

ANZOLIN, Osvaldo Antonio. **Um olhar para o teatro de animação**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp, Departamento de Artes Cênicas da UFPB; Professor adjunto. Encenador, cenógrafo e ator.

**RESUMO:** Esta é uma pesquisa de doutorado que se realiza no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp, campus São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Wagner Cintra. O objetivo é estabelecer uma forma de análise perceptiva da visualidade teatral, focando no teatro de animação, com a análise experimental dos espetáculos *Mozart Moments* (1991), *Cadê o Meu Herói?* (1998) e *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), todos do *Grupo Sobrevento*. Nessa perspectiva, alegamos que a prática teatral, além de cênica, também é uma arte visual e fundamentamos essa afirmação na prática de artistas reconhecidos e nos textos de vários autores, tanto do Teatro, quanto das teorias visuais, que consideram a cena uma experiência visual e/ou que observam a aproximação evidente entre o Teatro e a Arte Visual. Resumidamente, o trabalho se constrói com bibliografia acerca da percepção visual, na qual se destaca a psicologia da Gestalt, e também em escritos sobre a materialidade da cena, considera entrevistas, registros, objetos cênicos e apresentações do *Sobrevento*, e, por fim, com a análise do material encontrado, levando em conta princípios teatrais em contraposição com os parâmetros visuais estudados e reelaborados. Trata-se de uma pesquisa em andamento, portanto inconclusa. Alguns autores que referenciam este trabalho são: Rudolf Arnheim, Antonin Artaud, Paulo C. B. Borges, Wagner Cintra, Edward G. Craig, Donis A. Dondis e Henrich V. Kleist.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de animação. Visualidade teatral. Sobrevento.

**ABSTRACT:** This is a doctoral research that takes place in the Graduate Program in Arts of the Institute of Arts of Unesp, campus São Paulo, under the guidance of Professor. Dr. Wagner Cintra. The objective is to establish a form of perceptual analysis of theatrical visibility, focusing on the theater of animation, with the experimental analysis of *Mozart Moments* (1991), *Cadê Meu Herói?* (1998) and *São Manuel Bueno, Mártir* (2013), all from the *Sobrevento* Group. In this perspective, we claim that theatrical practice, besides being scenic, is also a visual art and we base this statement on the practice of recognized artists and on the texts of several authors, both of the Theater, and of visual theories, who consider the scene a visual experience. and / or that observe the evident approximation between Theater and Visual Art. Briefly, the work is built with bibliography on visual perception, which highlights Gestalt psychology, as well as writings on the materiality of the scene, considers interviews, records, scenic objects and presentations of the *Sobrevento*, and, finally, with the analysis of the material found, taking into account theatrical principles in contrast to the studied and reworked visual parameters. This is an ongoing research, therefore inconclusive. Some authors who refer to this work are: Rudolf Arnheim, Antonin Artaud, Paulo C. B. Borges, Wagner Cintra, Edward G. Craig, Donis A. Dondis and Henrich V. Kleist.

**KEYWORDS:** Animation theater. Theatrical visibility. Sobrevento.

A materialidade da cena teatral, apesar de sua reconhecida importância desde Aristóteles, quando afirmou que “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta (1991, p.245), por muito tempo foi preterida nas ações de análise cênica, em favor do texto, escrito ou falado. Mesmo para o leigo, a análise se dá primeiramente pelo encadeamento fabular, pela descrição de fatos marcantes, aos quais pode relacionar suas experiências, suas ideologias, seus conhecimentos palpáveis. Em contrapartida, a visualidade, embora seja concreta na encenação, se aproxima muito mais de conhecimentos abstratos, o que nos obriga a uma reflexão mais extenuante, pela insuficiência de parâmetros comuns e sensíveis para a análise.

