiana e então chegaram à dança. Conforme Vellinho:

A Dança e o Teatro de Animação não estão distantes um do outro quanto parece. Nunca estiveram. Lembro-me que um dos meus primeiros contatos com os bonecos se deu com o velho Sena, quando ele visitava minha escola com suas dançarinas de can-can. Depois veio muito mais: os forrós dançados pelo Chico Daniel, os vietnamitas e suas danças aquáticas e tanta coisa que me inspirou fortemente. (VELLINHO. Programa do Espetáculo, 2014)

Vellinho conta em entrevista que as ideias de montagem partem de interesses artísticos e também da necessidade de sair do que está cômodo para o grupo. Então, a dança, com exceção de uma cena em *Filme Noir* em que ela estava presente, era uma novidade absoluta para o grupo. Isso aconteceu em outros aspectos também, não apenas na manipulação, conforme relata: “se nós em determinado momento percebíamos que estávamos acomodados no palco italiano, naquela estrutura confortável, com aquelas coxias confortáveis, então nós íamos montar um espetáculo na rua”.

Figura 85: *Pe Quo Deux 2*



Fonte: Acervo da Cia PeQuod

O diretor esclarece que para a montagem de *Pe Quo Deux* a maioria dos atores-manipuladores não tinha experiência alguma com dança, então passaram a realizar treinamentos corporais antes dos ensaios para estarem preparados. Estes desafios são constantemente colocados ao grupo, conforme relata Vellinho:

Funciona assim, se eu digo para eles “olha para o próximo espetáculo eu vou precisar de uma banda em cena”, então, eles vão atrás de aprender a tocar um instrumento, vão fazer aula, aprendem a cantar... apenas chamo um cantor convidado se realmente for uma coisa que o elenco não possa cantar, algo mais complexo. Mas, no geral eles vão se adaptando, saindo daquilo que estão acostumados a fazer.

Como podemos observar, embora Miguel Vellinho tenha, de certa forma, declinado ao ideal do Sobrevento de se colocar sempre um novo desafio por meio de uma nova técnica, continua colocando-se à beira do abismo. O encenador, acompanhado de seu agrupamento de artistas, demonstra em sua trajetória, de quase duas décadas, que está sempre em busca do novo, pondo-se em risco.

A companhia é sediada em um casarão histórico no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, onde, segundo o diretor, pagam aluguel, ora com ajuda edital ou patrocínio, ora com esforços pessoais. A sede é fundamental para que a companhia continue mantendo os espetáculos em repertório, afinal, são 13 espetáculos já construídos e é necessário um local para armazenar os materiais. Além, da óbvia necessidade de local para ensaio e confecção.

4.2 - Ações de formação e de difusão da linguagem: o papel do Sobrevento para a formação de novos bonequeiros e no desenvolvimento do Teatro de Animação no Brasil.

O núcleo fixo do grupo Sobrevento, hoje em dia, é constituído principalmente por quatro pessoas: Luiz André Cherubine, Sandra Vargas, Maurício Santana e Anderson Gangla, os dois últimos desde 1998. Porém, há mais de uma dezena de atores que participou e que ainda atua em espetáculos, além de pessoas que trabalham na parte técnica e na organização geral da companhia, como Agnaldo Souza, Marcelo dos Santos Amaral, J. E Tico (José Elias de Souza).

Fora os dois integrantes fundadores, estes quatro outros nomes citados são profissionais que, de alguma forma, chegaram ao grupo por meio de ações de formação do próprio Sobrevento. Maurício Santana já era ator profissional quando participou de uma oficina com o grupo, promovida pela prefeitura de São Paulo, foi convidado, então, a um estágio na companhia e nunca mais se dissociou. Anderson Gangla, em trajetória semelhante, participou, já profissional, das atividades relativas ao processo de criação do espetáculo *Cadê Meu Herói*, com o mestre de luva chinesa Yang Feng, e acabou por atuar na peça e, desta forma, permaneceu no agrupamento. Segundo o diretor:

O Grupo Sobrevento estrutura-se como uma cooperativa. Não há, entre nós, relações de patrão e empregado e, se a divisão das tarefas existe, não é tão clara. Temos mesmo o teatro como uma espécie de missão e até mesmo de sacerdócio, como muitos artistas. Escolhemos sediar nosso teatro em uma região de baixa renda, fora do centro cultural da cidade, desprovida de equipamentos culturais. Relações com o trabalho e fontes de renda também se refletem no teatro que se faz. Todos os membros do Sobrevento vieram de oficinas e de um contato prolongado com o grupo, de um longo namoro. Todos fazemos de tudo, e é este espírito de que todos tem que fazer tudo que nasce o caráter artesanal, delicado e pessoal dos trabalhos, eventos e ações do Grupo. (CHERUBINE, 2013, p. 232- 233)

Muitas dessas oficinas de formação são viabilizadas por projetos em que o principal argumento é a montagem de um novo espetáculo, porém, o processo de criação, que geralmente inclui diversas atividades abertas, muitas vezes acaba se tornando mais profícuo que o próprio objeto artístico. O trabalho para possibilitar essas ações é rotina do grupo Sobrevento e muitas vezes envolve o intercâmbio com artistas de outros países.

Para viabilizar as oficinas conosco, pedimos ajuda a instituições diplomáticas e culturais de seus países, apelamos para festivais internacionais brasileiros, escolas de teatro, prêmios, projetos, leis de incentivo. E sempre abrimos parte dos dias de trabalho a outros artistas brasileiros especializados. Assim, não só retribuímos e levamos adiante aquilo que outros bonequeiros fizeram por nós, como também aproveitamos o contato com estes outros artistas para não criar uma espécie de entropia. Este procedimento – que não reduz as oficinas a um trabalho instrumental, dirigidos a um objetivo particular – permite-nos aprender com as experiências de outros e abrem-nos caminhos que nos – fechados em nos mesmos, almejando objetivos mais estreitos e imediatos, por conta da aproximação de uma estreia – não somos capazes de vislumbrar. (CHERUBINE, 2013, p. 227)

Conforme podemos observar na citação de Cherubine, abrir o processo criativo para novos artistas ultrapassou a questão da responsabilidade, por ser uma companhia de referência, mas passou a ser também um interesse artístico. Como relatamos neste estudo, o espetáculo *Só e Sala de Estar* foram construídos a partir de cenas de improvisação criadas em oficinas formativas e grupos de estudos, ambas atividades abertas.

Agnaldo Souza, Marcelo dos Santos Amaral e J. E. Tico chegaram ao Sobrevento por meio de um projeto de formação de bonequeiros ocorrido na Zona Leste de São Paulo denominado *Fantoches nas Praças*. Em 2004, este projeto, idealizado e coordenado pelo Sobrevento, promoveu 10 oficinas de manipulação na Zona Leste, periferia da cidade, em que participaram 145 jovens. Destes, 26 foram selecionados para um curso mais aprofundado, uma qualificação para o Teatro de Bonecos que teve

duração de 4 meses, sendo 20 horas semanais. No curso, além da manipulação, havia aulas sobre confecção de bonecos, cenário e dramaturgia específicas para a linguagem.

Figura 86: Diretor orienta aprendiz – Oficina *Fantoches nas Praças*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Fantoches nas Praças foi beneficiado pela Lei Municipal de Fomento de São Paulo. A lei foi a principal conquista do *Movimento Arte Contra a Barbárie* que, em 1999, reuniu artistas e intelectuais para organizar a luta por políticas públicas para a cultura. Conforme já apontamos no primeiro capítulo deste estudo, a categoria teatral enfrentava muitas dificuldades para produzir e nenhuma condição para desenvolver pesquisas e experimentos na área. Isso ocorria porque a Lei Rouanet, baseada no

patrocínio cultural via isenção fiscal de empresas privadas, era vista pelos governos (federal, estaduais e mesmo municipais) como uma política pública para cultura eficiente, mas a realidade denunciada pelos artistas não era positiva. Na avaliação dos ativistas os profissionais de teatro viviam um contexto comparável a uma situação de barbárie, afinal, eram obrigados a submeter suas obras à condição de mercadoria. Para José Arbex Jr:

No momento em que a ganância infinita do capital ameaça extinguir a humanidade inteira, a arte, assim como o alimento, só pode declarar sua total incompatibilidade com a forma mercadoria. Tratar a arte como mercadoria, submetê-los aos critérios e demandas do “mercado” equivale a excluir de seu universo mais da metade dos seres humanos, a mesma que perdeu o direito à comida. A arte não pode admitir nenhum compromisso com o capital. (ARBEX, p.176)

O *Movimento Arte Contra a Barbárie* reivindicava políticas públicas democráticas que fossem eficientes no sentido de retirar os grupos teatrais desta condição, segundo o movimento, desumanas. No primeiro manifesto, declaram:

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.
Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.
É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.
É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.
Nosso compromisso ético é com a função social da arte.
A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.
Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.
A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios.²⁸

Desta forma, o Programa de Fomento da cidade de São Paulo foi elaborado pelos integrantes do movimento para ser uma proposta concreta de política pública e,

²⁸ Primeiro Manifesto Arte Contra a Barbárie. 07 de junho de 1999. Anexo (p.167) da dissertação de mestrado: O movimento Arte Contra a Barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). ROMEO, Simone do Prado. UNIFESP, Guarulhos, 2016.

por admitir o caráter social da arte, abrangeu demandas sociais. Uma dessas demandas era, e continua sendo, a questão da formação, tanto de público quanto profissional. O projeto desenvolvido pelo Sobrevento, contemplado pelo Fomento, *Fantoches na Praça*, em termos de formação em Teatro de Animação não teve precedente.

Figura 87: Aprendizes confeccionam bonecos – Oficina *Fantoches nas Praças*



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Segundo informações do grupo Sobrevento, dos 26 jovens que participaram do curso de formação de bonequeiros pelo menos metade tornou-se profissional na área e atua até os dias de hoje no teatro. Além dos três integrantes do Sobrevento já citados, também podemos citar: Helder Parra, atuou durante anos na Cia Truks, Rogério Uchoas e Maria Angélica Gouveia atualmente atores-manipuladores na Cia Truks, Sidney

Bonfim que atua em diferentes companhias, Zhe Gomes que trabalha profissionalmente como iluminador, entre outros.

Figura 88: Cartazes - Fantoches nas Praças



Fonte: Acervo do grupo Sobrevento

Como finalização do curso, os alunos se dividiram em 6 grupos e realizaram a montagem de 6 espetáculos, supervisionados pelo Sobrevento. Para apresentar as peças o projeto organizou um festival itinerante, com o intuito de promover a experiência profissional dos alunos. Além disso, a ideia atingia outros objetivos do projeto como difundir o Teatro de Bonecos e democratizar o acesso em bairros periféricos. Como podemos observar na avaliação postada na página do Sobrevento na internet, o grupo avaliou que o projeto transcendeu o aspecto de formação técnica e atingiu questões sociais importantes:

Em todas as comunidades por onde passou, Fantoches nas Praças obteve grande sucesso e receptividade do público, atendendo a uma população de baixa renda, afastada do centro e sem acesso à cultura e lazer. Os fantoches fizeram com que as famílias voltassem às praças (...) fizeram com que a praça voltasse a ser um lugar de encontro. O projeto gerou um movimento de confraternização e orgulho nos moradores pela sua região, provocando sua organização e mobilização para criar outros eventos na praça, mesmo que seja um simples festival de dominó, que um morador concebeu motivado pelo desejo de não deixar morrer o clima de confraternização instaurados pelas apresentações.

A interferência positiva de um projeto artístico em questões sociais é um dos maiores méritos da Lei de Fomento. Isso ocorre, porque para ser beneficiado pelo edital é exigido que a companhia elabore uma proposta que ultrapasse os suportes que viabilizam a construção de um espetáculo, por exemplo, mas também inclua ações que interfiram nos problemas sociais. Essa premissa do programa foi denominada “contrapartida social”. As práticas que atingem o público para além do momento do espetáculo, entretanto, acabaram se tornando tão ou mais importantes do que o produto artístico em si para os grupos. A relação com o espectador ultrapassou aquela que existia antes, quando imperava o que os ativistas chamaram de barbárie, ou seja, de fornecedor/consumidor. Segundo a pesquisadora Maria Lúcia Pupo:

Se graças aos projetos fomentados a manifestação teatral deixa em alguma medida de ser prerrogativa exclusiva de determinadas camadas sociais, isso ocorre como decorrência do estabelecimento de novas relações com o público. Elas podem assim escapar ao mero consumo, na medida em que se ampliam e se diversificam os circuitos de produção e recepção teatral. E o vigor desses novos circuitos decorre em grande parte das modalidades de contrapartida formuladas pelos coletivos. (PUPO, 2012, p. 172)

Desta forma, com análise positiva da primeira proposta de “contrapartida social”, o grupo Sobrevento realizou mais quatro edições do festival *Fantoches nas Praças*. A avaliação do grupo Sobrevento dá conta que nas cinco edições foram

atingidas mais de 20 mil pessoas, de 2004 à 2006. Aconteceram 180 apresentações realizadas em 30 praças da Zona Leste.

Percebendo a potência deste tipo de projeto o Sobrevento realizou em seguida *A Praça dos Bonecos* com o intuito de continuar levando Teatro de Animação de forma gratuita para a população periférica. O novo projeto, contudo, contemplou grupos mais experientes, a maioria referências importantes na linguagem, como por exemplo: Pia Fraus, Vento Forte, Cia Truks, Circo de Bonecos, Ópera na Mala, Mamulengo da Folia, As Graças, Furunfunfum, Mevitevendo, entre outros. Há em *A Praça dos Bonecos* um importante aspecto de formação de público para o Teatro de Animação, por isso a escolha de companhias de renome, além do fato de levar para a rua uma estrutura física compatível a um teatro (com palco, iluminação, som e cadeiras para o público).

Para a divulgação das apresentações o grupo produziu um material semelhante a um jornal, que não apenas fazia vezes de publicidade, mas também dialogava com a população local questões a cerca do Teatro de Bonecos e do teatro em geral. Matérias, por exemplo, sobre como surgiu o Teatro Bonecos, como se desenvolveu, porque e como ainda existe. Uma delas intitulada *O Teatro de Bonecos não é mais aquele*, diz:

Hoje, o Teatro de Bonecos afirma-se como uma Arte maior. E ganha novos espaços, misturando-se à Dança, à Música, às Artes Plásticas, ao Cinema, confundindo as fronteiras entre as Artes. E, para ampliar-se ainda mais, o Teatro de Bonecos é, hoje, mais do que “de bonecos”. Propondo dar vida a objetos, formas abstratas, a todo tipo de coisa, esta Arte tem sido chamada, modernamente, de Teatro de Animação, um termo que explica melhor o Teatro que anima, que dá vida. E graças a isto, os bonequeiros podem contar histórias, por exemplo, a partir de um bule e uma xícara que, mesmo não sendo bonecos, são, definitivamente, objetos a animar. Muitos preconceitos ainda pesam sobre o Teatro de bonecos: barreiras ao desenvolvimento desta Arte que vêm sendo rompidas pouco a pouco, graças ao empenho e à dedicação de um número cada vez maior de artistas. O Teatro de Bonecos já não é mais aquele.²⁹

²⁹ Material de divulgação do projeto *A Praça dos Bonecos* (texto não assinado). Março de 2011.

Evidentemente há um caráter formador no material de divulgação para que a população que frequentava as apresentações estivesse preparada, conhecendo alguns preceitos básicos da linguagem. Esse conhecimento não é imprescindível para a contemplação do Teatro de Bonecos, mas o contato com ele pode fazer a experiência do teatro ser mais profunda. Afinal, existem neste tipo de teatro códigos próprios, por exemplo, a presença no manipulador que, diferente do que pode imaginar o senso comum, pode não estar ali apenas para movimentar o boneco. Para Flávio Desgranges, estudioso da recepção teatral, ao se apropriar dos recursos e mecanismos utilizados no teatro, o espectador amplia sua capacidade de compreender a cena e elaborar significados para a encenação. (DESGRANGES, 2003)

A conquista da linguagem teatral pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo. A aquisição da linguagem teatral capacita o espectador a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história. (DESGRANGES, p. 172, 2003)

Para o autor, uma das formas de lograr a apropriação da linguagem pelo espectador é também o acesso a espetáculos. E, na medida em que a experiência vivida no teatro se amplia ela se torna uma necessidade, afinal, para o espectador passa a se conectar diretamente com o lazer e o conhecimento, direitos fundamentais do cidadão.

A cidade de São Paulo abriga dezenas de grupos que se dedicam ao Teatro de Animação, grupos que buscam a sobrevivência e dignidade no trabalho por meio de editais públicos e vendas de espetáculo. Portanto, a difusão da linguagem e formação de público é um aspecto fundamental para a permanência do desenvolvimento desta arte. Com efeito, no jornal de divulgação o grupo relata que os objetivos do projeto são: “Difundir o Teatro de Bonecos; congrega artistas; criar momentos e espaços de lazer e

comunhão; promover a reunião e o conagraamento de famílias e vizinhos; descentralizar a cultura e garantir o acesso da população”.

De 2007 até 2015 aconteceram 9 edições do *A Praça dos Bonecos*, sendo que o grupo procurou diferentes formas para subsidiá-lo além da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, também PROAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Governo do Estado de SP e também o patrocínio da Petrobrás, via Lei de Incentivo à Cultura.

Outro segmento importante na trajetória do grupo Sobrevento é a realização de festivais internacionais, que possibilitam intercâmbios com artistas e grupos de Teatro de Animação de outros países. Isso ocorre desde o período de permanência no Rio de Janeiro, em que participaram da realização da Rio Bonecos (1992), a Mostra Maria Mazzetti de Teatro de Bonecos (1995) e I Mostra Rio/Arte – Grandes Mestres do Teatro de Bonecos Mundial (1997). Também participaram da curadoria de diversos festivais, como o SESI Bonecos do Mundo e FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos.

A Semana Internacional de Teatro de Animação, no entanto, é o evento mais completo organizado pela companhia, no sentido de contemplar apresentações teatrais, oficinas de formação e mesas-redondas para debater temas relativos à linguagem. O projeto foi idealizado pelo grupo Sobrevento e a sua primeira edição (2009) foi realizada sem patrocínio, ou seja, com recursos próprios. Intitulada *Diversidade*, a mostra contou com a presença de três companhias estrangeiras: Teatro de Sombras Tangshan (China), La Voce Delle Cose (Itália) e The Huber Marionettes (EUA). Esta última, com o trabalho do célebre marionetista Phillip Huber que ficou mundialmente conhecido depois de fazer parte do filme *Quero Ser Jonh Malkovich*. Desta forma, contemplou três segmentos diferentes da linguagem, já que a companhia Italiana

apresentou uma peça de Teatro de Objetos. Portanto, embora o número de grupos tenha sido reduzido, ainda assim, a mostra conseguiu apresentar a diversidade do Teatro de Animação, como era o propósito.

Dois anos mais tarde o grupo realizou a segunda edição da Semana Internacional de Teatro de Animação, com o tema *Do Boneco ao Objeto*, desta vez com patrocínio da Petrobrás, via Lei de Incentivo, apoio da FUNARTE e em parceria com a SP Escola de Teatro. Assim, foi possível realizar uma grande mostra com 22 apresentações de 6 companhias, foram elas: Compagnie Gare Central (Bélgica), Hermanos Oligor (Espanha), Cia Mútua (SC-Brasil), Théâtre Manarf (França), Compagnie Philippe Genty (França) e próprio Sobrevento. Além das apresentações cada grupo pode expor seu processo de criação para reflexão coletiva em “mesas-redondas”. Portanto, realizou-se 6 debates em que os grupos e público puderam trocar experiências e refletir sobre processos artísticos no Teatro de Animação.

No mesmo evento também se realizaram oficinas com os convidados internacionais. As inscrições foram abertas apenas para profissionais da área e mesmo assim, Luiz André Cherubine relata que, a organização recebeu em uma semana mais de 200 inscrições de artistas e pesquisadores de 10 estados diferentes.

Em 2012 realizaram a edição intitulada *Fragilidade*, que ocorreu como parte do projeto contemplado pela Lei de Fomento. Ocorreram 8 atividades de debates sobre a linguagem e 13 apresentações das companhias: Art Stage SAN (Coreia), Crazy Body Group (Irã), Cia Rocamorana (Espanha), Hermanos Oligor (Espanha), Playground (Espanha) e Casa Degli Alfieri (Itália).