O objetivo deste estudo é organizar princípios, a partir da percepção do espectador de teatro, para a análise visual de um espetáculo, até certo ponto independente das reflexões sobre a narrativa textual ou do trabalho atoral. Trata-se da tentativa de se aproximar de uma linguagem visual, como estabelece Dondis:

O alfabetismo visual implica compreensão, e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade. A realização disso exige que se ultrapassem os poderes visuais inatos do organismo humano, além das capacidades intuitivas em nós programadas para a tomada de decisões visuais numa base mais ou menos comum (DONDIS, 2003, p.227).

Não é o caso de se estabelecer um repertório de signos que necessariamente esteja presente em toda encenação, mas de se organizar noções que colaborem para a superação, ou compreensão, de preferências pessoais ou escolhas instintivas.

Considerando que o espectador é imerso na experiência estética com a materialidade da cena, seja pela presença física do ator, pelos sons, ou pela concretude do espaço, sua primeira percepção se dá em sensações, e só depois ocorre a busca pelos significados. Essas sensações primárias acontecem de uma só vez e, portanto, o encadeamento de significações pode atenuar a percepção estética ao oferecer uma linguagem mais facilmente compreendida. Ao falar sobre a tendência atual da análise do espetáculo, Pavis (2005) sustenta que o espectador pode agir como uma criança, que não

procura significados, apenas aprecia o que vê, percebe e se interessa pelas realidades materiais e concretas da cena.

Nesse contexto, é interessante, para o teor desta pesquisa, os preceitos estabelecidos pela psicologia da Gestalt, acerca da completude do que se vê. A imagem da cena se apresenta destacada sobre um fundo, e a percepção do espectador busca a forma mais equilibrada, simples e regular, hierarquizando os elementos, mesmo sem atribuir significados.

Este trabalho é destinado principalmente aos artistas de teatro, na busca de um modelo que tente antecipar as reações perceptivas do espectador, entretanto o desenvolvimento de sua acuidade visual, e de seu potencial de expressão, pode trazer vantagens também aos espectadores. Dondis defende que o alfabetismo visual traz, como benefício fundamental, “o desenvolvimento de critérios que ultrapassem a resposta natural e os gostos e preferências pessoais ou condicionados” (DONDIS, 2003, p.230). Para a autora, é necessária uma maior elaboração visual para que se possa avaliar o que é apropriado para si, e esteticamente agradável, sem incorrer em modismos.

Alfabetismo significa participação, e transforma todos que o alcançaram em observadores menos passivos. Na verdade, o alfabetismo visual impede que se instaure a síndrome das "roupas do imperador", e eleva nossa capacidade de avaliar acima da aceitação (ou recusa) meramente intuitiva de uma manifestação visual qualquer. Alfabetismo visual significa uma inteligência visual (DONDIS, 2003, p.231).

Espectáculo Submundo - Grupo Sobrevento



Foto do acervo do Grupo - Fotógrafa Simone Rodrigues

Por muito tempo a cenografia se subordinou à dramaturgia, e ainda o faz em muitos casos, mas sustento que sua contribuição para criação e percepção de um espetáculo pode trazer ao teatro um estímulo artístico renovado.

Quero apresentar ideias de artistas imortais na história do Teatro, que justificam a tese de um possível teatro com base visual. O que se têm de registro histórico, acerca do teatro, é majoritariamente por meio da dramaturgia e do pensamento filosófico e há, portanto, um peculiar destaque ao texto escrito como alicerce para a realização do espetáculo, como vemos nas palavras de Aristóteles:

Quanto ao espectáculo cénico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem actores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espectáculo mais depende do cenógrafo que do poeta (ARISTÓTELES, 2005, p. 113).

Não discordo, e até reafirmo, que o texto dramático, na sua forma tradicional, seja capaz de produzir muitas sensações, mas para nossos padrões atuais, isto está mais no campo da literatura do que do teatral, e é precisamente o espetáculo que interessa a este estudo. Acredito que seja necessário destacar que Aristóteles, ao desdenhar, já admitia a potência emocional do espetáculo, e mesmo desqualificando o realizador da cena, por estar mais voltado ao trabalho físico que ao intelectual, lhe atribuía a capacidade de realizar os bons espetáculos.

Tem-se pouca informação histórica acerca de espetáculos produzidos a partir da materialidade da cena, pois se houvessem, os registros não eram tão eficientes quanto os textos dramáticos, no entanto podemos encontrar fragmentos de obras que nos trazem essa informação, como este de Bernard Dort:

Às vezes o mestre do espetáculo é o cenógrafo: lembremo-nos do maior dos cenógrafos românticos, o pintor Ciceri que não se contentava em pintar ou mandar pintar os imensos telões que lhe encomendava a Ópera ou a Comédie-Française – chegava mesmo a encomendar a um certo autor dramático uma peça que lhe permitisse realizar o cenário ou a atração de grande espetáculo que ele sonhava (DORT, 1977, p. 87).

Este autor ainda sugere que a relação entre texto e cena, que estamos acostumados no teatro, não é natural. Para ele a subordinação da cena ao texto torna esta justaposição instável. Dort ainda ressalta que essa acepção é parte de uma certa tradição ocidental, não tão antiga, pois surge após o século XVII, e não encontra respaldo em várias formas do teatro popular, e nas tradições não-europeias.

André Antoine, considerado o primeiro encenador no sentido moderno da palavra, julgava que o coerente era se estabelecer o ambiente da cena, para depois se iniciar a encenação, considerando que “o meio que determina os movimentos dos personagens e não os movimentos dos personagens que determinam o meio” (DORT, 1977, p. 51). Por esse pressuposto, ele rejeitava o que era habitual do século XIX, painéis pintados e truques ilusionistas criados para ilustrar a cena. Com isso a organização do espaço foi diversificada, e também pode haver uma maior atenção à visualidade da cena. Para muitos estudiosos, essa foi uma de suas maiores contribuições para a encenação moderna. Segundo Jean-Jacques Roubine (1998), ele foi potencialmente responsável pelo início da reflexão moderna sobre o espaço do espetáculo, tanto daquele reservado à representação, quanto na relação com os espectadores.

Tanto André Antoine, quanto Edward Gordon Craig entendiam que o espetáculo era produto de uma peça a ser representada, mas que havia a necessidade de se dar mais valor aos demais componentes do espetáculo. “Os elementos que o artista do futuro teatro usará para compor suas obras de arte são: o movimento, o cenário, a voz. Não é simples?” (CRAIG, 1964, p.141).

Os simbolistas entendiam que as palavras não eram totalmente capazes de tratar de questões ligadas à sensibilidade, e muitas vezes nem o próprio ser humano tinha essa competência. Maurice Maeterlinck, um dos principais expoentes do teatro simbolista, chegou a afirmar que “toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem” (2003, p.91). Com a mesma premissa, a proposta de Craig foi a de eliminação completa do ator em cena, e em seu lugar o que ele chamou de Supermarionete. “Ao propor a substituição dos atores por marionetes, antes, por Supermarionetes, não menosprezava os atores, mas os desafiava a

abdicarem de suas vaidades naturais” (RIBEIRO, 2011, p. 111). Ao instigar um novo olhar sobre a cena, Craig chamou a atenção para a sua materialidade, dando aos elementos visuais o devido reconhecimento enquanto componente expressivo do teatro.

O final do século XIX, e início do século XX, permitiu a ascensão de uma forma teatral que já podia se desvencilhar do texto escrito enquanto princípio absoluto do fazer teatral, se apresentando uma equiparação das forças estéticas da cena. Os elementos visuais da cena finalmente puderam trazer seus significados e preencher o espetáculo com aquilo que Craig definiu como belo. “Mas o domínio do Belo é tão vasto que encerra quase todas as coisas, compreendendo até o feio – o qual deixa de ser o que julgamos. A Beleza encerra mesmo coisas rudes, mas nada de incompleto” (CRAIG, 1964, p. 68).

Novas formas, e teorias, de concepção de um espetáculo foram se fixando no século XX, e oferecendo mais condições para a criação teatral pelo viés da materialidade.