A última edição, até o momento, ocorreu pela primeira vez fora da sede do grupo, no espaço Caixa Cultural. Denominou-se *O Ator e o Teatro de Bonecos*, com o

intuito de discutir a interferência do trabalho do ator na linguagem. Participaram: Shakespeare Women Company (Portugal), Cia Autónoma Dromosofista (Itália/Argentina), o Théâtre De Cuisine (França), o Théâtre De L'arc-En-Terre (França), Gaia Teatro (Peru) e Catibum (Brasil-MG). Foram realizadas 19 apresentações, duas oficinas e uma mesa-redonda sobre o tema.

O compromisso do grupo Sobrevento com a continuidade de sua arte se faz presente como observamos em diversos aspectos, da formação de público à de novos bonequeiros. Verificamos, ainda a necessidade do diálogo com o que ocorre no restante do mundo em Teatro de Animação. Por isso, o grupo Sobrevento também faz questão de participar de festivais internacionais fora do país e já viajou para dezenas de países. Contam, que procuram realizar ao menos uma turnê internacional por ano, aproveitando convites de outras companhias, festivais e sempre procurando recursos para viabilizar essas viagens, afinal a maioria dos festivais não consegue custeá-las integralmente.

O grupo Sobrevento, portanto, não apenas pela importância de sua obra, mas também pelas atividades de compartilhamento de conhecimento e de contatos com artistas e grupos de diversos outros países, é uma importante referência nacional.

Considerações Finais

*A evolução é uma adaptação do artista à sua época
Até o final de suas forças intelectuais
(ai de mim!)*

Tadeuz Kantor

Durante três décadas, a trajetória do grupo Sobrevento trouxe consigo ao menos dois objetivos permanentes e supostamente contraditórios: a busca pela estabilidade e a convicção de que na arte é necessário que o artista se coloque em risco. Estar em risco seria, para a companhia, buscar sempre um novo desafio e reinventar constantemente seu teatro.

O nome do grupo, escolhido ao acaso no dicionário de forma “dadaística”, permaneceu absolutamente atual todo o tempo. A palavra significa “pé de vento inesperado que perturba a marcha de um navio”³⁰ e, no sentido figurado, pode corresponder a “surpresa, acontecimento inesperado que transtorna a boa ordem das coisas”, como o próprio grupo afirma em seu catálogo.³¹ De acordo com a ideologia do Sobrevento, uma técnica dominada pode levar à acomodação artística, também chamada no teatro de “zona de conforto”. A ideia de estudar uma técnica de manipulação diferente a cada projeto, portanto, afastaria os atores desta “zona de conforto” e os aproximaria da originalidade artística.

A busca pelo novo pode não estar na técnica em si, mas acontecer no tema escolhido, no intercruzamento improvável entre expedientes distintos ou na forma de realizar um projeto. Um exemplo disso consiste na pesquisa empreendida para o espetáculo *Um Conto de Hoffman*, quando, ao pesquisar o Teatro de Brinquedos, que tradicionalmente traz figuras de papel minúsculas em um miniteatro, decidiram colocar bonecos bidimensionais em escala humana, contracenando com os atores na cena

³⁰ Conforme definição encontrada no dicionário Michaelis (2018).

³¹ Sentido encontrado no catálogo do grupo Sobrevento (2017).

teatral. Em seguida, entretanto, realizaram um espetáculo baseado na técnica tradicional, *O Teatro de Brinquedos*. Ou seja, apenas depois de terem experimentado a transcendência da técnica, optaram pela montagem convencional. Podemos considerar que prática experimental anterior trouxe um olhar distinto à encenação clássica, já que o tradicional se mostraria como desafio, em vez de ser o caminho mais fácil.

Em vista disso, os dois objetivos que demarcaram a trajetória do grupo - e que coadunariam contraditoriamente estabilidade e risco - perdem o sentido de opostos quando percebemos que há uma relação entre eles de coexistência. Observamos, durante este estudo, que a busca pela autonomia se deu na descoberta de meios para financiar seus projetos e apresentações, na união com outras companhias com o mesmo propósito (através de festivais e encontros) e também na militância por políticas públicas para a cultura. Afinal, como explicamos no primeiro capítulo, no período em que o grupo começava sua carreira, as formas de financiamento público para o teatro preteriam em absoluto o experimentalismo. Levar a cabo o intento de se arriscar em novas ideias todo o tempo não teria sido possível se a autonomia não tivesse sido lograda, a despeito dos entraves existentes para a sobrevivência de uma companhia teatral de pesquisa.

É fundamental, nesse sentido, ressaltar que, em determinado momento, quando já havia demonstrado competência em lidar com o experimental, o grupo passou a ter credibilidade diante dos órgãos financiadores da área cultural, tanto públicos quanto privados. Durante os 30 anos de existência, além de parcerias com outros grupos teatrais e festivais de arte, o grupo obteve apoio ou patrocínio de diversas instituições para seus projetos, por exemplo: Petrobrás, CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), Itaú Cultural, Caixa Cultural, SESC, Secretarias de Cultura dos Governos dos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, Secretarias de Cultura dos Municípios de São Paulo e do Rio de Janeiro, etc.

Para um grupo de teatro considerado “experimental”, trata-se sem dúvida de algo raro diante da realidade do financiamento cultural no Brasil. Entretanto, justamente o comprometimento em dedicar-se tanto a viabilizar como a realizar seus projetos, muitas vezes não convencionais, deu mérito à companhia.

Uma visão que abrangesse somente os espetáculos do grupo Sobrevento poderia concluir que se trata de um grupo experimental por escolha estética. Porém, ao acompanhar a trajetória de uma “perspectiva interior”, é possível observar aspectos que antecedem essa motivação. Patrice Pavis atribui esse olhar ao pesquisador que “[...] mergulha no espetáculo, naquilo que o precede como naquilo que o segue [...] participa na vida de um grupo teatral e cultural, assiste e se associa os treinos e aos ensaios, toma parte das escolhas estéticas, se funde no grupo.” (2003, p.259). Foi dessa maneira que esta pesquisa se desenvolveu, de forma participativa. Para além do acompanhamento de processos de criação e da realização de entrevistas, existiu um convívio com os membros do grupo que possibilitou diálogos informais nos quais emergiram pistas sutis sobre o sentido mais profundo das histórias que se estudava.

Durante esse convívio se pôde ouvir, repetidas vezes, o diretor Luiz André Cherubine dizer aos atores que era preciso se colocar “à beira do abismo”, pois este, segundo ele, seria o lugar do artista – sempre em risco, prestes a desabar rumo ao desconhecido, resistente, em busca do equilíbrio no limite da existência. Dessa forma, é possível concluir que o experimentalismo, ou a “beira do abismo”, foi uma escolha do grupo que se deu por um desejo maior de transformar o mundo, para além do teatro e por meio do teatro. Contudo, a mudança desejada igualmente se apresenta em todos os aspectos possíveis de serem atingidos teatralmente, no seu sentido social, político, subjetivo e estético.

O Teatro de Animação, com seus bonecos, objetos e outros recursos que lhe são peculiares, foi a forma escolhida para buscar a transformação desejada. Ainda assim, é evidente a preocupação do grupo com relação a um “aprisionamento pela técnica”. Conforme declarado no catálogo da companhia:

[...] falamos de um Teatro que é, mais do que Bonecos, mais do que Animação, mais do que Objetos, um Teatro livre. Livre de quaisquer amarras. Que pode ser Dança, Artes Plásticas, Música. Que pode ser simplesmente um encontro. Que pode tudo o que quiser. Como toda arte. Todos os espetáculo do Sobrevento são bem diferentes, mas guardam sempre algumas coisas em comum, como o gosto pelo desafio, o amor pela Arte a que se dedica, a vontade de mudar o mundo e a crença na importância do Teatro. (2017, s.p.).

O ímpeto pela transformação do que parece ser a ordem natural das coisas no teatro e no mundo moveu o Sobrevento durante três décadas. E, como um vento inesperado que perturba o curso de um grande navio, o grupo, se não abalou os alicerces do Teatro de Animação, procurou desestabilizar sua própria estrutura interior.

Foram estudadas pelo menos quatorze técnicas diferentes de manipulação de bonecos nos seus primeiros 25 anos de atividade. Os treinos e ensaios sobre essas técnicas foram verdadeiramente exaustivos. Não foram poucos os relatos colhidos em entrevistas que citavam ensaios que entravam madrugada adentro, ou noites em claro para garantir a maestria da manipulação e o resultado estético desejado em cena. Durante a preparação para *Cadê Meu Herói*, contam que Yang Feng ficou hospedado durante um mês na casa de Sandra Vargas e Luiz André Cherubine. Este último explica que “não havia hora para treinar, todo tempo livre com ele a gente aproveitava, no café da manhã, na janta [...]”. (2017).

Essa abnegação em prol de um projeto artístico foi o instrumento do Sobrevento para refutar o risco iminente de se obter uma concepção superficial de uma determinada técnica em consequência da constante novidade. Afinal, muitas vezes, o grupo se propôs

a aprender em poucos meses procedimentos que demorariam anos para serem absorvidos.

Porém, devemos aqui levar em consideração o fato de que existem conceitos gerais no Teatro de Bonecos que servem a qualquer técnica, salvo poucas exceções. Tratam-se de princípios que norteiam a arte de dar vida aparente a um ser inanimado. Por conseguinte, ainda que o boneco tenha mecanismos absolutamente desconhecidos, o treino de um ator experiente em manipulação difere bastante daquele de um ator-manipulador inexperiente. Soma-se a isso o fato de que a preparação para os espetáculos envolvendo uma técnica desconhecida é sempre direcionada para os movimentos utilizados em uma determinada peça. Desse modo, tem-se um resultado tão positivo que pode causar surpresa se se souber o pouco tempo que os atores tiveram de treinamento com a técnica específica.

Disso decorre um fator singular que diz respeito ao trabalho de ator no Sobrevento: o acúmulo de conhecimentos específicos com a abrangência de diferentes técnicas. Isto é, os atores-manipuladores possuem compreensão e domínio sobre as possibilidades de comunicação da linguagem que é próprio do modo de trabalhar escolhido pelo grupo.

A formação dos membros também se dá pela soma de referências estéticas proporcionadas por inúmeros festivais internacionais e por outros eventos de que o grupo participou, ou organizou, nos quais puderam contemplar espetáculos de diferentes países e culturas. Além disso, sempre se buscou a troca de experiências sobre processos de criação em intercâmbios, residências artísticas, seminários e outras atividades com esse propósito. Esse tipo de prática talvez seja especialmente importante para a formação em Teatro de Animação, já que esta linguagem, caracterizada pelo hibridismo, possui inúmeras formas de se manifestar.

Este trabalho de pesquisa foi movido, muitas vezes, pela curiosidade de conhecer por que razão, depois de tanto tempo de estudo e dedicação à arte de dar vida ao inanimado, o Sobrevento escolheu uma técnica que prescinde da animação. Afinal, a vertente de Teatro de Objetos à qual o Sobrevento se dedica hoje não utiliza grande parte dos conceitos apreendidos por eles durante décadas.

No entanto, constatamos que o aspecto mais importante da história do grupo é justamente o questionamento de paradigmas, tanto na vida quanto na arte, e o esforço para dialogar com o presente, com o propósito de transformar a realidade. Isso posto, a opção pelo abandono de diversos conceitos técnicos enraizados e pelo aventurar-se em uma proposta que, por ser aberta, não determina um resultado justo, parece a mais apropriada. O Teatro de Objetos foi o novo abismo - o desconhecido, a imensidão obscura, o infinito - para o qual o grupo Sobrevento se dirigiu.

A metáfora da beira do abismo e a imagem de uma pessoa tentando não cair, ainda que prestes a despencar, leva-nos à suposição de uma situação limite na qual o racional não impera sobre o corpo, ao passo que a consciência corporal não é suficiente sem o domínio da mente. Em outras palavras, corpo e mente estão conectados no limite entre vida e morte – o indivíduo pode sucumbir à menor contrariedade se pensar em demasia, em contrapartida, pode desabar se não souber tomar as decisões corretas. No entanto, assumir o risco da queda é também saber que, caso ela aconteça, deverá ser aproveitada enquanto experiência.

Logo, os atores do Sobrevento colocaram-se à beira do abismo como maneira de estar em alerta, em prontidão, em absoluta entrega ao momento presente e, destarte, abertos às transformações e ao desconhecido. Foi assim que o Teatro de Objetos apareceu para o grupo como a possibilidade mais interessante para dialogar com o tempo presente e para questionar o próprio fazer teatral e o Teatro de Animação. Não

por acaso, o primeiro espetáculo em que o Sobrevento se utiliza dessa modalidade trata justamente da dúvida.

O protagonista de *São Manuel Bueno, Mártir* duvida da existência de Deus, mas, mesmo assim, não desiste de ser padre por ver nessa função um sentido maior. Pelo viés alegórico, essa história pode ser interpretada de algumas formas. Podemos compreendê-la supondo, por exemplo, que São Manuel pode representar um bonequeiro que duvida do próprio Teatro de Bonecos, mas que não o abandona por completo por acreditar que nele há um potencial maior do que a própria dúvida. Afinal de contas, quando uma companhia com 25 anos de experiência em manipulação coloca em cena bonecos imóveis e não pretendem lhe conferir vida, isso pode ser visto como a materialização de uma dúvida existente a respeito do Teatro de Animação.

O Teatro de Objetos, pode-se afirmar aqui, trouxe ainda mais questões ao grupo, das quais tem se alimentado nos últimos anos. O ator Maurício Santana, em entrevista, confessa que: “Até hoje a gente não sabe se o que fazemos é Teatro de Objetos, a gente fala que é, porque partimos dele. Mas, será que é mesmo? Não sabemos”.

A maioria dos espetáculos do Sobrevento tem uma técnica predominante definida, sendo que *Submundo* (2002) e *Cabaré dos Quase-Vivos* (2006) exploraram a hibridez e propositalmente mesclaram técnicas. A partir disso, é significativo que o grupo tenha escolhido o caminho da dúvida. Se pensarmos em termos de atualidade, com o mundo e a arte, veremos com facilidade que o sentimento de incerteza corresponde ao momento presente. Fatos históricos que pareciam superados voltaram a gerar insegurança. Em 2016, quase três décadas depois da queda do muro de Berlim em 1989, discute-se a construção de um muro entre EUA e México, com a eleição de Donald Trump; no Brasil, depois da dura experiência de uma ditadura que se impôs

depois de um golpe militar em 1964, fala-se na existência de um golpe parlamentar após a deposição de Dilma Rousseff.

A dúvida também pode ser vista como uma alusão ao nosso tempo se nos referirmos à arte, afinal ela se caracteriza na contemporaneidade pelo hibridismo. As fronteiras entre as linguagens estão cada vez mais dissipadas e, por essa razão, a dificuldade em localizar uma manifestação artística dentro de um determinado gênero é progressivamente maior. Nesse contexto, o Teatro de Objetos ocupa um lugar não definido, entre teatro e artes plásticas. O resultado alcançado pelo Sobrevento, principalmente, em *Sala de Estar* e *Só*, reflete essa conjuntura.

Como nós observamos durante as reflexões precedidas aqui, o Teatro de Objetos ao qual o grupo dedicou suas últimas pesquisas é uma técnica bastante aberta no sentido de não possuir uma série de regras rígidas. Entretanto, há ideias pré-estabelecidas e pelo menos um preceito essencial foi absolutamente cumprido pelo grupo: a utilização do objeto puro sem modificar sua natureza. Este estudo averiguou que, porém, as maneiras com que o grupo Sobrevento coloca o objeto puro em cena transcendem os conceitos dessa vertente teatral ao se criarem maneiras próprias de fazê-lo.

Podemos dizer que o Teatro de Objetos foi o ponto de partida para os três espetáculos aqui abordados, mas os resultados não foram previsíveis. Se em produções anteriores, como *Cadê Meu Herói* ou *Orlando Furioso*, o Sobrevento sabia desde o início do processo em que ponto gostaria de chegar (o domínio da técnica e a consecução de um espetáculo que expressasse suas motivações artísticas), em *São Manuel Bueno, Mártir*, *Sala de Estar* e *Só*, o grupo se lançou ao imprevisível. Talvez possamos afirmar que, se tentava antes se equilibrar, desta vez se lançou ao abismo.

O precipício, nesse caso, revelou novas possibilidades expressivas. Uma analogia pode ser feita com a poética da cena em *Sala de Estar* e *Só*, quando o

espectador se vê em uma escuridão infinita, mas, ao mesmo tempo, as luzes se acendem e mostram a direção para seu olhar. O Sobrevento encontrou em *São Manuel* um jogo raro entre ator e plateia proporcionado pelo objeto; em *Sala de Estar*, a potencialidade do objeto enquanto instrumento para se contar uma história pessoal e, em *Só*, a força poética e visual do objeto.

As maneiras de se colocar à beira do abismo encontradas pelo Sobrevento sobrepujam o âmbito da montagem teatral. O “gosto pelo desafio” e “o amor pela arte a que se dedica”, declarados em seu catálogo, moveu o grupo para fora da própria companhia. O Sobrevento dedicou, ao longo de todos esses anos, muito trabalho a projetos que não necessariamente resultariam em um produto artístico, como as atividades de formação e difusão da linguagem. Colocar-se à tarefa de organizar um festival internacional, ou mesmo de oferecer um curso de formação de bonequeiros para jovens de periferia, também podem ser formas de se pôr em risco.

Por fim, é necessário apontarmos um importante aspecto na história do Sobrevento para o qual esta pesquisa não pôde se voltar, o qual certamente será assunto de novos trabalhos acadêmicos. Paralelamente ao estudo sobre Teatro de Objetos, o grupo se aproximou de uma linguagem já comum na Europa, mas inexistente no Brasil: o Teatro para Bebês. Os estudos se iniciaram em 2005, mas apenas em 2010 o grupo estreou o primeiro espetáculo, *A Bailarina*, e, em seguida, *Meu Jardim*, ambos resultado de um único projeto em parceria com a companhia espanhola *La Casa Incierta*, referência nessa linguagem. O grupo explica o interesse pela nova empreitada da seguinte forma:

[O Teatro para Bebês] Parte de um fundamento simples: a crença profunda de que as capacidades emotiva, poética e de comunicação são inatas em todo ser humano e que se revelam desde o primeiro dia de vida. [...] O Teatro para Bebês provoca uma reviravolta no Teatro pesquisado, discutido e feito pelo Sobrevento, inclusive naquele dirigido a adultos: obriga-o a rever velhas

certezas, hábitos e confortos; leva-o a repensar seu papel social aos seus primados estéticos, encoraja-o reconsiderar a sua trajetória e os rumos que planeja tomar, do mesmo modo como o Teatro de Bonecos havia feito em toda sua carreira, do mesmo modo que um nascimento faz com um pai amoroso. (GRUPO SOBREVENTO, 2017, s.p.).

O estudo dessa linguagem ocorre concomitantemente à pesquisa sobre o Teatro de Objetos porque há em ambos conceitos em comum, no caso, fundamentalmente, o aspecto da simbologia do objeto. No Teatro para Bebês, no entanto, a abordagem desses símbolos acontece de forma singular em consequência do público a que se destina.

O grupo Sobrevento foi pioneiro no Brasil, tanto na produção de espetáculos quanto na realização de eventos a respeito dessa linguagem. Realizou o primeiro festival destinado ao Teatro para Bebês, chamado *Primeiro Olhar*, cuja primeira edição ocorreu em 2010 e, em 2017, alcançou a sexta. Nesses eventos, o grupo procura apresentar peças de relevância internacional e promover debates e cursos de formação.

Atualmente, a companhia dá continuidade a pesquisas tanto de Teatro para Bebês quanto de Teatro de Objetos e já realizou dois novos espetáculos: *Terra* (Teatro para Bebês, 2016) e *Escombros* (Teatro de Objetos, 2017). Isso demonstra como o abismo é realmente infinito, assim como o imenso ímpeto que move o grupo para estar à beira dele. O Sobrevento segue sendo o “vento inesperado que perturba a marcha de um navio” e a embarcação ora é o Teatro de Animação, ora o Teatro de Objetos, ora o próprio teatro, ora o mundo inteiro, se não, todos de uma só vez.