Exemplo disso é a *montagem*, um procedimento originário do cinema, em que as cenas são montadas de maneira independente e dispostas em uma ordem, que não precisa ser pré-definida. Esse método foi amplamente difundido pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein, influenciou a forma de produção teatral nesse período, e ganhou muita visibilidade com encenadores como Bertolt Brecht, que se utilizou do procedimento com o ideal de provocar os espectadores para que tivessem posicionamentos críticos, diante de imagens associadas à história e questões sociais. Neste expediente, a materialidade da cena tem um papel diferenciado, em que qualquer acréscimo ou remoção interfere na percepção do todo. Uma imagem posta, ou subtraída, pode alterar inteiramente a mensagem, e isto pode ocorrer complementando, se opondo, ou indiferente ao texto dramático.

Para Antonin Artaud (1999, p. 40) “no teatro como em toda parte, idéias claras são idéias mortas e acabadas”. Com essa concepção, Artaud foi, e é, influência para muitos encenadores. Para ele, a necessidade de que haja uma compreensão absoluta das ideias, sustenta o modo de produção teatral a partir

de textos falados, entretanto, a materialidade da cena teatral possui uma expressividade própria e significativa, permitindo, ao espectador, ideias muito além daquelas pré-estabelecidas pelo autor, ou pelo encenador.

Tadeusz Kantor, posteriormente, concretizou algumas ideias de Artaud, e também de Craig. Uma das características de seu trabalho foi a utilização de imagens que concentram em si o tema do espetáculo. “Para o encenador, em lugar de combinar palavra, som, movimento, espaço e luz, deve-se afirmar suas tensões para criar uma cena de choque, surpresa e susto (FERNANDES, 2016, p.114).

Kantor chega a substituir a dramaturgia escrita pela pintura, e Wagner Cintra esclarece que a primazia pela visualidade não se trata de pura ilustração:

Essa estrutura visual, no plano cênico, emergirá como uma realidade dramática própria e verdadeira. Essa estrutura dramática, evidentemente muito particular, é mais icônica do que narrativa e traduz, pela imagem apresentada, níveis desconhecidos da realidade. Ele é capaz de ver dentro da imagem, de uma imagem que ainda é estática, imóvel, e por meio da sua ação criativa, liberar aquilo que está escondido dos olhos e fazer teatro com isso (CINTRA, 2012, p.189 e 190).

Sobre se o teatro seria uma arte visual, Pierre Francastel afirma que o teatro é um acontecimento e, como tal, é um ato, e daí o valor do ator em cena. Então, para ele, o teatro não seria apenas uma coisa visual, contudo, como também é espetáculo, “só é Teatro quando é visualizado” (1983, p.94). Também Rudolf Arnheim faz uma colocação parecida:

Na dança e na arte dramática, o artista, seu instrumento e seu trabalho fundem-se numa coisa física: o corpo humano. Uma consequência curiosa é que o desempenho é essencialmente criado num meio, enquanto aparece ao público em um outro. O espectador recebe uma obra de arte estritamente visual. (Arnheim, 2005, p.398).

Com este ponto de vista, Arnheim estabelece alguns parâmetros, os quais servirão para nortear este estudo, e estabelecer uma forma de análise perceptiva da visualidade teatral.

## **Percepção Visual**

Quando Arnheim apresenta e delinea algumas categorias visuais, deixa claro que não pretende substituir a intuição espontânea, mas amparar e acentuar essa percepção, tornando seus elementos mais comunicáveis. Da mesma forma, ao utilizar muito de seus preceitos, pretende aguçar aquilo que já é inerente ao espectador e, sobretudo, ao artista.

Primeiramente é preciso lembrar que a relação entre as coisas que são vistas torna tudo passível de comparação e análise. Nada está tão visualmente isolado, ao ponto de que não haja com o que ser confrontado. “Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância” (Arnheim, 2005, p.4).