6 REFERÊNCIAS

6.1 Referências bibliográficas

ADES, Dawn. **Dadá e o surrealismo**. Lisboa: Labor do Brasil, 1976.

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e Seus Duplos**. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1993. ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, G. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUER, Martin; GASKEL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BELTRAME, Valmor N. (Org.). **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____. **Animar o inanimado:** a formação profissional no teatro de bonecos. Tese de Doutorado em Artes-Cênicas – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

_____. A Marionetização do Ator. **Móin-Móin:** revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.1, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin – Obras escolhidas.** Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo, Brasiliense. 1987, p. 197-221.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005. BONFITO, Matteo. **O ator-compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo.** 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do teatro de Animação no Brasil. **Móin-Móin:** revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.4, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê Interpretativo Registro do Teatro de Bonecos Tradicional do Nordeste: Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João redondo.** Brasília, IPHAN, 2014.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BROCHADO, Isabela. **A participação do público no Mamulengo.** In *Móin-Móin N. 3: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de Bonecos Popular Brasileiro*. Jaraguá do Sul: UDESC-SCAR, 2007. P. 36.

BROCHADO, Isabela. **O mamulengo e as tradições africanas do teatro de bonecos.** In *Móin-Móin N. 2: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de Bonecos Popular Brasileiro*. Jaraguá do Sul: UDESC-SCAR, 2006. P. 140.

BROCHADO, Isabela. **Teatro de bonecos popular do nordeste – Mamulengo, babau, Casimiro Coco: Patrimônio Cultural do Brasil.** In *Arte da cena n.2*. Goiânia: UFG, 2015.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Petrópolis: Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação.** Campinas: Unicamp, 2001.

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

CARRIGNON, C.; MATTEOLI, J.-L. **Le théâtre d'objet: mode d'emploi.** Dijon: Ed.Scérén, CRDP de Bourgogne, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional.** 1994. Revista do IPHAN, N. 23, p. 94-115.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro.** Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARNEIRO, Dib. Sobrevento Brilha em Monólogo para Calder. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C 4, 3 mar.1999.

CHERUBINI, Luiz André. **Móin-Móin:** revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.10, 2013.

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

_____. **O circo da morte.** Dissertação de Mestrado. ECA/USP, São Paulo, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

COSTA, Felisberto S. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação. Tese de doutorado em Artes-Cênicas – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

_____. **A Poética do Ser ou Não Ser: procedimentos dramatúrgicos no Teatro de Animação**. Tese Doutorado. EC/USP, 2001.

_____. **A Outra Face**: a Máscara e a (Trans)formação do Ator. Trabalho de livre- docência. São Paulo: ECA/USP, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 2004.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito: Da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**. Teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

GERVAIS, André C. **Gramática elementar de manipulação para bonecos de luva**.

Trad. de Álvaro Apocalypse. Paris: Bordas, 1947.

- GILLES, Annie. **Imagens de la marionnette**. Nancy: Presses Universitaires, 1993.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HEGEL, G. W. F. **O belo artístico ou o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- JUNG. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987
- JURKOWSKI, Henryk. **Aspects of the Puppet Theatre**. London: Puppet Centre Trust, 1988.
- _____. **Consideraciones sobre el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- KLEIST, H. Von. **O Teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.
- KOURILSKI, Françoise. **Le Bread and Puppet Theatre**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1971.
- KUSANO, Darcí. **O Teatro de Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LECOQ, Jacques. **Le théâtre de geste**. Paris: Bordat, 1987.
- _____. **O corpo poético**. São Paulo: Editora Senac: Edições Sesc SP, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. V.1,t.1 e 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MATE, Alexandre. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. 2008. 561 p. Tese de Doutorado em História - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MESCHKE, Michael. **Una estética para el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha

MEYERHOLD, Vsévolod. Le Théâtre de Foire. In: PLASSARD, Didier. **Les Mains de Lumière: Textes réunis et présentés**. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAULINO, Berenice. O circo em Ubu, Falias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro Ornitórrinco. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 6, 2016.

RIBEIRO, Pedro Autran. Nada Complicado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 6, 14 ago. 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Gláucio M. **Reflexões sobre o processo de aprendizado para o ator através de formas animadas**. Tese de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SITCHIN, H; VARGAS, S.; GRANDE, S. O teatro para crianças: entre questões e caminhos. In: GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. de (Orgs.). **Fomento ao teatro: 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo: Edição do autor, 2009.

_____. Henrique. **O papel do ator animador na cena teatral**. São Paulo: Edição do autor, 2010.

SOUZA, Edgar O. de. Delicadeza e competência. **Diário Popular**, São Paulo, p. 8, 10 nov. 1991.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 1991. SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.7, 2010.

VARGAS, Sandra. Entrevista o grupo Sobrevento. Entrevistador: Valter Lima Torres. *Mudando os Rumos do Teatro de Animação*. **Revista Folhetim** – Teatro do Pequeno Gesto. N. 8, Belo Horizonte MG, ano 2000.

VELLINHO, Miguel. Ação! Proximidades entre a linguagem cinematográfica e o Teatro de Animação. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.1, 2005.

VELLINHO, MIGUEL. Entrevista o grupo Sobrevento. Entrevistador: Valter Lima Torres. *Mudando os Rumos do Teatro de Animação* **Revista Folhetim** – Teatro do Pequeno Gesto. N. 8, Belo Horizonte MG, ano 2000.

VIVÁQUA, Maria do C. Da manipulação. **Mamulengo**, Rio de Janeiro, ABTB, v. 6, 1977.

6.2 Críticas em jornais impressos

CARNEIRO, Dib. O Mundo Mágico sem Deslizes. **Jornal do Brasil**, p. 8, 25 jul. 2000. A encenação, o teatro de animação e o grupo Sobrevento.

CERRONE, Lúcia. É boa madeira de lei. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 17 out. 1999.

FISHER, L. A expressividade dos Bonecos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 7, 5 nov. 1992.

_____. Maldades, Risos e Poesia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 8, 3 out. 1993.

GARCIA, Clóvis. Um Espetáculo Adulto de Teatro de Bonecos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 11, 26 nov. 1978.

GUZIK, Alberto. Bonecos de Beckett: Teatro a sério. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 1-A, 22 nov. 1992.

_____. Theatro de Brinquedos: requinte do passado. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 2-A, 20 jun. 1994.

HELIODORA, Bárbara. O teatro infantil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 9. 9 abr. 1961.

RAMOS, Luiz Fernando. Com Narrativa sofisticada, Peça do Sobrevento é Antológica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, C1. 21 jan. 2013.

RIOS, Jefferson Del. Unamuno: A redenção pela descrença. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, D6, C.2, 20 mar. 2013.

SANDRONI, Luciana. Mozart para crianças. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 5, 24 out. 1991.

6.3 Referências eletrônicas

ANAPUR, Eli. What We Learned from the Evolution of Picasso Bull. Widewalls. 17.01.2017. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/picasso-bull/>>. Acesso em: 13 out. 2017.

ARCARY, Valério. Março de 2015 não foi uma continuidade de Junho de 2013. Esquerda Online. Disponível em: <<https://blog.esquerdaonline.com/?p=3580>>. Acesso em: 10 set. 2017

BARSANELLI, M. L. Marco Nanini e Rosi Campos preparam montagem de ‘Ubu Rei’, farsa grotesca de Alfred Jarry. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 nov. 2016. Disponível em: <<http://dramaticas.blogfolha.uol.com.br/2016/11/18>>. Acesso em: 17 jul. 2017

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1955. Disponível em: <http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 08/07/2015.

BUHR, Priscilla. Oficina de manipulação e teatro de mamulengos com inscrições abertas. Formação cultural. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/formacaocultural/oficina-de-manipulacao-e-teatro-de-mamulengos-com-inscricoes-abertas/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Suprematismo, Cubo-futurismo e a Tragédia, de Maiakóvski. Itinerários: Revista de Literatura, n. 14, 1999. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107473>>. Acesso em: 09 abr. 2017

CARMIÑA BURANA. Disponível em: <<http://www.carminhaburana.com/portfolio-category/escenicas/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

COELHO, Cecília. Os encantos de Mestre Sebá e seus mamulengos. Ministério da Cultura. 27.07.2017. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/os-encantos-de-mestre-seba-e-seus-mamulengos/10883>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CHERUBINI, Luiz André. 2013. Grupo Sobrevento: São Manuel, Bueno Mártir no programa Em Cartaz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPGAA5Zy_uU&t=915s>. Acesso em: 09 jul. 2016.

CRAIG, E. G. O ator e a supermarionete. Trad. Almir Ribeiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60595>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sobrevento/>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

DURIGUETTO, Maria Lúcia; DEMIER, Felipe. Democracia blindada, contrarreformas e luta de classes no Brasil contemporâneo. *Revista Argum*, Vitória, v. 9, n. 2, p. 8-19. maio./ago. 2017. Acesso em: 11 set. 2017

FEMBIO. Emmy Hennings Biographie. Disponível em: <<http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/emmy-ball-hennings>>. Acesso em: 27 out. 2017.

FARIAS, Rose. Semana do Teatro apresenta O Romance do Vaqueiro Benedito na Usina de Arte. *Notícias do Acre*. 22.03.2013. Disponível em: <<http://www.agencia.ac.gov.br/semana-do-teatro-apresenta-o-romance-do-vaqueiro-benedito-na-usina-de-arte/>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GROVE, Jack. Social sciences and humanities faculties “to close” in Japan after ministerial intervention. *World University Rankings*, London, 12 set. 2015. Disponível em: <<https://www.timeshighereducation.com/news/social-sciences-and-humanities-faculties-close-japan-after-ministerial-intervention>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

GRUMAN, Marcelo. Cutucando a onça: repensando a Lei Rouanet. *Carta Maior*, São Paulo, 06 fev. 2015. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Cutucando-a-onca-repensando-a-Lei-Rouanet/39/32821>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

GRUPO SOBREVENTO. Disponível em: <<http://www.sobrevento.com.br/index.htm>>.

Acesso em: 12 mar. 2013.

HOMO LUDENS. Disponível em: <<https://homoluddens.wordpress.com/tag/bauhaus/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

JAPAN ZONE. Bunraku Puppet Theatre. Disponível em: <<https://www.japan-zone.com/culture/bunraku.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

JONES, D. W. Dada 1916 in Theory: Practices of Critical Resistancy. Liverpool: Liverpool University Press, 2014. Acesso em: 20 mai. 2017.

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2016

PINTO, Ana Estela de S. Fantoches milenares da China têm cabeça de madeira e cabelo de verdade. Folha de S. Paulo, 20. 09. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2014/09/1518610-fantoches-milenares-da-china-tem-cabeca-de-madeira-e-cabelo-de-verdade.shtml>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

SAKAMOTO, Leonardo. Em 2015 faltou interpretação de texto e ansiolítico na água encanada. Blogosfera Uol. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/12/26/em-2015-faltou-interpretacao-de-texto-e-ansiolitico-na-agua-encanada>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

SALTINI, Cláudio. O teatro acontece no erro: entrevista para Dib Carneiro. Papo da vez. Disponível em: <<http://www.pecinhaeavovozinha.com.br/claudio-saltini-papo-da-vez/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SESI BONECOS DO MUNDO. Mestres Mamulengueiros. Disponível em: <http://www.sesibonecos.com.br/2013/grupos/mestres_mamulengueiro>. Acesso em: 27 fev. 2018.

SOUZA, Edgar Olimpio de. Teatro: São Manuel Bueno, Mártir. Revista Stravaganza. 13.02.13. Disponível em: <<http://www.revistastravaganza.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

VOMERO, Maria Fernanda. Imagens Memoráveis. Revista Época. 05.03.13. Disponível em:

<<http://colunas.revistaepocasp.globo.com/jogodecena/2013/03/27/imagens-memoraveis/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

WANDERING TAIWAN. Hand Puppeting. Disponível em: <<http://wandering-taiwan.blogspot.com.br/2009/11/taiwan-hand-puppetry.html>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

6.4 Entrevistas realizadas durante a pesquisa

CAVALCANTI, Danilo. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. Itanhaém, 2015. Arquivo, vídeo, 45 minutos.

CHERUBINI, Luiz André; VARGAS, Sandra. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2017. Arquivo (42 min.), Áudio.

_____. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2016. Arquivo (42 min.), Vídeo, Son., Col.

SANTANA, Maurício. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2018. Arquivo Arquivo (27 min.), Áudio.

VELLINHO, Miguel. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora via Internet. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. Rio de Janeiro/São Paulo, 2018. Arquivo (46 min.), Áudio.

BARNABÉ, Arrigo. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado da entrevistadora. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2018. Arquivo Arquivo (15 min.), Áudio.

6.5 Acervo do grupo Sobrevento

BELTRAME, Valmor. In. 30 anos do grupo Sobrevento. Debate. Registro em vídeo. MP4, 160 min. Rio de Janeiro em 16 de maio de 2016. Acervo do grupo Sobrevento.

GRUPO SOBREVENTO. Catálogo do grupo sobrevento. São Paulo, 2017.

GRUPO SOBREVENTO. Programa do espetáculo São Manuel, Bueno Mártir. São Paulo, 2013.

GRUPO SOBREVENTO. Programa do espetáculo Sala de Estar. São Paulo, 2013.

GRUPO SOBREVENTO. Programa do espetáculo Só. São Paulo, 2016.

GRUPO SOBREVENTO. Jornal Fantoches nas Praças. Material de Divulgação. São Paulo, 2004.

GRUPO SOBREVENTO. Jornal Fantoches nas Praças. Material de Divulgação. São Paulo, 2005.

GRUPO SOBREVENTO. Jornal Fantoches nas Praças. Material de Divulgação. São Paulo, 2006.

6.6 Outras referências

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Sociedade Alternativa. In: SEIXAS, RAUL. **Gita:** Philips, p1974. 1 CD. Faixa 7.

VELOSO, Caetano. É proibido proibir. In:_____. **A arte de Caetano Veloso:** PolyGram, p1977. 1 CD. Faixa 6.

ANEXOS

Trechos do catálogo comemorativo de 30 anos

Lançado em novembro de 2017 na sede do grupo Sobrevento.



SOBREVENTO | 30 anos

so.bre. ven.to

s.m. (Náut.)

Ímpeto repentino do vento, o qual transtorna a marcha da embarcação.

(fig.)

Surpresa, acontecimento inesperado que transtorna a boa ordem das coisas.

(Do lat.: superventus = vinda inesperada.)



Há 30 anos, fazemos, mostramos, trazemos, estudamos, ensinamos, discutimos, vemos e falamos de um Teatro que é, mais do que de Bonecos, mais do que de Animação, mais do que de Objetos, um Teatro livre. Livre de quaisquer amarras. Que pode ser Dança, Artes Plásticas, Música. Que pode ser simplesmente um encontro. Que pode tudo o que quiser. Como toda Arte.

Todos os espetáculos do Sobrevento são bem diferentes, mas guardam sempre algumas coisas em comum, como o gosto pelo desafio, o amor pela Arte a que se dedica, a vontade de mudar o mundo e a crença na importância do Teatro.

Em nossas montagens, fazemos questão de fugir da fórmula, do que nos é cômodo e conhecido. Tentamos fazer das dificuldades o nosso pão. E impomos-nos todos os riscos que nos ocorrem, explorando novos espaços, mirando novos públicos, desenvolvendo novas técnicas, trabalhando novas temáticas, experimentando novos materiais, fazendo com que cada espetáculo seja com-

pletamente diferente do anterior. E, nos eventos que organizamos, sempre apostamos no novo. Nos festivais, trazemos ao Brasil espetáculos incomuns, extraordinários. Que o público, às vezes, mal pode reconhecer como Teatro de Bonecos (talvez, com razão). Nos seminários, reunimos gente que se arrisca, que cria, que se movimenta.

Não precisamos de muito: fazemos o que gostamos de fazer e damos-nos tempo para preparar novos trabalhos. Para o Sobrevento, mais que espetáculo, mais que apresentação, o Teatro é um encontro. E, neste ano de comemoração dos nossos 30 anos, o Teatro é também, para nós, uma festa.

Não precisamos de peças novas a cada momento: nossos espetáculos se mantêm vivos por um longo tempo. E mudam. Como tudo o que vive. Confiamos no tempo e esperamos que ele seja bom para conosco. Se assim for, nos livraremos de nossos vícios, de nossas falhas, nos estruturaremos cada vez mais, ficaremos mais fortes, mais unidos, mais capazes. Se assim não for, terá valido o estudo, o treino, o ensaio, o processo, o caminho.



ATO SEM PALAVRAS (1987)
SAGRUCHIAM BADREK (1987)
UM CONTO DE HOFFMANN (1988)
MOZART MOMENTS (1991)
BECKETT (1992)
O THEATRO DE BRINQUEDO (1993)
UBU! (1996)
O ANJO E A PRINCESA (1998)
CADE O MEU HERÓI? (1998)
BRASIL PRA BRASILEIRO VER (1999)
SUBMUNDO (2002/2003)
BONECOS AQUI! (2005)

O CABARÉ DOS QUASE-VIVOS (2006)
O COPO DE LEITE (2007)
ORLANDO FURIOSO (2008)
BAILARINA (2010)
MEU JARDIM (2010)
A CORTINA DA BABÁ (2011)
SÃO MANUEL BUENO, MÁRTIR (2013)
SALA DE ESTAR (2013)
EU TENHO UMA HISTÓRIA (2014)
SÓ (2015)
TERRA (2016)
ESCOMBROS (2017)

HISTÓRIA

O **Grupo Sobrevento nasce** em novembro de 1986, quando Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho – jovens estudantes de Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, com estudos e experiências amadoras em Teatro – decidem formar um grupo de Teatro, como um caminho para a sua profissionalização.

Como primeira montagem, dedica-se à encenação de *Ato sem Palavras I*, de Samuel Beckett, valendo-se da manipulação direta de um boneco, a partir do Teatro clássico japonês Bunraku. Com o apoio da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, representa o Rio de Janeiro e o Brasil no Festival de Teatro de Animação de Nova Friburgo, em 1987. O contato com grandes companhias estrangeiras define tanto a sua opção pela pesquisa do Teatro de Animação quanto por um fazer artesanal e cooperativo: companhias de Teatro de Bonecos tinham em comum um trabalho de pesquisa continuada, colaborativa e viviam do seu repertório de espetáculos, ao contrário da produção teatral hegemônica da época. Participando dos poucos Festivais que existiam no país e dedicando-se a pesquisas, treinamentos e ensaios intensos, confirma a sua escolha e vocação.

Ainda em 1987 – já integrando Andréa Freire –, inicia-se a profissionalização do Sobrevento – com suas primeiras contratações remuneradas –, que só se consolida em 1991, com *Mozart Moments*. Os primeiros espetáculos

do Grupo são criados com verbas próprias, doações e a estrutura da Universidade, que chega a ceder-lhe uma sala para ensaios e confecção de bonecos e adereços, porém *Mozart Moments* recebe um patrocínio do recém-inaugurado Centro Cultural Banco do Brasil para a sua criação. O grande sucesso do espetáculo, inicialmente formado de quadros separados, levou escolas do Rio de Janeiro envolvidas com a Cultura a demandar apresentações especiais em seus espaços. Tendo unido os quadros em um espetáculo único e empenhados em garantir o seu sustento do Teatro, mapeia todas as escolas da cidade do Rio de Janeiro e passa a oferecer-lhes apresentações. A iniciativa, bem acolhida, leva o Grupo a comprar uma Kombi, com a qual viaja por muitos anos, e garante-lhe autossuficiência nas apresentações e manutenção econômica. Ao mesmo tempo, o envolvimento do Grupo com projetos educativos leva-o a uma aproximação com professores e escolas e a encontros de Educação, consolidando um vínculo duradouro com a Educação infantil.

Mais adiante, com o desenvolvimento da Cultura no país, com o surgimento de festivais, editais e prêmios, com o crescimento do SESC e do SESI e de suas atividades culturais (pela difusão da visão de que o bem-estar social envolve a Cultura), com o surgimento de programas de incentivo e políticas públicas para a Cultura, com a multiplicação de organismos estatais de Cultura e com o surgimento de fundações, centros e instituições culturais

da iniciativa pública e privada, o Grupo passa a circular pelo Brasil e ganha corpo, experiência, reconhecimento e estrutura. Editais da Prefeitura do Rio de Janeiro, Programas e Prêmios Nacionais, Programas do Governo do Estado e do Município de São Paulo e, sobretudo, o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo consolidam o Grupo. O surgimento da lei de Fomento e a seleção de diferentes projetos do Sobrevento em seus editais termina por transformá-lo, de um grupo de Teatro restrito a atividades imediatas de apresentações e cursos, em um criador de iniciativas públicas de descentralização da Cultura, de programas de formação e de difusão do Teatro de Animação, de fomentador do trabalho de outras companhias e artistas e em um espaço referencial de pesquisa da linguagem teatral. Programas de manutenção de grupos teatrais – como o da Petrobras – e de circulação pelo país – como o da BR Distribuidora – permitem que o Grupo se desenvolva, sobretudo em suas iniciativas artísticas mais arriscadas, enquanto projetos como o Rumos do Itaú Cultural permitem-lhe a recuperação e a organização de seu acervo e história.

Em 1988, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Andréa Freire fazem um estágio internacional no Peru – ao lado de marionetistas sul-americanos –, onde uma formação intensiva, de um mês, com a companhia francesa Philippe Genty influencia a estética do Sobrevento. Cursos de Teatro haviam levado os integrantes do Sobrevento à Escola de

Artes Cênicas da Universidade, onde conhecem o Teatro de Bonecos pelas mãos do professor José Carlos Meirelles, em um curso financiado pelo então Instituto Nacional de Artes Cênicas. O contato com a professora Marie Louise Nery, viúva do marionetista Dirceu Nery, influencia decisivamente aqueles jovens entusiasmados, como ela, pelo Teatro de Animação. A grande madrinha do Grupo, porém, é a pesquisadora do Teatro de Bonecos Magda Modesto, incentivadora de primeira hora, conselheira e orientadora por muitos anos. Ainda estudantes, os integrantes do Sobrevento já se tornam profissionais reconhecidos, premiados, que se mantêm de suas apresentações. Cursos com Eugenio Barba e com os Teatros Tascabile e Potlach também influenciam o Grupo, mas é o contato com outros artistas em Festivais de Teatro de Animação o que define o constante aperfeiçoamento e renovação do Teatro da companhia. Intercâmbios com artistas brasileiros e estrangeiros têm sido a base da criação de praticamente todos os espetáculos do Grupo.

Uma primeira temporada regular em 1989, indicações para prêmios importantes – já em 1990 –, apresentações em Campo Grande (MS) e temporadas em São Paulo, a partir do mesmo ano, estruturam o Sobrevento, que passa a fazer viagens constantes, sobretudo para o estado de São Paulo. Todos os espetáculos do Grupo ganham temporadas na capital paulista, desde então, e o Grupo passa longos períodos morando na cidade. Em 1993, cria o seu primeiro espetáculo em São Paulo. Mantém um

endereço duplo, filia-se à Cooperativa Paulista de Teatro e, em 1997, radica-se definitivamente em São Paulo. Por muitos anos, a sede do Grupo havia sido uma pequena casa na Tijuca, que servira de local de armazenamento, confecção, escritório, pesquisa, dramaturgia e, até mesmo, ensaios. Precisando de um espaço de armazenamento em São Paulo, passa a alugar uma garagem em Diadema, ao lado da casa do motorista Daniel Alves de Oliveira, com quem trabalhava. Em um certo momento, é ele mesmo o encarregado da carga, descarga e logística do material necessário às apresentações. Em pouco tempo, uma mudança faz-se necessária. Com a carreira estruturada em viagens constantes e tendo as apresentações de espetáculos como o ganha-pão, o Sobrevento vê-se como uma companhia itinerante e teme a manutenção de um espaço fixo. O aumento de seu repertório demanda um espaço maior e o Grupo aluga um salão de 100 m² na Rua Itapira, 166, na Moóca, bairro do início da Zona Leste de São Paulo, que displicentemente chama de “depósito”. O espaço passa a servir de local de trabalho diário, de confecção, de ensaios, de treinamento, de oficina, de encontros com artistas nacionais e com grandes nomes estrangeiros do Teatro mundial, de palestras e mesas-redondas, de longas oficinas e até mesmo de pequenas apresentações. Sem planejamento, torna-se a “sede” do Grupo. Neste espaço, realiza o longo e frutífero projeto *Fantoches nas Praças*, que forma seis núcleos de Teatro de Bonecos com trinta jovens

da Zona Leste de São Paulo – a região mais populosa e pobre da cidade –, com a qual constrói um forte laço. O espaço torna-se pequeno e obriga o Grupo a uma nova mudança: escolhe a Rua Coronel Albino Bairão, 42, no Belenzinho (também na Zona Leste), onde funda, em junho de 2009, o ESPAÇO SOBREVENTO, um galpão de 400 m² que, em cerca de um mês, transforma-se em um centro cultural e um teatro, graças a um mutirão e ao equipamento que já possui. Em agosto de 2017, o Espaço recebe o Selo de Valor Cultural da Cidade de São Paulo – do Departamento do Patrimônio Histórico, do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo –, “por sua contribuição significativa para o panorama das artes e da cultura da cidade”.

No I Festival de Teatro de Campinas – promovido pelo recém-inaugurado curso de Artes Cênicas da Universidade de Campinas em 1990 – um encontro com grupos teatrais brasileiros leva-o a reconhecer uma afinidade. Pouco depois, em um retiro em Vinhedo (SP), ao qual somam-se grupos do Acre ao Rio Grande do Sul, estrutura-se o conceito de Teatro de Grupo, forma de organização e de criação, e mesmo estética, com a qual se identificaria. Com estes grupos, formaria o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo. Com o passar do tempo, o Teatro de Grupo se afirmaria – pelo surgimento de

muitos coletivos alinhados com o mesmo espírito, bem como pela atuação decisiva da Cooperativa Paulista de Teatro como representação jurídica, legal, organizativa e política – como forma de produção de um teatro de pesquisa, de qualidade e comprometido com o desenvolvimento artístico.

Indicado para importantes prêmios desde 1989, é em 1992 que o Sobrevento recebe o seu primeiro Prêmio: o Coca-Cola de Teatro Infantil, como o melhor grupo, personalidade ou movimento teatral do ano. Em 1994 e 1995, o Sobrevento recebe do Ministério da Cultura o Prêmio Estímulo, pelo conjunto dos seus trabalhos e "pela sua contribuição ao panorama das Artes e da Cultura do país". Ao longo de sua carreira, o Grupo recebe prêmios ou indicações para prêmios da importância do Mambembe (Funarte/Ministério da Cultura), Coca-Cola, Shell, APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), Maria Mazzetti (RioArte) e Myriam Muniz (Funarte), sendo sempre posicionado pela crítica especializada entre os melhores de suas temporadas.

O Festival Internacional de Teatro de Animação Rio Bonecos 92 é o primeiro festival realizado pelo Grupo. Preocupado com a difusão do Teatro de Animação e, mais tarde do Teatro para Bebês, o Sobrevento realiza um grande número de Festivais, com objetivos distintos: mostrar a riqueza e diversidade do Teatro de Animação, fomentar o Teatro popular de Bonecos, revelar formas

teatrais originárias de outras culturas, discutir os limites e possibilidades expressivas do Teatro de Bonecos, apresentar o Teatro de Objetos e formas inovadoras e surpreendentes de Teatro, promover intercâmbios artísticos internacionais, estimular a integração entre as artes, descentralizar o Teatro na cidade – levando-o às periferias mais extremas – , entre outros. Luiz André Cherubini e Sandra Vargas também respondem pela curadoria de grandes Festivais Internacionais realizados em muitos estados brasileiros, como o Rio Cena Contemporânea, o SESI Bonecos e o FITO (Festival Internacional de Teatro de Objetos), bem como pela Coordenação de Teatro de Animação da Prefeitura do Rio de Janeiro, pela programação do Teatro Carlos Werneck do Rio de Janeiro e pela Mostra RioArte de Teatro de Animação.

Somente em 1996, faz sua primeira apresentação no exterior, sendo a primeira companhia estrangeira a participar do Festival Santiago a Mil, em Santiago do Chile, que, mais tarde, se tornaria um dos grandes festivais internacionais de Teatro do mundo. Uma turnê pela Espanha em 1997, onde se apresenta em Bilbao, Gijón e Cádiz inaugura uma parceria com o Centro Latino-Americano de Investigación Teatral (CELCIT) e com a produtora internacional Elena Schaposnik. Sucede-se quase uma dezena de viagens à Espanha, chegando a apresentar-se em 40 cidades do país. Espetáculos em países próximos como a Argentina e distantes como a China, passando por

Colômbia, Chile, México, Irlanda, Escócia, Inglaterra, Espanha, França, Irã, Estônia, Suécia e Angola levam o Sobrevento à considerável marca – especialmente em se tratando de uma companhia teatral sediada no Brasil – de 15 países e 197 cidades visitadas.

A dedicação à pesquisa teatral e a busca constante de novas propostas cênicas, entendendo o Teatro como um encontro com o público, faz com que o Sobrevento explore diferentes técnicas de animação ao longo de sua carreira. Crendo que cada forma de animação e cada boneco permite, impede e também obriga a dizer alguma coisa e reorientando suas pesquisas constantemente, o Grupo vai e vem de espetáculos delicados a espetáculos grotescos, de montagens interativas a montagens contemplativas, do popular ao erudito, do clássico ao contemporâneo. Yang Feng, o artista chinês que treinou o Grupo na manipulação de bonecos chineses, em uma passagem de mais de um mês pelo Brasil, pergunta: “Mas como se aperfeiçoar, mudando de técnica a cada espetáculo?”. É impossível explicar àquele que é a quinta geração de sua família dedicada à manipulação de bonecos de luva que se trata de uma busca de diferentes Teatros: não de um Teatro cada vez mais perfeito. O Sobrevento entende o Teatro como cruzamentos e entende espetáculos como o resultado da inter-relação de numerosos elementos. Bonecos e técnicas somam-se a escolhas de espaços e públicos, técnicas de confecção e materiais, ambientes, luzes, cores,

sons, texturas, ritmos, gestos, movimentos, posições, entonações, vozes, timbres e tantos outros elementos aos quais se somam o lugar social do Teatro, as escolhas de cada artista envolvido, etc. Por isto, constrói espetáculos de sala e de rua, fixos e itinerantes, para palcos italianos (frontais) e arenas, corredores ou cruzeiros, para adultos, jovens, crianças e bebês, em criações sempre surpreendentes: tanto para o público, quanto para si mesmo.

Em 2005, o nascimento das primeiras crianças no Grupo e o contato estreito com a companhia espanhola La Casa Incierta – pioneira do Teatro para Bebês na Espanha –, geram um interesse, no Grupo, pela pesquisa do espetáculo voltado para o público de seis meses a três anos de idade. Leituras, estudos pedagógicos e sociológicos, intercâmbios com companhias e artistas, palestras, debates, oficinas, visitas a creches, experimentos teatrais em pré-escolas, vão amadurecendo, por cinco anos, as condições para que o Grupo crie dois espetáculos, com propostas bem diferentes, para crianças pequenas. Neste meio-tempo, apresenta projetos de Festivais e de criação de espetáculos voltados para a primeira infância que são, seguidamente, rejeitados em todos os editais públicos em que se inscreve. Sem esmorecer, enfrentando adversidades e a descrença de mediadores artísticos – programadores, críticos, pareceristas – e colegas, o Sobrevento termina por estreiar oficialmente os seus dois espetáculos para bebês em Madri, depois de mais de 50 apresentações

gratuitas em creches da periferia de São Paulo. Festivais de Teatro para Bebês em parceria com a Cia. La Casa Incierta – que se mudaria para o Brasil –, projetos ligados à Educação, a boa acolhida de pais, bebês e educadores e o reconhecimento da crítica teatral, somando-se a iniciativas de outras companhias teatrais, terminam por fazer com que o Teatro para Bebês se firme e se difunda por todo o Brasil. Hoje, o Grupo mantém três espetáculos em repertório – *Bailarina*, *Meu Jardim* e *Terna* –, apresentados em português, francês, espanhol e catalão, e realiza o Primeiro Olhar – Mostra Internacional de Teatro para Bebês – que, se teve a primeira edição realizada com verbas próprias, teve as cinco edições seguintes apoiadas pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria do Estado de São Paulo. A estreia de *Bailarina* e *Meu Jardim* no Brasil, em São Paulo, teve o apoio do Prêmio Funarte Myriam Muniz, do Ministério da Cultura.

Para o Sobrevento, fazer Teatro para Bebês é reconhecer a capacidade inata de comunicação e poesia de todo ser humano; garantir o direito de integração social, convívio comunitário, Cultura e lazer a todos, em qualquer idade; reconhecer a Arte como filha da dúvida – não da certeza –; perceber que temos sempre mais a aprender que a ensinar – sobretudo frente a bebês –; olhar tudo de novo como pela primeira vez; admirar a capacidade expressiva do Teatro, no encontro entre pessoas; admitir que o Teatro é e foi muito mais

do que aquilo em que se transformou. O olhar atento e maravilhado dos bebês renova o Teatro do Sobrevento – tanto o destinado a crianças quanto o destinado a adultos – sob muitos aspectos, desde a focalização nos menores detalhes em cena até a construção de uma dramaturgia e interpretação mais francas, sutis e delicadas. Se os bonecos são, para o Grupo, em um momento, a percepção de que o corpo do ator não é suficiente para expressar tudo o que quer; os objetos são a revelação de novas possibilidades e das limitações dos bonecos, face a novos anseios de expressão. O Teatro de Objetos é apresentado ao Sobrevento em 1988, no Peru, pelo marionetista francês Philippe Genty, que tinha como atores de sua companhia Katy Deville e Christian Carignon – pioneiros da linguagem. As criações deste casal haviam impressionado Genty e chamavam a atenção por sua originalidade. Só muito mais tarde, porém, o Teatro de Objetos torna-se uma linguagem importante para as buscas artísticas do Sobrevento.

Em 2009, um primeiro namoro com o Teatro de Objetos tem lugar na carreira do Grupo e resulta no espetáculo *Bailarina*. Assumindo a curadoria do FITO (Festival Internacional de Teatro de Objetos), que reuniu mais de uma dúzia de companhias em cada uma de suas 15 edições, trava contato com grandes expoentes mundiais do gênero e aprofunda-se nos princípios e conceitos desta linguagem. Convida alguns destes artistas à sua

sede para ministrar oficinas abertas e gratuitas a artistas selecionados e para colaborar com suas montagens. Em cada novo espetáculo, a partir de *São Manuel Bueno, Mártir*, trata de colocar novas questões em pauta, sempre discutindo as possibilidades e limitações daquela abordagem teatral e estendendo as suas fronteiras. Por sua capacidade poética, o Teatro de Objetos possibilita espetáculos originais, sutis e surpreendentes, que, delicadamente, conduzem o Sobrevento a novos caminhos e a propostas cênicas inovadoras.

Familiar, artesanal, o Sobrevento é uma pequena companhia que reúne um grande número de artistas que mantêm um vínculo afetivo com o Grupo, mesmo passados muitos anos de suas colaborações mais imediatas. Como uma companhia de repertório, que conserva vivo um grande número de espetáculos, os laços com diferentes artistas não se perdem e, ao mesmo tempo, novos colaboradores surgem, trazendo novos ares e novas ideias. O Grupo mantém, assim, a sua dinâmica e a sua renovação constante, sem perder a sua linha de pesquisa e as suas buscas históricas. A decisão de Miguel Vellinho de não deixar o Rio, quando da mudança do Grupo para São Paulo, levou, com a criação do espetáculo *Sangue Bom*, à existência temporária de um núcleo Rio do Sobrevento, que, mais tarde, se transformaria na Companhia Pequod. A ida de Andréa Freire para a sua terra natal, Campo Grande (MS), gerou um grande

número de iniciativas culturais naquela cidade. Andréa e Miguel – como tantos outros colaboradores – nunca deixaram o Sobrevento, permanecendo de forma prática ou afetiva, como seus membros. As únicas perdas do Grupo vieram de falecimentos, como os do violinista Queca Vieira, em 2001 (que atuava em *Beckett*) e de Lucía Erceg, em 2017 (produtora do Grupo por cerca de 25 anos). A partir de oficinas, foram-se integrando ao Sobrevento artistas, com diferentes formações (Dança, Circo, Artes Plásticas, Literatura). Estruturado como cooperativa, sem relações empregatícias, e fundamentado em um trabalho colaborativo, não dá para se dizer de quantas pessoas é feito o Sobrevento, que depende, entretanto, de uma base sólida e um trabalho diário, exercido por Maurício Santana, Agnaldo Souza, Marcelo Amaral, Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, que respondem – há, pelo menos, 15 anos – não só pelos rumos artísticos, mas também pelo trabalho de gestão, comunicação, logística e produção.

Inquieto, curioso, ativo, obstinado, o Sobrevento prepara-se para novos passos, sonhando continuar a fazer o que tem feito por 30 anos: andar por terrenos que nunca pisou e, ombro a ombro com muitos companheiros, levar adiante a bandeira do Teatro, que carrega com tanta fé.

CIDADES E PAÍSES POR ONDE PASSOU

Alcalá de Henares (Espanha), Alcalá la Real (Espanha), Alcázar de San Juan (Espanha), Alicante (Espanha), Almagro (Espanha), Anápolis (GO), Ancud (Chile), Andes (Colômbia), Andratx (Espanha), Angra dos Reis (RJ), Aquiraz (CE), Aracaju (SE), Aranjuez (Espanha), Araraquara (SP), Arcoverde (PE), Arjonilla (Espanha), Armação dos Búzios (RJ), Assis (SP), Atibaia (SP), Barahán (Espanha), Barra Bonita (SP), Barretos (SP), Bauru (SP), Belém (PA), Belo Horizonte (MG), Bertoga (SP), Bilbao (Espanha), Birigui (SP), Boa Vista (RR), Bogotá (Colômbia), Bonito (MS), Brasília (DF), Buenos Aires (Argentina), Burgos (Espanha), Caconde (SP), Cádiz (Espanha), Caieiras (SP), Cajuru (SP), Calbuco (Chile), Caldas (Colômbia), Cali (Colômbia), Campinas (SP), Campo Grande (MS), Campos dos Goytacazes (RJ), Canela (RS), Capivari (SP), Caraguatatuba (SP), Caruaru (PE), Catanduva (SP), Cazorla (Espanha), Charleville-Mézières (França), Cidade do México (México), Concepción (Chile), Córdoba (Argentina), Corumbá (MS), Crato (CE), Cuiabá (MT), Curitiba (PR), Diadema (SP), Dois Córregos (SP), Dublin (Irlanda), Duque de Caxias (RJ), Eibar (Espanha), Elgoibar (Espanha), Extrema (MG), Florianópolis (SC), Fortaleza (CE), Franca (SP), Franco da Rocha (SP), Frutillar (Chile), Garanhuns (PE), Gavá (Espanha), Gijón (Espanha), Glasgow (Escócia), Guará (SP), Guararema (SP), Guarne (Colômbia), Guarujá (SP), Guarulhos (SP), Hangzhou (China), Igaraçu do Tietê (SP), Igualada (Espanha), Irún (Espanha), Itajá (SC), Itapetininga (SP), Jaraguá do Sul (SC), João Pessoa (PB), Joinville (SC), Joazeiro do Norte (CE), Jundiá (SP), Kunshan (China), La Plata (Argentina), Ladário (MS), Lençóis Paulista (SP), León (Espanha), Lins (SP), Lleida (Espanha), Londres (Inglaterra), Londrina (PR), Luanda (Angola), Macapá (AP), Maceió (AL), Madri (Espanha), Málaga (Espanha), Malmö (Suécia), Manaus (AM), Mar del Plata (Argentina), Mariana (MG), Manila (SP), Mauá (SP), Maullín (Chile), Medellín (Colômbia), Miranda de Ebro (Espanha), Mirandópolis (SP), Mogi das Cruzes (SP), Mogi Guaçu (SP), Monte Alegre (SP), Monte Aprazível (SP), Mostoles (Espanha), Noalejo (Espanha), Nova Friburgo (RJ), Nova Iguaçu (RJ), Nova Odessa (SP), Nova Olinda (CE), Nova Veneza (GO), Novo Hamburgo (RS), Olinda (PE), Osasco (SP), Ouro Preto (MG), Palencia (Espanha), Palma de Mallorca (Espanha), Palmas (TO), Palmital (SP), Pamplona (Espanha), Paraguaçu Paulista (SP), Paty do Alferes (RJ), Pederneiras (SP), Petrolina (PE), Petrópolis (RJ), Piracicaba (SP), Poá (SP), Pollença (Espanha), Ponta Porã (MS), Porreres (Espanha), Porto Alegre (RS), Pozuelo de Alarcón (Espanha), Presidente Prudente (SP), Puerto Montt (Chile), Recife (PE), Ribeirão Preto (SP), Rio Branco (AC), Rio Claro (SP), Rio de Janeiro (RJ), Rio do Sul (SC), Rondonópolis (MT), Sabadell (Espanha), Salto (SP), Salvador (BA), Sant Cugat del Vallès (Espanha), Santa Fé do Sul (SP), Santa Isabel (SP), Santiago (Chile), Santo André (SP), Santos (SP), São Bernardo do Campo (SP), São Caetano do Sul (SP), São Carlos (SP), São João del-Rei (MG), São José do Rio Preto (SP), São José dos Campos (SP), São Luís (MA), São Paulo (SP), São Sebastião (SP), São Simão (SP), Segovia (Espanha), Sevilla (Espanha), Sobral (CE), Son Servera (ESP), Sorocaba (SP), Suzano (SP), Taboão da Serra (SP), Tallinn (Estônia), Tarragona (Espanha), Taubaté (SP), Teerã (IR), Teresina (PI), Teresópolis (RJ), Tolosa (Espanha), Tupã (SP), Uberlândia (MG), Uruaçu (GO), Valladolid (Espanha), Valparaíso (Chile), Venécia (Colômbia), Vitória (ES), Xangai (China), Zamora (Espanha).