Primeiramente, a criação de uma cena, como de uma pintura, precisa de equilíbrio para que não provoque a percepção de algo acidental e incompleto. Como citei anteriormente, nas palavras de Craig, até o feio é belo se tiver a aparência de completo, e a completude é análoga ao equilíbrio. Mesmo o improvisado, em teatro, trabalha com a noção de equilíbrio da cena, pois o desequilíbrio gera o desvio do foco de atenção. O equilíbrio se dá pela estabilização dos pesos de um sistema. Visualmente o conceito de peso é motivado pelas cores, formas, brilhos, e demais elementos perceptivos da composição.

Espectáculo São Manuel Bueno, Mártir - Grupo Sobrevento



Foto do acervo do grupo - Fotógrafo Marco Aurélio Olinpio

Quando observamos um artefato, distinguimos prontamente pontos, retas, curvas, cores, formas que nos fazem reconhecer o objeto. Com apenas



dois pontos e um traço, se reconhece de imediato um rosto, por exemplo, e a prova de que isso não se trata de uma simbologia aprendida culturalmente é que até mesmo animais, e crianças muito jovens, demonstram essa percepção. Esse fenômeno, conhecido na psicologia por pareidolia, consiste na identificação de padrões reconhecíveis por meio de estímulos vagos ou aleatórios. Portanto, ver é uma ação criativa, pois as configurações são percebidas com a simplificação das imagens oferecidas, para o reconhecimento rápido, mesmo que nem sempre exato, o que inclusive permite a ilusão teatral.

No espetáculo *São Manoel Bueno, Mártir*, do Grupo Sobrevento, pequenos pedaços torcidos de galhos e raízes são expostos em cena, em determinados momentos, e os espectadores reconhecem neles os personagens humanos da trama. Para os psicólogos da Gestalt esse tipo de fenômeno acontece por uma lei básica da percepção visual, em que “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem” (Arnheim, 2005, p.47).

Uma imagem simples é justamente aquela que o espectador não tem dificuldade em reconhecer, no entanto, pode ser extremamente complexa do ponto de vista da criação artística. Para Arnheim, a palavra-chave para o artista é: parcimônia. O mais difícil é saber até onde se deve insistir nos detalhes, sem que o desnecessário suprima a qualidade artística do trabalho.

A forma que o espectador observa, não é a configuração que o artista construiu, a despeito de estarem no, ou serem o, mesmo objeto. Portanto, configuração e forma são coisas diferentes e complementares.

A forma visual que é percebida depende em muito dos conhecimentos daquele que observa. Então, é interessante que o artista conheça muito bem aquilo que pretende representar, mesmo que o que será mostrado em cena seja uma mínima parte do todo. Sabendo-se o que há dentro de um castelo, ao se fazer uma fachada, se consegue que o espectador perceba um castelo, o que acontece no espetáculo *Cadê o meu herói?*, em que uma fachada de madeira e papelão se passa por um suntuoso castelo de pedras. Muitas coisas

que não são vistas na cena fazem parte da configuração, pois ajudam a dar forma àquilo que se vê.

O espaço da cena é percebido também por meio do princípio da simplicidade, pois, segundo Arnheim (2005), um padrão tridimensional é estruturalmente mais simples que um bidimensional para a percepção visual, o que decorre em muito da experiência cotidiana das pessoas. A sensação de profundidade comumente decorre da visão parcial de objetos que, mesmo sendo passíveis de reconhecimento, têm a forma parcialmente coberta por outros elementos, e por isso temos a percepção que os primeiros objetos se encontram mais distantes que aqueles que impedem a completude de sua visibilidade.

Espectáculo Cadê o Meu Herói? - Grupo Sobrevento



Foto do acervo do grupo - Fotógrafo Pakito

A estrutura do palco italiano é um sistema de planos frontais, que representa com facilidade a relação figura-fundo. A figura é comumente identificada como a parte menor dentro da composição, e visivelmente destacada, e o fundo a parte que ocupa o maior espaço, e a menor atenção do espectador. É interessante salientar que a percepção dos limites do fundo da cena não é clara, pois a boca de cena, pernas e bambolinas, determinavam o fim da composição cênica, mas não o fim do espaço representado.