FESTIVAIS

1987

- » 14º Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e 10º Festival Rio de Teatro de Animação: Bonecos Brasil 87 – Nova Friburgo, RJ.

1989

- » 15º Festival Internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos: Bonecos Brasil 89 – Nova Friburgo, RJ.

1990

- » 1º Festival Internacional de Teatro de Campinas – Campinas, SP.
- » 1º Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade – Santos, SP.
- » 3º Festival Internacional de Teatro de Bonecos – Canela, RS.

1991

- » 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo – Ribeirão Preto, SP.

1992

- » 1º Encontro Latino-Americano de Educação Através da Arte – Rio de Janeiro, RJ.
- » 16º Festival Internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e 5º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela / Bonecos Brasil 92 – Canela, RS.
- » RIO BONECOS 92 – Mostra Internacional de Teatro de Animação – Rio de Janeiro, RJ.
- » 1ª Mostra Maria Mazzetti de Teatro de Bonecos / Rio Arte – Rio de Janeiro, RJ.

1993

- » 2º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo – Ribeirão Preto, SP.
- » Festival Karen Blixen – Rio de Janeiro, RJ.
- » 6º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela – Canela, RS.

1994

- » Mostra Internacional de Teatro de Animação do SESC Pompeia – São Paulo, SP.
- » 3º Festival de Teatro de Curitiba – Curitiba, PR.
- » 1º Porto Alegre em Cena – Porto Alegre, RS.
- » Nós&os Bonecos, Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro, RJ.

1996

- » 3º Festival Teatro a Mil – Santiago, Chile.
- » 28º Festival de Inverno da UFMG – Ouro Preto, MG.

1997

- » 10º Inverno Cultural de São João Del-Rei – São João Del-Rei, MG.
- » 14º Festival de Títeres de Cádiz – Cádiz, Espanha.
- » 16º Festival Internacional de Títeres de Bilbao – Bilbao, Espanha.
- » Gijón en el País de Los Títeres – Gijón, Espanha.

1998

- » 7º Festival Internacional de Títeres La Fanfarria – Medellín, Colômbia.
- » 7º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos – Curitiba, PR.
- » 8º Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto, SP.
- » Mostra Samarco de Teatro – Mariana, MG.
- » 1ª Mostra SESC de Teatro de Animação – São Carlos, SP.
- » 1ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo – São Paulo, SP.

1999

- » 17º Festival Internacional de Marionetes – Tolosa, Espanha.
- » 2º Festival Internacional de Marionetes – Pamplona, Espanha.
- » 12º Festival Internacional de Títeres – Alicante, Espanha.
- » 1º Encontro Internacional de Teatro de Bonecos – Olinda / Recife, PE.
- » 8º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos – Curitiba, PR. 2000
- » 1º Festival Internacional Telemig Celular de Teatro de Bonecos – Belo Horizonte, MG.
- » 9º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos – Curitiba, PR.
- » Dublin Fringe Festival – Dublin, Irlanda.
- » Beckett Time Festival – Glasgow, Escócia.
- » 11ª Mostra Latino Americana de la Universidad de León – León, Espanha.
- » Festival de Otoño de Madrid – Madrid, Espanha.
- » 4º Festival Internacional de Teatro – Cazorla, Espanha.
- » Festival Internacional de Teatro Contemporâneo de Valladolid – Valladolid, Espanha.

2001

- » 17ª Fira de Teatre de Titelles de Lleida – Lleida, Espanha.
- » Títreal 2001 – Alcalá la Real y Noalejo, Espanha.
- » 11º Festival Internacional de Titelles de Gavà – Gavà, Espanha.
- » 7º Festival de Títeres y Marionetas de Barañáin – Barañáin, Espanha.
- » Titirimundi 2001 – Segóvia, Espanha.
- » Festival Internacional de Títeres y Marionetas de Zamora – Zamora, Espanha.
- » 21ª Feria Internacional del Títere de Sevilla – Sevilla, Espanha.
- » 2º Festival de Inverno de Bonito – Bonito, MS.
- » 7º Festival Internacional de Títeres y Animación Escénica – Mar del Plata, Argentina.
- » 5º Festival de Inverno Olmos 2001 de Títeres y Teatro de Figura – Córdoba, Argentina.
- » 5º Festival Internacional de Títeres y Teatro de Figura – La Plata, Argentina.
- » 1º Festival de Formas Animadas – Jaraguá do Sul, SC.
- » 4º Programa Iberoamericano de Teatro / Teatro Cervantes – Buenos Aires, Argentina.
- » 10º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos – Curitiba, PR.
- » 1ª Mostra de Teatro Infantil – São Bernardo do Campo, SP.
- » Mostra de Teatro de Infantil de Santo André – Santo André, SP.

2002

- » 9º Festival de Teatro a Mil – Santiago, Chile.
- » Festival de Inverno de Garanhuns – Garanhuns, PE.
- » Encuentro Internacional de Títeres de Bogotá – Bogotá, Colômbia.
- » 11º Festival Internacional La Fanfarria – Medellín, Colômbia.
- » Encuentro Internacional de Títeres de la Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colômbia.
- » 2ª Muestra Internacional de Títeres – Cáli, Colômbia.
- » 3º Festival Rio Cena Contemporânea – Rio de Janeiro, RJ.

2003

- » 1º Encontro: Pensando o Centro de Referência do Teatro para a Infância e a Juventude – São Paulo, SP.
- » Mostra Bonecos Aquil – São Paulo, SP.
- » 3º Festival de Teatro de Fortaleza – Fortaleza, CE.
- » Latinidades – Mostra SESC de Artes – São Paulo, SP.
- » Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto, SP.

2004

- » Teatralia: 8º Festival de Artes Escénicas para Niños y Adolescentes – Madrid, Alcalá de Henares, Pozuelo de Alarcón e Aranjuez, Espanha.
- » 3º Encontrarte: Encontro de Artes Cênicas da Baixada Fluminense – Nova Iguaçu, RJ.
- » 1ª Jornada Internacional do Teatro para a Infância e Juventude – São Paulo, SP.
- » 5ª Mostra Sesi de Teatro de Bonecos – interior e litoral do Estado de SP.
- » Mostra Sesi Bonecos do Brasil – Região Nordeste.

2005

- » Mostra Sesi Bonecos do Brasil – apresentação comemorativa em Brasília, DF.
- » Caravana Funarte de Circulação Regional – Regiões Sudeste e Sul.
- » Engenho Mostra um Pouco do que Gosta – São Paulo, SP.
- » 1º Festival de Formas Animadas – Campos dos Goytacazes, RJ.
- » Virada Cultural – São Paulo, SP.

2006

- » Virada Cultural – São Paulo, SP.
- » 6º Festival de Teatro de Bonecos do Shopping Jardim Sul – São Paulo, SP.
- » Teatro em Movimento: Encontro de Grupos – São Paulo, SP.
- » Sesi Bonecos do Mundo – São Paulo, SP.
- » Sesi Bonecos do Brasil – Regiões Sul e Sudeste.
- » 1ª Mostra de Teatro Infantil do Shopping Ibirapuera – São Paulo, SP.
- » 4º Festival Intercâmbio de Linguagens – Rio de Janeiro, RJ.
- » 1ª Semana de Estudos sobre Teatro de Animação – Rio do Sul, SC.
- » 2ª Mostra de Teatro de Bonecos e Formas Animadas – São Bernardo do Campo, SP.
- » Feira Verso e Reverso do Teatro Ventoforte – São Paulo, SP.

2007

- » A Praça dos Bonecos – São Paulo, SP.
- » 1º Festival Internacional de Teatro para Infância e Juventude – São Paulo, SP.
- » Sobrevento para crianças – São Paulo, SP.
- » 16º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos – Curitiba, PR.
- » 18ª Fira de Teatre de Titelles de Lleida – Lleida, Espanha.
- » 4º Festival Internacional de Teatro de Títeres de Alcázar de San Juan – Alcázar de San Juan, Espanha.
- » 9º Festival Internacional de Teatre de Teresetes de Mallorca – Mallorca, Espanha.
- » 27ª Feria Internacional del Títere de Sevilla – Sevilla, Espanha.
- » 5º Festival Intercâmbio de Linguagens – Rio de Janeiro, RJ.
- » Festival América do Sul – Corumbá e Ladário, MS.
- » 3ª Mostra de Referências Teatrais – Suzano, SP.
- » 7º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul – Jaraguá do Sul, SC.
- » 9ª Mostra Sesc Cariri de Cultura – Crato, Juazeiro do Norte e Nova Olinda, CE.
- » Sesi Bonecos do Brasil – Região Norte.
- » 1º Festival de Teatro de Bonecos do Grupo Mão na Luva – São Paulo, SP.

2008

- » Sesi Bonecos do Mundo – Recife, PE.
- » 4º Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória – Vitória, ES.
- » Teatralia: 12º Festival de Artes Escénicas para Niños y Adolescentes – Madrid e Alcalá de Henares, Espanha.
- » 8º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, MG.
- » 2º Festival Internacional de Teatro para Infância e Juventude – São Paulo, SP.

2009

- » FITA 2009: Festa Internacional de Teatro de Angra – Angra dos Reis, RJ.
- » Festival Sesi Bonecos do Brasil – Região Centro-Oeste.
- » 20º Temporales Teatrales Internacionales de Teatro – Puerto Montt, Maullin, Ancud e Frutillar, Chile.

2010

- » Festival Sesi Bonecos do Mundo – Manaus, AM, e Teresina, PI.
- » 10º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte – Belo Horizonte, MG.
- » 8º Festival Internacional Titerías de la Ciudad de Méjico – Cidade do México, México.
- » 21º Temporales Teatrales Internacionales de Teatro – Puerto Montt, Ancud, Concepción e Calbuco, Chile.
- » 28º Fadjr International Theater Festival – Teerã, Irã.

2011

- » Assitej Performing Arts Festival for Young Audiences – Malmö, Suécia.
- » NB Festival 2011 – Tallinn, Estônia.
- » Primeiro Teatro: 1º Ciclo Internacional de Teatro para Bebês – Brasília, DF, e Rio de Janeiro, RJ.
- » 5º FITA: Festival Internacional de Teatro de Animação – Florianópolis, SC.
- » Primeiro Olhar: 1ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo, SP.

2012

- » 5º Festival Ibero-Americano de Teatro – São Paulo, SP.
- » Mirada: 3º Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas – Santos, SP.
- » 9ª Extrema Mostra Teatro – Extrema, MG.

2013

- » Casa 2013: Latin American Theatre Festival – Londres, Inglaterra.
- » FILO 2013: Festival Internacional de Londrina – Londrina, PR.
- » 11º FIL: Festival Intercâmbio de Linguagens – Rio de Janeiro, RJ.
- » Sesi Bonecos do Mundo – Brasília, DF.
- » Mostra SESC de Teatro de Animação 2013 – Ribeirão Preto, SP.
- » 7ª FITA: Festival de Teatro de Animação – Florianópolis, SC.
- » Festival Palco Giratório – Recife, PE.
- » Primeiro Olhar: 2ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo e São Paulo, SP.
- » Feira de Teatro do Ventoforte – São Paulo, SP.

2014

- » 10º Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória – Vitória, ES.
- » 10º Festival Internacional d'Arts Escèniques per els més petits – Regió da Catalonha, Espanha.
- » Sesi Bonecos do Mundo – São Luís, MA.
- » Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana / Fórum das Artes 2014 – Ouro Preto e Mariana, MG.
- » Primeiro Olhar: 3ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo e São Paulo, SP.
- » 1ª Festival Internacional de Teatro de Sombras – Taubaté, SP.

2015

- » Festival SESC de Inverno 2015 – Teresópolis e Nova Friburgo, RJ.
- » FITO: Festival Internacional de Teatro de Objetos – Maceió, AL.
- » 5ª Formação Estética e Poética: Mostra para bebês – Itajaí, SC.
- » Primeiro Olhar: 4ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo e São Paulo, SP.
- » 5ª Engatinhando: Arte desde Bebês – Londrina, PR.
- » 2ª Mostra Primeiro Olhar de Brasília / 16ª Cena Contemporânea: Festival Internacional de Teatro de Brasília – Brasília, DF.

2016

- » 23º Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena – Porto Alegre, RS.
- » Mostra SESC de Teatro de Animação – Ribeirão Preto, SP.
- » 3ª Mostra Primeiro Olhar de Brasília / 17ª Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília – Brasília, DF.
- » Primeiro Olhar: 5ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo e São Paulo, SP.
- » 12ª Feverestival – Campinas, SP.
- » Temporada Funarte de Teatro de Animação – Brasília, DF.
- » Mostra de Repertório Sobrevento 30 anos – São Paulo, SP.

2017

- » 13ª Feverestival – Campinas, SP.
- » Mostra Cênica 2017 – São José do Rio Preto, SP.
- » 10ª Famfest – Festival Internacional de Teatro Familiar – Santiago, Chile.
- » 4ª Mostra Primeiro Olhar de Brasília / 18ª Cena Contemporânea: Festival Internacional de Teatro de Brasília – Brasília, DF.
- » 1ª Festival Sons&Cenas para bebês – Bauru, SP.
- » Festival Mondial des Marionnettes – Charleville-Mézières, França.
- » Primeiro Olhar: 6ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês – São Bernardo do Campo e São Paulo, SP.

Registram-se, aqui, somente os eventos de que o Sobrevento participou com a apresentação de espetáculos, e não como conferencista, debatedor, jurado, curador, diretor artístico, consultor ou observador.

TEMPORADAS

1989

- » UM CONTO DE HOFFMANN – Teatro da Aliança Francesa de Botafogo – Rio de Janeiro, RJ.

1990

- » UM CONTO DE HOFFMANN – Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.

1991

- » MOZART MOMENTS – Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro, RJ.
- » MOZART MOMENTS – Jardins do Museu da República – Rio de Janeiro, RJ.

1992

- » BECKETT – Teatro da Aliança Francesa de Botafogo – Rio de Janeiro, RJ.

1993

- » BECKETT – Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.
- » MOZART MOMENTS – Foyer do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.
- » O THEATRO DE BRINQUEDO – Sala Miriam Muniz do Teatro Ruth Escobar – São Paulo, SP.

1994

- » MOZART MOMENTS – Jardins do Museu da Casa Brasileira – São Paulo, SP.
- » BECKETT – Teatro Glauce Rocha – Rio de Janeiro, RJ.

1995

- » MOZART MOMENTS – Sala dos Arquivos do Paço Imperial – Rio de Janeiro, RJ.
- » MOZART MOMENTS – Casa da Gávea – Rio de Janeiro, RJ.
- » O THEATRO DE BRINQUEDO – Sala dos Arquivos do Paço Imperial – Rio de Janeiro, RJ.

1996

- » O THEATRO DE BRINQUEDO – Museu do Telephone – Rio de Janeiro, RJ.
- » UBU! – Espaço Cultural Sérgio Porto – Rio de Janeiro, RJ.

1997

- » UBU! – Espaço Cultural Sérgio Porto – Rio de Janeiro, RJ.
- » UBU! – Teatro Anchieta do SESC Consolação – São Paulo, SP.

1998

- » CADÊ O MEU HERÓI? – Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.

1999

- » CADÊ O MEU HERÓI? – Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.
- » O ANJO E A PRINCESA – SESC Ipiranga – São Paulo, SP.
- » CADÊ O MEU HERÓI? – Teatro do Sesc Ipiranga – São Paulo, SP.
- » CADÊ O MEU HERÓI? e O ANJO E A PRINCESA – Teatro Cacilda Becker – São Paulo, SP.
- » CADÊ O MEU HERÓI? – Teatro Gláucio Gill – Rio de Janeiro, RJ.
- » BRASIL PRA BRASILEIRO VER – SESC Belenzinho – São Paulo, SP.

2000

- » O ANJO E A PRINCESA – Teatro UniverCidade – Rio de Janeiro, RJ.

2003

- » SUBMUNDO – Teatro do Jockey – Rio de Janeiro, RJ.
- » SUBMUNDO – Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.

2004

- » CADÊ O MEU HERÓI? – CEU Perus – São Paulo, SP.
- » CADÊ O MEU HERÓI? – CEU Meninos – São Paulo, SP.
- » CADÊ O MEU HERÓI? – CEU Inácio Monteiro – São Paulo, SP.
- » SUBMUNDO – Teatro Arthur Azevedo – São Paulo, SP.

2006

- » O CABARÉ DOS QUASE-VIVOS – Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo – São Paulo, SP.
- » MOZART MOMENTS – Teatro do SESC Pompeia – São Paulo, SP.

2007

- » O COPO DE LEITE – SESC Ipiranga – São Paulo, SP.

2008

- » ORLANDO FURIOSO – Porão do Centro Cultural São Paulo, SP.

2009

- » O COPO DE LEITE – Sala Adoniran Barbosa do Centro Cultural São Paulo, SP.
- » ORLANDO FURIOSO – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » O ANJO E A PRINCESA – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » MOZART MOMENTS – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » O CABARÉ DOS QUASE-VIVOS – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » SUBMUNDO – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2010

- » ORLANDO FURIOSO – Teatro do Jockey – Rio de Janeiro, RJ.
- » O COPO DE LEITE – Teatro do Jockey – Rio de Janeiro, RJ.

2011

- » A CORTINA DA BABÁ – Teatro Alfa – São Paulo, SP.
- » A CORTINA DA BABÁ – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » BAILARINA – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » MEU JARDIM – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » A CORTINA DA BABÁ – Teatro Anchieta – São Paulo, SP.

2012

- » O THEATRO DE BRINQUEDO – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2013

- » O COPO DE LEITE – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » SÃO MANUEL BUENO, MÁRTIR – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » A CORTINA DA BABÁ – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » SALA DE ESTAR – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2014

- » SALA DE ESTAR – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2015

- » SÓ – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2016

- » SÓ – Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro, RJ.
- » SÓ – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » SÃO MANUEL BUENO, MÁRTIR – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » MEU JARDIM – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » TERRA – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

2017

- » SALA DE ESTAR – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.
- » ESCOMBROS – Espaço Sobrevento – São Paulo, SP.

Registram-se, aqui, somente as temporadas regulares, de um mesmo espetáculo, com duração maior que um mês.

NOSSE TEATRO DE BONECOS
PODE TER CENÁRIO, FIGURINO, ILUMINAÇÃO.

OU NÃO.

PODE TER TÉCNICOS E DIREÇÃO.

OU NÃO.

COMO O TEATRO DE ATORES.

AO CONTRÁRIO DO
TEATRO DE ATORES, PORÉM,
PODE NÃO TER ATORES.

E, AO CONTRÁRIO DO
TEATRO DE BONECOS,
PODE NÃO TER BONECOS.

OU NÃO.



Espetáculos:

(1987)

ATO SEM PALAVRAS

Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho cursavam Artes Cênicas na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio) e eram atores de um mesmo espetáculo. Decidem montar um grupo, tendo como primeiro trabalho uma encenação de *Ato Sem Palavras* – peça do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, com um boneco no lugar do ator. Nasce daí o primeiro espetáculo do Sobrevento: *Ato sem Palavras*.

A técnica de animação escolhida, a manipulação direta – em que um boneco é movido simultaneamente por três manipuladores, sem fios nem varas –, custa muito trabalho ao Grupo, tanto na pesquisa do Teatro de Bonecos japonês *Bunraku* quanto no grande número de ensaios realizados. Convidado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos a participar de um Festival Internacional de Teatro de Animação que se realizaria na cidade de Nova Friburgo, o Sobrevento (nome escolhido

ao acaso em um dicionário) surpreende-se com a riqueza e com a diversidade do Teatro de Bonecos, bem como com o êxito das apresentações que fez. Convencido de que o Teatro de Bonecos não é uma limitação, mas uma ampliação de possibilidades de encenação, o Sobrevento põe-se a aperfeiçoar sua montagem – particularmente tomando a movimentação e os ritmos mais precisos e detalhados – e a estudar o Teatro de Bonecos. *Ato sem Palavras*, dirigida ao público adulto, busca provocar um efeito curioso no espectador: o riso e o posterior arrependimento, quando a ação passa a ser percebida além de sua superficialidade.

Ato sem Beckett é uma encenação derivada desta montagem, com um ator à imagem do boneco e um grande vaso, que tem somente quatro apresentações na Uni-Rio e no CT-UFRJ e duas no Festival de Nova Friburgo, sempre em um programa duplo com *Ato sem Palavras*.

(1987)

SAGRUCHIAM BADREK

O uso de máscaras, a movimentação de um boneco gigante por quatro pessoas e a construção de figuras a partir de um *Tangram* gigante (um quebra-cabeças japonês) são as formas de animação empregadas no espetáculo de rua *Sagruchiam Badrek*, um nome inventado. Os atores, mascarados ou maquiados, valem-se de línguas inventadas e compõem uma narrativa a partir de suas ações e mudanças de ritmo. Com elementos circenses, sobretudo acrobáticos, dança e música ao vivo, o espetáculo destina-se a todo o público e tem lugar em praças, inspirado tanto nos recursos quanto nos processos de encenação dos espetáculos de rua

que grupos teatrais italianos trazem ao Brasil, conduzidos pelo diretor italiano Eugenio Barba. O espetáculo reúne oito atores e um músico e apresenta-se em praças do bairro de Botafogo, na Cinelândia e em escolas públicas, sempre no Rio de Janeiro. Criado como um exame de direção teatral na Uni-Rio – carreira para a qual se migrava na metade do curso de Artes Cênicas – e prática de montagem de alunos-atores, obtém aprovação da banca avaliadora, mesmo rompendo com os padrões acadêmicos de então. A montagem marca a profissionalização do Grupo, ao ter apresentações contratadas pela Prefeitura do Rio.

(1988)

UM CONTO DE HOFFMANN

Para encenar este espetáculo, o Sobrevento debruça-se sobre o estudo dos Teatros de Brinquedo, ou Teatros de Papel, um divertimento caseiro, popular na Europa do século XIX, que se centrava na apresentação de peças curtas em uma maquete de teatro, tendo figuras bidimensionais de papel como personagens. Ampliando o Teatro de Brinquedo para a escala humana, combina-se a mecânica do teatrinho com o trabalho dos quatro únicos atores de carne e osso da montagem, originando um espetáculo com muitos personagens, inclusive um coro, em um cenário todo de papel, mesmo material do qual são feitos todos os objetos de cena e os figurinos dos atores. No espetáculo *Um Conto de Hoffmann*, o Sobrevento procura estabelecer uma relação entre o ator e o objeto animado, a partir da encenação do primeiro ato do libreto da ópera *Os Contos de Hoffmann*, de Offenbach, que conta a história de um

poeta (na peça, também um apresentador de Teatro de Brinquedo), que sofre uma grande desilusão amorosa, ao perceber que se apaixona perdidamente por uma boneca mecânica. É com este espetáculo, destinado ao público infantojuvenil, que o Grupo tem sua primeira temporada profissional em um teatro e que recebe seu primeiro reconhecimento público, por meio de boas críticas e quatro indicações para os dois prêmios mais importantes destinados ao Teatro Infantil carioca de então: o Mambembe, do Ministério da Cultura, e o Coca-Cola.

Um Conto de Hoffmann também leva o Grupo à sua primeira viagem, sendo, em 1990, o primeiro espetáculo teatral a apresentar-se no Teatro Aracy Balabanian, em Campo Grande (MS). No mesmo ano, o Sobrevento faz sua primeira temporada fora do Rio de Janeiro: na cidade de São Paulo.

(1991)



Concebido como quadros independentes a serem apresentados ao longo de todo o dia, diariamente, no foyer do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, *Mozart Moments* integra, em sua estreia, uma grande exposição comemorativa dos 200 anos da morte de Mozart. O espetáculo retoma a pesquisa da técnica de manipulação direta, desenvolvida pelo Sobrevento. Neste espetáculo, uma carroça serve de balcão ambulante e sobre ela são manipulados, a quatro mãos, pequenos bonecos que contam passagens da vida do compositor austríaco. Confeccionados com grande apuro, em fibra de vidro, espuma e madeira, os bonecos mostram delicadeza e graça. Em *Mozart Moments*, tem lugar também a primeira experiência do Grupo com fantoches, os bonecos mais familiares ao público brasileiro. A inovação da montagem fica por conta dos manipuladores que, vestidos com roupas de época brancas, contracenam com os seus próprios bonecos, transformando-se em personagens secundários das histórias. O espetáculo também chama

a atenção por tratar da vida e, mais ainda, da morte de um compositor erudito, destinando-se a crianças. Acreditando que o espetáculo teria uma carreira curta, por nascer em função da comemoração de uma data histórica e por ter sido criado para um espaço não tradicional, o Sobrevento surpreende-se ao ser convidado a apresentar o espetáculo em escolas e ao ter um grande êxito com uma temporada nos jardins do Museu da República, no Rio de Janeiro, quando reúne todos os quadros em um espetáculo único. Mesmo encerrado o ano comemorativo, o Sobrevento continua – e até hoje – a apresentar *Mozart Moments*, dando ao espetáculo uma posição quase sem par entre os espetáculos teatrais brasileiros, pelo número de apresentações, pelo tempo de carreira e pela quantidade de espaços e cidades em que se apresenta. *Mozart Moments* é, ao mesmo tempo, em 1996, a primeira peça apresentada pelo Grupo fora do país e o primeiro espetáculo estrangeiro a se apresentar no renomado Festival Santiago a Mil, em Santiago do Chile.

(1992)

BECKETT

Já bem conhecido no Rio de Janeiro como um grupo de Teatro de Bonecos, o Sobrevento ainda é associado exclusivamente ao Teatro Infantil. A ideia de remontar *Ato Sem Palavras I*, ao lado de duas outras peças de Samuel Beckett – *Ato Sem Palavras II* e *Improviso de Ohio* –, tendo bonecos no lugar de atores é vista com muita desconfiança, tanto entre o público quanto entre a crítica, antes que a seriedade da proposta e a qualidade da encenação terminem por afirmar-se e levem o espetáculo aos palcos de alguns dos Festivais de Teatro mais importantes de seis países. Beckett leva a técnica da manipulação direta a um alto grau de apuro, intensificando a força das ações descritas

pelo autor em seu texto. Vestindo roupas de frio – casacos e chapéus –, seguindo indicações do próprio autor, os manipuladores nem se ocultam, nem se destacam, em um cenário que representa um velho quarto. Na única janela, são representadas as peças, que, por se passarem em um mesmo cenário, terminam por ganhar unidade, transformando *Beckett* em uma peça em três atos. Esta é a primeira das muitas vezes em que o Sobrevento se vale da música ao vivo, criada especialmente para o espetáculo. Em *Beckett*, um violinista executa todas as músicas, ruídos e efeitos sonoros que a montagem requer. A peça *Improviso de Ohio* tem, em *Beckett*, a sua estreia nacional.

(1993)

O Teatro de Brinquedo

Retomando a pesquisa dos Teatros de Brinquedo, a montagem recupera a técnica na qual teatros em miniatura, com decorações, cenários e personagens recortados e pintados em papel, serviam de palco para peças curtas. A técnica substitui a mobilidade dos bonecos pela troca de figuras: assim, uma cena em que um rapaz deveria beijar uma moça é simplesmente ilustrada pela troca rápida das duas figuras por uma única figura do casal beijando-se. Para conferir agilidade às trocas de bonecos, o Grupo cria um mecanismo original que permite uma troca de figuras rápida e discreta. Tentando, no princípio, a explorar os recursos mecânicos do teatrinho, o Sobrevento termina optando por recriar a ingenuidade e a graça dos antigos saraus, onde crianças e adultos divertiam-se, lado a lado, com representações caseiras de Teatro de Brinquedo. Na montagem, o Grupo é capaz de envolver o espectador em um encontro delicado, informal, divertido, que arranca o público da postura distante que ele costuma assumir em um teatro.

O *Theatro de Brinquedo* apresenta um texto livremente inspirado na peça *A Verdade Vingada*, da dinamarquesa Karen Blixen. A história se passa no Brasil do século XIX, em uma fazenda do interior, situada a meio caminho de Ouro Preto ao Rio de Janeiro, cujo dono tem o péssimo hábito de matar os viajantes que lhe pedem pousada, para ficar com as suas posses. A peça conta com o acompanhamento, ao vivo, de flauta e violão, com músicas brasileiras da época – modinhas, lundus e composições de Carlos Gomes. Apesar de ter apenas 50 minutos, a montagem conta com um prólogo, dois atos e um entreato, e apresenta mudanças de cenário, de figurinos, além de diversas músicas e efeitos sonoros: tudo o que um grande espetáculo deve ter e sempre teve nos Teatrinhos de Brinquedo. O *Theatro de Brinquedo* é o primeiro espetáculo do Sobrevento a estreiar na cidade de São Paulo. Antes disto, porém, algumas apresentações experimentais têm lugar no Rio de Janeiro e em Canela (RS), sob o título *A Verdade Vingada*.

(1996)



Esta encenação do SOBREVENTO nasce do apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, interessada em comemorar os cem anos da estreia de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, uma peça teatral marcante na história do Teatro, escrita, originalmente, para bonecos. Em *Ubu!*, o Grupo explora o conceito de supermarionete, formulado por Edward Gordon-Craig. Na montagem do Sobrevento, os atores vestem figurinos que deformam os seus corpos, transformando-se em uma espécie de marionetes gigantes. Estas roupas, um conjunto de grandes bolsas, terminam por desumanizar os atores, tornando-os alegorias, em lugar de indivíduos. Para representar personagens secundários, peças de sucata são manipuladas grosseiramente, sem

preocupação com a mímese, porém valendo-se da transferência do foco de atenção do público, do manipulador para o objeto e vice-versa, como fazem os ventríloquos. Acompanhadas ao vivo por uma banda de *heavy metal*, estas supermarionetes – também por seu tamanho – dão à montagem um ar bruto e grotesco. *Ubu!* resulta em um espetáculo divertido, ousado, irônico, vigoroso e, sobretudo, jovem. A peça, uma espécie de paródia de *Macbeth*, de Shakespeare, conta a história de Pai Ubu, que toma o reino da Polônia à traição e passa a governar de forma estúpida e violenta. A montagem mostra a versatilidade do Sobrevento, que vem de montagens delicadas e clássicas, e ganha temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

(1998)

O ANJO E A PRINCESA

O Anjo e a Princesa procura estabelecer uma relação entre a "narração de histórias" e o Teatro, transportando uma atividade que tem lugar em espaços informais para o espaço formal de um palco italiano, o que pressupõe considerar a utilização de cenário, figurino, luz, som, objetos cênicos e, principalmente, a distância e a relação frontal com a plateia. Em *O Anjo e a Princesa*, os bonecos são muito simples, verdadeiros brinquedos, o que termina por aproximar as crianças menores, público-alvo do espetáculo. Para o Grupo, nem sempre a precisão, a técnica apurada e o virtuosismo são os melhores meios de comunicar uma certa ideia. Os bonecos mecânicos e a estética do espetáculo inspiram-se na obra de Alexander Calder, o criador dos móveis, as esculturas móveis que

enfeitam os quartos das crianças. Livremente inspirada no conto *Irredenção*, do escritor chileno Baldomero Lillo, a peça narra a primeira experiência de um anjo da guarda e trata de sua difícil relação com uma princesa, a quem lhe cabe proteger. Sozinha em cena, a atriz vive o papel do anjo da guarda, que se mostra, na peça, como um simples observador, deixando a cargo da própria vida, de seu curso natural, os milagres que deveria fazer. A figura do Anjo é criada como metáfora do manipulador, que não é visto pelos outros personagens da história, todos representados por bonecos. É a mesma atriz quem manipula nove bonecos e três esculturas. *O Anjo e a Princesa* vale a Sandra Vargas o Prêmio APCA (da Associação Paulista de Críticos de Arte) de Melhor Atriz de 1999.

(1998)

Cadê o meu herói?

Fruto da curiosidade do Sobrevento em relação a uma técnica de fantoches diferente da que se costuma ver, *Cadê o meu Herói?* é a primeira montagem brasileira a se valer da técnica chinesa de fantoches. Para conhecê-la a fundo, o Grupo tem de trazer ao Brasil o bonequeiro chinês Yang Feng – o representante mais renomado desta forma teatral, quinta geração de uma família que se dedicou inteiramente ao Teatro de Bonecos –, em encontros e treinamentos compartilhados com outros artistas, método de pesquisa repetido – até hoje – em todo intercâmbio internacional promovido pelo Sobrevento. É a estrutura particular dos fantoches chineses – o corpo do boneco não é mais que um saco quadrado de pano – que permite movimentos bem diferentes dos costumeiros: eles são

capazes de se mover de forma muito realista e, por terem pernas, são capazes de “andar”, “correr” e até mesmo “chutar”. Com a técnica chinesa conferindo movimentos incomuns e precisos a bonecos esculpidos em madeira, *Cadê o meu Herói?* resulta em um raro espetáculo “de ação”, uma “superprodução em miniatura”, ambientada em um grande castelo, com direito a tiros, telefone celular, *laser*, helicópteros e explosões. Bem longe da ingenuidade, da simplicidade e da ternura que costumamos ver nos Teatros de Fantoches, a encenação da peça do dramaturgo argentino Horacio Tignanelli faz uma sátira aos heróis e às soluções fáceis das historinhas infantis, dirigindo-se especialmente a um público de pré-adolescentes que acham que Teatro de Bonecos é “coisa de criança”.

(1999)

BRASIL

PRA BRASILEIRO VER

O Sobrevento procura estabelecer relações entre a “contaçon de causos” e o Teatro de Bonecos, inspirado em Macunaíma, de Mário de Andrade, a convite do recém-inaugurado SESC Belenzinho, que promove uma exposição interativa em homenagem ao texto e ao autor. Termina por cruzar o improviso e a irreverência dos mamulengueiros (bonequeiros populares pernambucanos) com a narração ilustrada dos *trujamanes* (bonequeiros ambulantes da Europa do século XVI), retratada no episódio do Retábulo de Maese Pedro, no *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. O resultado é uma forma curiosa de Teatro que narra acontecimentos “históricos” como o Descobrimento do Brasil, a Vida de Jesus e o Dia em que Roberto Carlos Chegou à Lua. O atrito constante entre narrador e bonequeiro, encarregado de ilustrar os acontecimentos, rompe a expectativa do

público, provocando humor e surpresas. Os bonecos de *Brasil pra Brasileiro Ver* são confeccionados em madeira de mulungu pelo Mestre Saúba, mamulengueiro de renome, e são manipulados de forma rústica. Como é característico do Mamulengo, muitas vezes a fala, mais do que os movimentos, é que sustenta a ação. O espetáculo é acompanhado, ao vivo, por três multi-instrumentistas que se revezam, tocando flauta, cavaquinho, violão, sanfona e diferentes instrumentos de percussão. O espetáculo constrói, com um humor franco, direto e interativo, um clima de festa e de brincadeira. Mesmo não tendo uma carreira de muitas apresentações, o espetáculo consolida a afinidade do grupo com o Teatro popular de bonecos, que influencia a criação da cena do Mamulengo do espetáculo *Submundo* e a evolução de *Cadê o meu Herói?* e *Mozart Moments*.

(2002/2003)

SUB MUN DO

O Terceiro Mundo que se encontra nas favelas do Rio de Janeiro e São Paulo, no sertão nordestino, na Galiléia do século I ou na Irlanda do século XVIII é o mote de *Submundo*. Com uma trama não linear, o espetáculo procura despertar na plateia uma 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. Formado por treze quadros, *Submundo* propõe que o espectador componha uma espécie de colcha de retalhos, de painel, a partir de diferentes aspectos de um Terceiro Mundo que se vê cada vez mais isolado e com perspectivas cada vez mais reduzidas. *Submundo* revela um Teatro de Animação moderno, valendo-se de técnicas inovadoras e utilizando desde uma folha de jornal para criar bonecos até lenços que se transformam em personagens.

Com cinco atores em cena e cinco músicos tocando

ao vivo, o Sobrevento une Teatro, Dança, Artes Plásticas, Música, Literatura e História num mesmo espetáculo. A ação se passa sobre uma estrutura de ferro, gradeada, a 80 centímetros do chão. Sua preparação, porém, tem lugar no nível do chão, coberto de areia, marcando a ideia de um mundo subjacente a um outro. Os figurinos mostram a crueza e a decrepitude das personagens por meio de um tratamento especial dado às roupas. Composta especialmente para o espetáculo, a música de *Submundo* mescla o popular e o erudito, e reúne violoncelo, bandolim, violão, percussão e viola caipira. Convidado ao maior Festival de Teatro do Irã, o Sobrevento cria uma versão do espetáculo que chamaria de *Quase Nada / Almost Nothing*, somando as cenas sem palavras à cena final do "mamulengo", apresentada em inglês. O sucesso da apresentação em Teerã leva-o, mais tarde, à Suécia e à Estônia. A cena do "mamulengo" também será apresentada isoladamente, sob o nome *Benedito no Pilão*.

(2005)

Bonecos aqui!

Criado como uma palestra-espetáculo, com a função didática de revelar a variedade de formas que o Teatro de Animação pode assumir, *Bonecos Aqui!* é uma colagem de trechos de espetáculos do Grupo que apresenta as possibilidades expressivas de uma Arte que mistura o tradicional e o moderno, o popular e o erudito, que funde linguagens e que ganha cada vez mais espaços nos diferentes meios de comunicação. Por meio de pequenas cenas, o Sobrevento mostra como, em sua longa carreira, vem buscando, no Teatro de Bonecos, apenas aquilo que é Teatro e, na longa tradição do Teatro de Bonecos, apenas aquilo que fala do hoje ao público de hoje, respeitando o dinamismo desta Arte. No espetáculo *Bonecos Aqui!*, o Grupo revela como o Teatro de Bonecos pode ser

feito até mesmo sem bonecos, a partir de uma simples folha de jornal, e como pode transformar um exercício de manipulação em um espetáculo teatral. Traz à cena também o tipo de boneco mais familiar ao público brasileiro, o fantoche, representado na tradição nordestina do Mamulengo e técnicas de animação muito diferentes, algumas delas completamente desconhecidas do público em geral, como os fantoches chineses e os *pupi* e outros bonecos de varão. O evento pretende difundir o Teatro de Animação, ajudando a quebrar preconceitos e a divulgar uma imagem mais verdadeira desta linguagem teatral. Desde 2005, muda de repertório a cada apresentação, terminando por se mostrar um espetáculo inédito cada vez que é levado ao palco.

(2006)

O CABARÉ DOS QUASE -VIVOS

O Cabaré dos Quase-Vivos é um espetáculo adulto que se vale de uma dramaturgia pouco convencional: uma estrutura paralela, onde um Cabaré – divertido, elegante e irônico – divide a cena com uma história dramática, singela, pungente, vivida por marionetes. Três tipos de bonecos pouco comuns são usados no espetáculo: as marionetes de fio – que, neste espetáculo, ganham um realismo extraordinário, graças a uma técnica rara e elaborada de confecção e manipulação; os títeres de varão – uma forma teatral que teve grande expressão e hoje se encontra abandonada e esquecida no Brasil; e os autômatos – pouco vistos nos palcos do país.

Na montagem do Sobrevento, assim que o espetáculo começa, o espectador vê-se envolvido em uma espécie de Cabaré, de Teatro de Variedades, onde os atores propõem ao espectador uma noite de diversão e

de esquecimento, de prazer e de relaxamento, porque “afinal de contas, de triste já basta a vida, não é mesmo?”. É com este argumento de que é preciso aproveitar a vida, divertir-se, preocupar-se com o próprio prazer, enfrentar as agruras da vida – tão fugaz – com leveza, e até mesmo com deboche, que os atores vão se opondo aos bonecos, com os quais se divertem, que vivem um drama “real e humano”, mesmo que pequeno (em escala e em extensão). Incapazes de entender ou de se reconhecer no drama das marionetes, os atores – mestres de cerimônias, anfitriões, recreadores, “entretenedores” – terminam por revelar uma postura superficial, desumana e cínica, muito menos humana que a dos próprios títeres. Todo o espetáculo é acompanhado, ao vivo, por piano, violino e bateria, em uma composição original que o aproxima de um espetáculo musical.

(2007)

O Copo de Leite

As dúvidas, inseguranças e os ideais do universo dos adolescentes são o tema de *O Copo de Leite*, primeira montagem do Sobrevento destinada a adolescentes. O espetáculo baseia-se no conto homônimo do autor chileno Manuel Rojas e mostra uma história dentro de outra história. Uma mãe vê seu filho desesperado perante as angústias e situações da adolescência. Para acalmá-lo, conta-lhe a história que sua mãe lhe havia contado quando se encontrara na mesma situação. A história fala de um jovem marinheiro que viajava clandestino e que, abandonado em um porto qualquer, longe de casa, tem de enfrentar, sozinho, um mundo avesso a ele, bem como a própria inexperiência em lidar com esse mundo. Inseguro, despreparado, orgulhoso, não aceita a ajuda de outros. Após seis dias sem comer e sem

forças para trabalhar, decide enfrentar a situação e descobre que o mundo é mais simples do que imagina e que talvez seja próprio da idade fazer tempestades em copos de água.

Há apenas um tapete no palco e uma atriz com as mãos nuas; o Grupo preferiu a simplicidade e a delicadeza, além da proximidade com a plateia – acomodada sobre o palco, junto com a atriz – como um convite à reflexão. Algumas projeções de silhuetas, em um espaço todo branco, um figurino cuidadoso nos menores detalhes e som quadrifônico completam o quadro. Todos os movimentos e gestos da atriz são cuidadosamente planejados, desenhados e repetidos, como na manipulação dos primeiros bonecos do Grupo, porém este é o primeiro espetáculo do Grupo sem bonecos em cena.

(2008)



Orlando Furioso

Primeira encenação de palco, no Brasil, com a técnica dos *pupi* sicilianos – considerada pela Unesco patrimônio imaterial da humanidade – *Orlando Furioso* baseia-se no texto homônimo de Ludovico Ariosto. O espetáculo recupera a técnica de varão – de grande importância histórica no nosso país e hoje abandonada – que tem como característica definidora o uso de uma vara central, de ferro ou arame grosso, presa à cabeça do boneco, sustentando todo o peso da figura. A montagem do Sobrevento utiliza bonecos de 90 cm que chegam a pesar 3,5 kg. Construídos conforme uma técnica siciliana tradicional, exibem movimentos vigorosos, como nenhum outro tipo de boneco é capaz de fazer. Estes bonecos são ideais para a encenação de combates armados, paixões arrebatadoras, loucura, ingredientes deste poema épico, baseado em “canções de gesta” que remontam ao século XI. *Orlando Furioso* narra a história do amor que levou Orlando, o maior paladino da França, à loucura, pondo em risco o

exército de Carlos Magno e o domínio cristão na Europa. O espetáculo conta com música ao vivo, especialmente composta para o espetáculo, e um cenário constituído de um surpreendente cubo giratório, bem diferente dos palcos típicos de *pupi*.

A montagem do Sobrevento não busca, em sua pesquisa, reproduzir uma técnica tal qual era empregada há duzentos anos ou imitar a tradição siciliana dos *pupi*, mesmo porque estas manifestações estavam inseridas em outro contexto histórico e social. Ao Sobrevento, interessa a transposição para o Teatro de Bonecos de um repertório abandonado e de uma obra do porte do *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, associando-a às nossas tradições culturais e à nossa gente de hoje. E, do mesmo modo, adotar uma abordagem bastante moderna de um texto que levanta questões tão atuais – em uma época de cinismo, guerras e intolerância –, apesar de escrito há quase quinhentos anos.

(2010)

BAILARINA

Em 2005, o Sobrevento decide empenhar-se na construção, no desenvolvimento e na difusão do Teatro para Bebês no Brasil. Parte de um fundamento simples: a crença profunda de que as capacidades emotiva, poética e de comunicação são inatas em todo ser humano e que se revelam desde o primeiro dia de vida. O Sobrevento acredita que todos temos direito à Cultura, à integração social e ao convívio comunitário. E que o Teatro pode promover a reunião, a confraternização, o compartilhamento, a tolerância, a empatia, o pensamento crítico, a libertação de preconceitos e o voo das ideias. O Teatro para Bebês provoca uma reviravolta no Teatro pesquisado, discutido e feito pelo Sobrevento, inclusive naquele dirigido a adultos: obriga-o a rever velhas certezas, hábitos e confortos; leva-o a repensar do seu papel social aos seus primados estéticos, encoraja-o a reconsiderar a sua trajetória e os rumos que planeja tomar, do mesmo modo como o Teatro de Bonecos havia feito em toda a sua carreira, do mesmo modo que um nascimento faz com um pai amoroso.

Bailarina é o primeiro espetáculo para bebês do Sobrevento. Destinado a crianças de 6 meses a 3 anos de idade, tem como personagem principal uma mãe, que ganha de presente, de sua filha, uma caixinha de música. Do mesmo modo que sua filha ao nascer, aquele presente lhe recorda a busca do equilíbrio, a coragem de cair e se reer-

guer, a vontade de sonhar e a possibilidade de recomeçar. Ela mesma, uma bailarina em uma caixinha de música, percebe que o equilíbrio físico e emocional pode não ser uma libertação, mas um aprisionamento, e que o medo da queda pode impedir de dançar. Feito de textos e silêncios, o espetáculo mostra a largura e a profundidade do Teatro para Bebês, provocando, expondo os preconceitos – que o senso comum sustenta, infundada e injustamente – com a capacidade poética, emocional e de entendimento da primeira infância. Aproximando-se do Teatro de Objetos, valendo-se de diferentes funções simbólicas para uns poucos objetos, cria uma relação muito íntima e delicada, que valoriza mínimas ações que, na relação com os bebês, tomam uma dimensão muito maior.

Bailarina estreia em Madri, na Espanha, depois de um grande número de apresentações em creches da periferia de São Paulo, e conquista, passo a passo, a confiança de críticos, artistas, professores e, sobretudo, de pais. Com o apoio da Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo, vai a praticamente todas as creches públicas e conveniadas da cidade (cerca de 150 apresentações) que, junto com oficinas para professores, constitui um projeto pioneiro de integração Arte Escola, voltado para a primeira infância. *Bailarina* também vai à França, ao Festival Mundial das Marionetes, representando o Teatro de Objetos para bebês.

(2010)

Meu Jardim

Entediado, em meio a um deserto, um viajante decide criar um jardim. Mas como fazê-lo? A partir do texto da autora belga de origem iraniana Mandana Sadat, o Sobrevento compõe um espetáculo que fala de esperança, de sonho, do desejo e da possibilidade de transformar o mundo em uma paisagem que poderia ser o Irã, como poderia ser o Brasil. A montagem utiliza elementos visuais e sonoros próprios da cultura brasileira, que a aproximam da cultura iraniana e que, curiosamente, parecerão familiares a cidadãos de todo o mundo. A estrutura do texto original – publicado em um livro que se lê em idioma ocidental da esquerda para a direita e que se lê em persa da direita para a esquerda, compondo duas histórias semelhantes porém diferentes – mantém-se nesta montagem, com a construção e a desconstrução do jardim. Uma desconstrução que deixa, entretanto, uma semente como presente de esperança e de possibilidade de recriação, ao alcance de todos nós. Para o Grupo

Sobrevento, criar um mundo, um jardim, do nada, no nada, como o faz em seu espetáculo, como o faz Mandana Sadat ao escrever o seu livro, como faz o público ao ter os seus bebês, é a crença de que há um mundo bonito a ser construído e de que a vida, definitivamente, vale a pena.

O espetáculo, que lança mão de uma sutil e arriscada interação com os bebês, estreia em Madri, na Espanha, depois de um grande número de apresentações em creches da periferia de São Paulo. Representa o Brasil em dois importantes festivais, em Madri e em cidades da Catalunha e no Festival Mundial das Marionetes, na França, representando o Teatro de Bonecos para bebês. Em São Bernardo do Campo, visita quase todas as creches públicas e conveniadas (em mais de 150 apresentações), por iniciativa da Secretaria Municipal de Educação, sendo o primeiro grande projeto de Teatro para Bebês em creches do país.

(2011)

a cortina da babá

Buscando uma encenação contemplativa e serena dirigida ao público infantil, em um momento de muita agitação e interatividade nos palcos, o Sobrevento busca estudar a técnica da sombra chinesa e, para tanto, convida ao Brasil nada menos do que o diretor, dramaturgo e sombrista da maior companhia de Teatro de Sombras da China – Liang Jun (Shaanxi Folk Art Theater) – para orientar a montagem.

Antes disto, pelas mesmas razões, pensa em levar ao palco o conto *Nurse Lugton's Curtain*, de Virginia Woolf, escrito para uma sobrinha de visita e encontrado em meio aos manuscritos do romance *Mrs. Dalloway*. Uma babá repressora borda animais em uma cortina e termina por cochilar. As figuras ganham vida, brincam e tentam agradar umas às outras, pois sentem pena por se saberem encantadas por uma ogressa, que é a própria babá. Quando acorda, tudo volta ao normal: os animais congelam-se, de volta, no tecido e ela continua a costurar.

A encenação, sem palavras, deste texto tão singelo

da inglesa Virginia Woolf dá origem a um espetáculo de sombras, que explora a técnica chinesa das silhuetas multicoloridas, técnicas ocidentais modernas (com a colaboração de Alexandre Fávero, da Cia. Teatro Lumbra – do RS) e as tradicionais sombras de mão. Buscando uma comunicação intensa e contemporânea com a criança, não por meio do puro entendimento lógico, mas sim da sensação, da sensibilidade, da emoção e do envolvimento, apoiando-se no recurso literário do “fluxo de pensamento” do texto original, o Sobrevento chega a um espetáculo mágico, delicado e de extrema precisão e cuidado artesanal, sustentado, em toda a sua duração, por música original e de caráter bem brasileiro.

Espectáculo para crianças, *A Cortina da Babá* encerrou, de forma emocionante, o Festival Casa, em Londres (um grande Festival de Teatro todo composto de peças adultas latino-americanas), reuniu um grande público no FamFest (um festival para famílias), no Chile, e apresentou-se 40 vezes nas cidades chinesas de Xangai, Hangzhou e Kunshan.

(2013)

“São Manuel Bueno, Mártir”

Encantado com o Teatro de Objetos, onde objetos prontos (*ready mades*) tomam o lugar dos bonecos, o Sobrevento põe-se a desenvolver estudos e pequenas cenas que apontam para um espetáculo sutil, intimista e profundo. A substituição dos objetos por pequenas figuras de madeira, mantendo a movimentação casual do Teatro de Objetos, sem preocupação com a marionetização, com a manipulação humanizada das figuras, conduz a uma montagem pouco ortodoxa, que tem lugar em uma arena ocupada por uma mesa redonda. No centro dela, bonecos de madeira estáticos, fixos, sem qualquer articulação. A movimentação dos cerca de 30 bonecos, muito simples e sóbria, às vezes lembra um jogo de xadrez, às vezes a construção de um presépio.

Fundindo o resultado dos estudos à novela *São Manuel Bueno, Mártir*, de Miguel de Unamuno, o Sobrevento cria um espetáculo teatral para adultos onde se revela a história de um padre que não acredita em Deus. O texto fala de um pároco de uma cidadezinha do interior que está prestes a ser beatificado, apesar – ou mesmo por conta – de sua falta de fé. Na obra, Unamuno expõe suas ideias sobre religião e sobre o sentimento trágico da existência.

São Manuel Bueno, Mártir é uma encenação muito sóbria – com três atores-manipuladores e música ao vivo, criada especialmente para o espetáculo e executada, ao vivo, por três músicos, ao violão, violoncelo e bandolim.

(2013)

sala de estar

Sala de Estar nasce de um grupo de estudos do Teatro de Objetos, anterior à montagem de *São Manuel Bueno, Mártir*. No espetáculo, revelam-se as histórias guardadas em diferentes objetos. O cruzamento de segredos e coisas deveria revelar a fragilidade de cada um de nós. Os objetos não precisariam ser manipulados, nem deveriam ser transformados, mas, guardando a sua própria natureza, deveriam deflagrar relatos e serem o suporte de memórias poéticas. Chega-se, então, a um espetáculo itinerante, semelhante a uma instalação plástica, que convida o público a se aproximar, como que para ver

um quadro, o que garante à montagem um clima de intimidade e proximidade com os espectadores.

A encenação é composta por seis cenas: em seis estações cênicas são apresentadas histórias que se assemelham a confissões de cada ator. Cada cena revela, com delicadeza e singeleza, as lembranças e os segredos – nem sempre verdadeiros – adormecidos em suas memórias. Para o desenvolvimento da ideia, os atores se valeram de objetos bem diferentes – gaveteiro, escrivaninha, sofá, chapeleiro, bloquinho, cartas – e parecem incrustados em suas salas de estar, como mais um móvel do ambiente.

(2014)

EU TENHO UMA HISTÓRIA

SOBREVENTO

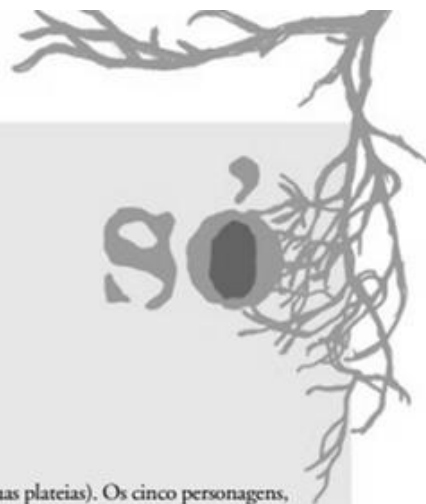
Misturar a história do Brás e do Belenzinho, bairros tradicionais de São Paulo, ao Teatro de Objetos conduz a *Eu Tenho uma História*. O Sobrevento quer falar de sua vizinhança e buscar um Teatro fora de uma sala de espetáculos. Partindo da estrutura de “estações cênicas”, chega à construção de pequenas tendas circulares, levadas a espaços abertos, como parques e praças. Em cada barraca, uma história do entorno da sede do Espaço Sobrevento – o seu Teatro. Por meio de objetos, o Sobrevento fala de figuras ilustres – como Luís Gama, Ricardo Mendes Gonçalves e Francisco Alves – que tiveram suas vidas vinculadas à região e também dos trabalhadores que ajudaram a construir o bairro, cujas profissões estão em via de desaparecer.

No espetáculo, um cuidado é o de relacionar os personagens dos narradores a seus objetos e histórias, sempre de forma surpreendente: é uma costureira boliviana quem conta, com botões, a história do abolitionista Luís Gama; um homem em meio a muitas flores, quem conta

a história do poeta dos ipês; uma moça japonesa, quem conta a história das cristalerias italianas do Belenzinho; um boêmio em uma mesa de bar, quem conta o último show de Francisco Alves. Cada cena dura de 10 a 15 minutos. As sessões acontecem, seguida e simultaneamente, por uma hora, aproximadamente, de acordo com o público presente. Ao fim de cada apresentação, os atores colam etiquetas nos espectadores, com os dizeres “Eu Tenho uma História”. A ideia é lembrar que o Brás tem uma história, que tem muitas histórias, que cada um de nós tem uma história, igualmente bonitas e importantes.

Em Alagoas, a convite do Festival Internacional de Teatro de Objetos – FITO –, o espetáculo apresenta, com a mesma técnica do Teatro de Objetos, histórias locais, desta vez em cinco tendas: de Nise da Silveira, de Graciliano Ramos, de Delmiro Gouveia, do desenvolvimento do açúcar e do desaparecimento de uma comunidade de pescadores na cidade de Maceió.

(2015)



Só nasce de uma oficina e um grupo de estudos do Teatro de Objetos, com cerca de 35 artistas. Da prática desta linguagem, questiona, sobretudo, a utilização de mesas como suporte constante dos objetos, a fim de dar-lhes destaque, bem como questiona a figura do artista como um narrador de histórias. Em *Só*, o Sobrevento explora as limitações e o potencial do Teatro de Objetos e depara-se com um paradoxo: aquilo que o havia atraído por parecer uma possibilidade de ruptura revelara-se, também, uma armadilha, uma convenção: um teatro feito geralmente por um único ator, que ordena objetos sobre uma mesa, para contar uma história, lançando mão de metáforas. O nome do espetáculo define a busca do Grupo por uma forma delicada, subjetiva e ao mesmo tempo contundente de tratar da desumanização nas grandes cidades. Cinco personagens – interpretados por cinco atores – apresentam-se em diferentes situações, não sequenciais, sem palavras, que partem sempre de objetos que, empregados e retratados exatamente como os objetos que são, tornam-

(um corredor entre duas plateias). Os cinco personagens, mais que cinco vidas, são cinco caminhos que terminam por encontrar-se, nas suas solidões.

Só envolve, também, um intercâmbio internacional com a belga Agnès Limbos, diretora da Companhia Gare Centrale, e com o italiano Antonio Catalano, da Casa degli Alfieri, dois grandes nomes do Teatro de Objetos no mundo. O romance inacabado, de Franz Kafka, *O Desaparecido ou Amerika* é o estímulo à encenação, que aborda o desconhecimento, o desajuste, a necessidade de relacionamento que parece cada vez mais difícil, em um mundo cada vez mais populoso, cada vez mais desconectado e cada vez menos humano. Embora as palavras de Kafka não estejam em cena, a atmosfera de sua obra termina por impregnar cada cena do espetáculo e a própria música original que o acompanha.

Só representa o Brasil no Festival Mundial das Marionetes, na França, em uma programação intitulada "O que é o Teatro de Objetos em 2017?".

(2016)

terra

O mais recente espetáculo para bebês do Sobrevento tem por mote as memórias que todo ser humano – mesmo bebê – possui e os objetos que as encerram. 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, Sandra Vargas cria um texto que fala da memória, dos laços

afetivos e do amor que está dentro de todos nós e que é a base de todo ser humano. Sandra Vargas, também atriz, apresenta-se na companhia de dois músicos, que tocam, ao vivo, violão e violoncelo. Os objetos, neste 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.

(2017)

ESCOMBROS

Escombros trata da destruição, da ruína de pessoas, de relacionamentos, de valores, de um país e do mundo. Pessoas que perderam tudo vagam sobre escombros e tentam, apesar de toda a desesperança que paira no ar, compreender como tudo se perdeu sem que se dessem conta. E buscam recompor um mundo que desabou e, portanto, não existe mais. Na mesma busca da relação entre objetos e memórias do espetáculo anterior, chega-se a um espetáculo, desta vez, para adultos. Entre as ruínas de uma casa, objetos como portas, janelas, cadeiras, mesas, uma penteadeira e muitas xícaras e bules de café falam do desabamento de um país e tudo o que foi demolido com

ele ou que o fez desmoronar. Cenas muito simples e cotidianas, diálogos desamarrados, coreografias segmentadas revelam o vazio e a desconexão das figuras que transitam sobre uma ausência de memórias e perspectivas. Os objetos são usados em tamanho natural, ao contrário das miniaturas que abundam no Teatro de Objetos, e somente como os objetos que são, sem sobrepor-lhes metáforas. Uma cenografia de terra seca, escombros e ruínas que se estendem aos atores e aos objetos, cobertos de barro seco e figurinos endurecidos, secos e sujos completam o quadro, sob uma luz em raios e envolto em uma música tensa e em uma canção que amarra todas as cenas do espetáculo.

numeros

Ato sem Palavras – 9	O Copo de Leite – 97
Sagruchiam Badrek – 9	Orlando Furioso – 68
Um Conto de Hofmann – 33	Benedito no Pilão – 6
Mozart Moments – 711	Quase Nada – 21
Beckett – 163	Bailarina – 305
O Theatro de Brinquedo – 164	Meu Jardim – 322
UBU! – 53	A Cortina da Babá – 246
O Anjo e a Princesa – 442	São Manuel Bueno, Mártir – 150
Cadê o meu Herói? – 218	Sala de Estar – 95
Brasil pra Brasileiro Ver – 82	Eu Tenho uma História – 21
Submundo – 122	Só – 88
Bonecos Aqui! – 6	Terra – 24
O Cabaré dos Quase-Vivos – 60	Escombros – 24

Espectáculos
e número de
apresentações

Em 2013, o Sobrevento fez **291** apresentações.

Em média, o Sobrevento fez
118 apresentações por ano, em 30 anos.

3539 APRESENTAÇÕES

O que mais permaneceu do espetáculo foi a impressão deixada pelo rigor e pela riqueza do Sobrevento... É a amplitude generosa de trabalhos como 'Orlando Furioso' que mais instiga, que estimula a seguir novos ou até rever caminhos esquecidos.

Nelson de Sá – Folha Online

(...) E os integrantes do Sobrevento saem-se muitíssimo bem da empreitada. Criam um clima de jogo, envolvem o público e tornam O Theatro de Brinquedo uma das preciosidades da temporada. É um espetáculo obrigatório.

Alberto Gózik – Jornal da Tarde – São Paulo

O espetáculo do Sobrevento é de altíssimo nível, os bonecos extremamente expressivos, são manipulados com tal perícia que muitas vezes temos a sensação de que foram brindados com uma súbita humanidade.

Lionel Fischer – Tribuna da Imprensa – Rio de Janeiro

Ubul, do Grupo Sobrevento, vem de grande e merecido sucesso. É agradável de ver, por sua criatividade, pelo excelente visual e pela pesquisa de linguagem.

Maria Lúcia Candeias – Gazeta Mercantil – São Paulo

Sobrevento brilha em monólogo para Calder. Sozinha no palco, Sandra Vargas, também autora do texto, compõe uma atraente sinfonia cênica de delicadeza, própria para agradar a pais e filhos.

Dib Carneiro Neto – O Estado de S. Paulo

Os bonecos salvaram o meu Festival. Acreditem-me, era a última coisa que eu teria esperado. (...) Houve muita variedade este ano, houve grandes nomes, houve maravilhosas casas cheias – mas se não fosse pelo Grupo Sobrevento e pelo Théâtre Granit, teria havido uma sensação de pouco envolvimento emocional, prazer e inspiração que são preciosos.

Susan Conley – WOW! – What's on Where – Irlanda

Desde a sua estréia aqui em 1996 com a notável Mozart Moments, o grupo brasileiro Sobrevento mostra enormes avanços técnicos e estéticos. Está hoje na maturidade da sua particular linguagem, que funde bonecos e atores num todo expressivo e orgânico.

Pedro Labra Herrera – El Mercurio – Chile

Milagre teatral. O espetáculo 'São Manuel Bueno, Mártir' é a prova de que o teatro de animação tem poderes miraculosos e pode realizar com pequenos seres esculpidos na madeira obras com força poética rara. Com narrativa sofisticada, peça do Sobrevento é antológica.

Luiz Fernando Ramos – Folha de São Paulo

Em Sala de Estar, todo o ambiente é bastante íntimo e o espectador sente-se parte daquelas histórias sobre a fragilidade humana contadas com muita delicadeza. Além de belo, um alimento para a alma.

José Cetra – Blog Palco Paulistano

COMENTÁRIOS DA CRÍTICA

Os tarimbados diretores Sandra Vargas e Luiz André Cherubini acertam em cheio na comunicação com as crianças. A ideia dos realizadores é também mostrar aos pais, de forma terna e singela, como é importante interromper a correria da vida para se dedicar, um pouquinho que seja, às coisas mais simples e pessoais.

Dib Carneiro Neto – Revista Crescer

Sandra Vargas mais uma vez dá um show de delicadeza e placidez em cena. Autora também do lindo texto, Sandra interpreta uma mulher que recebe de presente da filha uma caixinha de música, dessas com uma bailarina na ponta dos pés. É teatro do melhor nível, que emociona, que toca, que estimula.

Dib Carneiro Neto – Revista Crescer

É um jardim regado de poesia e sutileza, pontuadas principalmente pela interpretação do ator-semeador Luiz André Cherubini, que demonstra conexão com a plateia. Bonito ver os pequeninos enchendo o palco-jardim com flores e frutos.

Gabriela Romen – Folha de São Paulo

*É lindo ver o tempo todo a emoção nos olhos dos atores, que às vezes não se furtam a deixar suas lágrimas escorrerem, tamanho é o prazer de constatar o encantamento dos pequeninos. O melhor de tudo é constatar que não há nada de leviano, nem de oportu-

tunista, 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*.

Dib Carneiro Neto – Revista Crescer

Em Terra, tudo é falado em poesia, que parece ser bem recebida pelos bebês, atentos a todo movimento: não é preciso explicar nem apontar nada às crianças durante a peça. Sim, vale acreditar no potencial poético dos bebês.

Gabriela Romen – Folha de São Paulo

... se trata hoje de um grupo da Zona Leste paulistana, mais até, de um teatro no coração do bairro boliviano, entre o Brás e o Belém, que visitei no final da tarde de sábado, cruzando a movimentada feira de rua, um labirinto cultural que prepara o espírito para a encenação do Sobrevento. Foi um passo importante na trajetória do Sobrevento, que não queria mais demonstração de virtuosismo com bonecos, não queria limites. E alcançou o intento, não só nas atuações seguras dos três atores, mas na encenação de Luiz André. A atenção ao detalhe, a perfeição, prossegue em tudo, com o ar reverente e quase litúrgico que caracteriza o Sobrevento.

Nelson de Sá – Blog Cacilda – Folha de São Paulo

do SOBREVENTO

Desde 1996, o SOBREVENTO fez, pelo menos,
uma turnê internacional por ano, praticamente todos os anos.

Apresentou-se em todos os estados do Brasil –
menos no Rio Grande do Norte e Rondônia.

O Sobrevento organizou 20 Festivais Internacionais de Teatro para Bebês,
7 Festivais Internacionais de Teatro de Animação,
30 Festivais de Teatro de Fantoches nas Praças da Zona Leste de São Paulo
(180 apresentações) e 7 Festivais A Praça dos Bonecos em Praças da Zona Leste
(85 apresentações). Promoveu 11 intercâmbios Internacionais.

Trouxe ao Brasil: Casa Degli Alfieri – Antonio Catalano (Itália), Cia. ACTA – Laurent Dupont (França), Cia. Art Stage SAN (Coreia), Cia. Autônoma Dromosofista (Itália / Argentina), Cia. de Teatro de Bonecos e de Sombra de Tangshan (China), Cia. Manada (Chile), Cia. Philippe Genty (França), Cia. Playground – Xavier Bobés (Espanha), Cia. Rocamora (Espanha), Cia. Teatro para Bebês (Uruguai), Coatimundi (França), Compagnie Gare Centrale – Agnès Limbos (Bélgica), Compagnie Pelele – Paz Tatay (França), Crazy Body Group (Irã), Dadi Pudamdjee (Índia), Don Doro Hyakki Puppet Theatre (Japão), Edo Ito Ayatsuri Ningyo (Japão), El Chonchón (Chile / Argentina), Fernán Cardama (Argentina), Hermanos Oligor (Espanha), Horacio Tignanelli (Argentina), Hugo e Inês / Gaia Teatro (Peru), La Casa Incierta (Espanha), La Fanfarria (Colômbia), La Voce delle Cose (Itália), Les Incomplètes (Canadá), Liang Jun (China), Luciano Padilla-López (Argentina), Mandana Sadat (França), Marioneteatern – Michael Meschke (Suécia), Marionetes de Yang Zhou (China), Phillip Huber (Estados Unidos), Putt-Háli Kalaranga (Índia), Roland Shön (França), Shaanxi Folk Art Theater (China), Shakespeare Women Company (Portugal), Teater Nordkraft – Lisa Gernum Becker e Claus Carlsen (Dinamarca), Teater Refleksion (Dinamarca), Théâtre de Cuisine – Kary Deville e Christian Carrignon (França), Théâtre De L'arc-En-Terre – Massimo Schuster (França), Théâtre Manarf (França), Titeres de la Andariega – Javier Villafañe (Argentina), Titeres de María Parrato (Espanha), Yang Feng (China).

Os presentes dados referem-se ao período entre novembro de 1986 e 13 de novembro de 2017. A primeira data de apresentação registrada é 7 de maio de 1987. Estes dados são fruto de uma pesquisa difícil nos arquivos do Grupo e algumas informações podem ter sido, involuntariamente, omitidas. Todos os dados aqui registrados, porém, foram comprovados. Assim sendo, pode haver, aqui, informações a menos, porém nunca a mais.

**ARTISTAS E TÉCNICOS NAS APRESENTAÇÕES
DE REPERTÓRIO DO SOBREVENTO:**

Agnaldo Souza,
Anderson Gangla,
Carlos Amaral,
Daniel Viana,
Denise Ferrari,
Giuliana Pellegrini,
Icaro Zanzini,
Iuri Salvagnini,
J.E.Tico,
João Bresser,
João Poeto,
Jorge Santos,
Kleber Vogel,
Liana Yuri,
Luiz André Cherubini,
Marcelo Amaral,
Marcelo Paixão,
Marina Estanislau,
Maurício Pazz,
Maurício Santana,
Miguel Vellinho,
Paulo Ribeiro,
Rafael Brides,
Renato Vidal,
Renato Machado,
Roberta Nova Forjaz,
Sandra Vargas,
Sueli Andrade,
Vera de Andrade,
Vinicius Soares,
William Guedes.

COLABORADORES:

Na elaboração de seus espetáculos, o
SOBREVENTO contou com vários
colaboradores. Registramos, ao lado,
agradecidos, o nome de todos aqueles que
integraram nossas fichas técnicas.

*À memória de Lucía Erceg (1940-2017),
produtora do Grupo por 25 anos.*

CRÉDITOS

Equipe de pesquisa da publicação: Sandra Vargas, Luiz André Cherubini,
Maurício Santana, Liana Yuri, Sueli Andrade, Melissa Mardones

Fotografias: Lenise Pinheiro (Cabaré), Rodrigo Lopes (Beckett e Mozart), José
Roberto Lobato (Ubu), Luiz André Cherubini (Ato, Sagruchiam, Hoffmann,
Theatro), Paquito (Anjo, Brasil), Antônio Melcop (Cadê), Simone Rodrigues
(Submundo), Marco Aurélio Olímpio (todas as demais, desde 2007)

Iluminação: Renato Machado (desde 1992)

Design: Marcos Corrêa (desde 2000)

Impresso em setembro de 2017

Apoio

Este projeto é selecionado



RUMOS
Itaú Cultural

Realização



**FOMENTO
TEATRO**



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Adalberto Cavalcanti, Ademilson Garcia, Adilson Junior, Adriana Horvath, Agnaldo Souza, Agnês Limbos, Ailton José da Silva, Akisa Almeida, Alessandra Cino, Alexandre Fáveto, Alexandre Moura, Alexandre Reis, Alexandre Teizen, Alexandre von Brandenburg, Alício Amaral, Aline Bittencourt, Almir Ribeiro, Alzira Andrade, Amanda Viana, Ana Cláudia Sena, Ana Sôter, Anderson Gangla, Anderson Retirova, André Araújo, André Cortez, André Falcao, André Luiz, Andréia Freire, Andreza Nóbrega, Angélica Cristine de Paula, Angélica Gouveia, Angélica Torres Lima, Ângelo Mendes Corrêa, Anita Erceg, Antonio Catalano, Antônio Domingos, Aparecido e Daiana, Arrigo Barnabé, Artur Leonardo, Bebê de Soares, Bebeto de Souza, Bel Garcia, Belchior Cabral, Benê Calistro, Beto Reboças, Bia Dupin, Bruno Barreto, Cadu de Carvalho, Carlos Alberto Nunes, Carlos Amaral, Carlos Laredo, Carol Badra, Cintia Stanquieri, Ciro Corzolino, Clarice Cardell, Clarice Penna Firme, Cláudia Santos, Cláudia Souto Henriques, Cláudia Vargas, Cláudia Cherubini, Crishtian Lima, Dalmir Rogério, Daniel Alves de Oliveira, Daniel Marques, Daniel Vianna, Daniela Thomas, Danila Moura, Danilo Cavalcanti, Denise Ferrari, Djalmir Lima, Douglas Germano, Edelaine Demício, Edgar della Paschoa Jr., Ednaldo Biço, Edison dos Santos (Jacaré), Eduardo Pansano, Eduardo Parada, Eduardo Raffanti, Elaine Aparecida Tavares do Santos, Elena Campos Rojas, Elena Schaposnik, Eliane Costa, Elida Astorga, Elis de Oliveira Ribeiro, Elis Garcia, Eveli Fischer, Fabiana da Silva, Fábio Atorino, Fábio Cares, Fábio Fernandes, Fábio Ferreira, Fátima Saadi, Felipe Hirsch, Fernanda Teixeira, Fernanda Vieira, Fernando Albuquerque, Fernando Beetta, Fernando Sant'Anna, Flávia Alfinito, Flávia Freire, Flávio Desgranges, Gabriel Gomes Corrêa, Gabriel Guimard, Gabriel Saliba, Gabriela Zara, Gabrielle Evelyn, Gilberto Oliveira, Gilson Motta, Giuliana Pellegrini, Glória Marques, Guilherme Sarraf, Guilherme Soares de Macedo, Hannah, Haroldo Vargas, Helder Parra, Helena Tinoco, Hélio Eichbauer, Hélio Lemos de Freitas Jr., Henrique Annes, Henrique de Lemos Silva, Horacio Tignaneli, Humberto Effe, Iara Vidal, Ícaro Bueno, Ícaro Zanzini, Indácio Pessoa, Irlan Néri, Itamar Santos, Iuri Salvagnini, J. C. Serroni, Jackson Souza Sant'Ana, Janaina André, Jefferson Miranda, Jersson Figueiredo, João Bessaer, João Pimenta, João Poletto, Jomir Oligot, Jorge Ferreira Silva, Jorge Santos, José Batista, José Carlos Meirelles, José Elias Gomes de Souza (Tico), José Roberto Crivano, José Roberto Lobato, Joséito Macedo, Jouse Lopes, Judite Gerônimo de Lima, Júlia Conceição Oliveira, Juliana Pardo, Kartello, Kátia Guedes, Kleber Bento Machado, Kleber Vogel, Lauro Medeiros, Leandro Augusto Tenório de Souza, Léia Izumi, Lélia Silva, Lenise Pinheiro, Leonardo Vinícius F. Melo, Lia Mello, Liana Yuri, Liang Jun, Lidiane dos Santos, Lúcio Pereira, Lillian Guerra, Lillian Marchetti, Lino Rocca, Luanda Moraes, Lucciano Draetta, Lucia Erceg, Luciano Padilla-López, Luciano Pessoa, Lúcio de Souza, Ludmila Shukowski, Luis Felipe Caribuzano, Luis Remacha, Luis André Cherubini, Luiz Pedrosa, Mabel Crivano, Magda Modesto, Mandana Sadat, Mandy, Mara Lopes, Marcela Malheiros, Marcelo Amaral, Marcelo Andreotti, Marcelo Lima de Oliveira, Marcelo Paixão, Marcelo Zurawski, Márcia Amaral, Márcia de Barros, Márcia Marques, Márcia Minuscoli, Márcio de Camillo, Márcio Macedo, Márcio Medina, Márcio Newlands, Marco Aurélio, Marco Aurélio Olimpio, Marco Aurélio Silvéio, Marco Senna, Marcos Corrêa, Marcos Marques, Marcús Penna, Maria Clara Magalhães, Maria do Carmo Bataer, Maria do Socorro de Almeida Lima, Maribel Soares, Marie Louise Nery, Marina Estanislau, Mário Cavalheiro, Mário Senise, Marisa do Socorro, Marisa Johnson, Maria Motta, Marlene Salgado, Martha Macruz de Sá, Maurício Capistrano, Maurício Carneiro, Maurício Marques, Maurício Pazz, Maurício Santana, Maysa, Melissa Mardones, Micaela Marcondes, Miguel Vellinho, Milena Moura, Milton Carvalho, Mona Magalhães, Mônica Riani, Mônica Soffianti, Monika Papescu, Natália Cabral, Nathalia Alves, Nefi Kosak, Nil Caniné, Olga Dalsenter, Pablo Pacheco Muñoz, Paquito, Passarinho, Patricia Arnada, Paulinho da Rosa, Paulo César Soares Leite, Paulo Branco, Paulo Franco, Paulo Ribeiro, Paulo Sérgio de Moraes, Pedro Paulo Bogossian, Pepe Oligot, Peter Ribon, Quessa Vieira, Quiah Rodrigues, Rafael Brides, Rayanne Cacciollari, Reinaldo Jr., Renata Costa, Renata Giudice, Renata Ramos Paixão, Renata Reis, Renato Machado, Renato Vidal, Ricardo Maranhães, Ricardo Muniz Fernandes, Ricardo Silva, Ricardo Soneto, Roberta Nova Forjaz, Roberta Rangel, Rodolfo Rosa, Rodrigo Forti, Rodrigo Gonzales, Rodrigo Lopes, Roger Soares Leite, Rogério Uchoa, Roenildo de Macedo Rosa, Ronaldo Dias, Rosita Silveirinha, Rutíndia Monteiro, Salomão Polegar, Sam Oliveira, Sandro Roberto, Saliba, Sérgio Benavides, Sérgio Carnevale, Sérgio Saboya, Sérgio Zurawski Jr., Sheila Alencastro, Sidney Bonfim, Sívio Alemão, Sívio Baristola, Simone Ciraque, Simone Rodrigues, Sisley Alves de Lima, Sonali d'Ávila, Stefneio Fazatino, Sueli Andrade, Tatiana Carvalhido, Tchelo Nunes, Telumi Helen, Thai Lelo, Thais Larizzatti, Tiago Santana, Toninho Silva, Valéria Seabra, Valério Catalano, Valmir Ferreira Santos, Valmor Nini Beltrame, Vanessa Rocha, Vanessa Vioti, Vânia Monteiro, Vera de Andrade, Victor Seixas, Vinicius Soares, Virginia Bukowski, Vivian Altman, Viviane Cavalcanti, Volcane, Washington Espanhol, Wellington Fontalva, William Sieverdt, William Figueiredo, William Guedes, Yang Feng, Zhé Gomes.



www.sobrevento.com.br
grupo@sobrevento.com.br

55 (11) 3272.9684

55 (11) 3399.3589

ESPAÇO SOBREVENTO

R. Coronel Albino Bairão, 42 - Belenzinho
(a duas quadras do Metrô Bresser-Mooça)
03054-020 - São Paulo - SP