Para Arnheim, “um pintor não pode ignorar os interstícios entre as figuras porque as relações entre elas só podem ser entendidas se os espaços que as separam forem tão cuidadosamente definidos como as próprias figuras”

(2005, p. 226), entretanto para o artista cênico há maiores dificuldades nesse intuito, pois mesmo fora da estrutura do palco italiano, ainda convém se pensar na relação figura-fundo, já que em qualquer formato de palco, inclusive em uma arena, a posição de cada espectador, em relação ao foco da cena, cria necessariamente um fundo, o qual pode ser desconhecido previamente para o artista e, por isso mesmo, precisa provocar uma maior atenção na criação plástica daquilo que se espera vir a ser a figura.

Quanto à relação figura-fundo, também cabe observar que no teatro há outro elemento significativo: o movimento. Quando algo se move, seja uma pessoa ou um objeto, provoca o imediato reconhecimento nele, do que seria a figura e todo o restante passa a ser o fundo. Para Arnheim a atração visual mais intensa da atenção é o movimento, pois:

O movimento implica numa atenção nas condições ambientais, e mudança pode exigir uma reação. Pode significar a aproximação do perigo, o aparecimento de um amigo ou de uma presa desejável. E como os olhos se desenvolveram como instrumentos de sobrevivência, adaptaram-se a sua tarefa. (Arnheim, 2005, p.366).

Segundo este autor, a percepção visual das artes cênicas se dá de forma total e não como uma sequência em que algo desaparece e outra coisa ocupa seu lugar. A obra toda fica ao mesmo tempo presente na mente, e por isso, para ele, dificilmente pode-se dizer que ela é temporal. Cabe aqui expor a diferenciação que Patrice Pavis (1999, p. 338-339) coloca entre o pensamento francês e o alemão, acerca da representação teatral, onde, para o primeiro, trata-se da criação de um acontecimento temporal, com a repetição de algo, seja fato, texto ficcional ou improvisado. Para o segundo, é aquilo que ao espectador é permitido ver, o que é exibido, dado a ver pelo artista teatral. Sem entrar no mérito, neste momento, de cada definição, para este trabalho interessa mais a ideia alemã.

[...] o que diferencia a percepção de acontecimentos da percepção de objetos não é que a primeira envolva a experiência do tempo que passa, mas que durante um acontecimento testemunhamos uma sequência organizada na qual fases seguem-se umas às outras numa ordem significativa unidimensional. (Arnheim, 2005, p.368).

Entre uma pintura e uma cena teatral, a diferença visual básica está em que o espaço, que é fixo na pintura, é mutável em uma cena. De acordo com o

movimento, que aproxima ou distancia objetos, o espaço é diminuído ou aumentado, mas apesar das cenas serem sequenciais, a percepção induz a uma visão total da cena.

Especificamente no teatro de animação, normalmente há uma organização da cena em que os atores/manipuladores não monopolizam os efeitos do movimento, pelo contrário, em muitas ocorrências, visíveis ou não, completam a configuração complexa da cena, como parte da cenografia. Neste caso, a imagem é composta por espaços, cenários, objetos e as figuras humanas que se movem, entretanto, estes movimentos aparecem somente como elementos integrados ao todo.

Soma-se a isso a dinâmica, que é o resultado da tensão entre forças fisiológicas e psicológicas. Já vimos que, pelo princípio gestaltiano da simplicidade, qualquer padrão visual tenderá para a configuração mais simples possível, então é possível entender o porquê acontecem certas percepções de formas, espaços, cores, volumes e movimentos. Contudo a dinâmica é percebida justamente pela negação fisiológica de tal princípio. A tensão entre a percepção do detalhe e a simultânea simplificação da imagem resulta na dinâmica visual.

Em um ensaio de 1810, Heinrich Von Kleist (1993) elogia a graça e harmonia dos movimentos de uma marionete, em comparação aos artistas humanos. Essa tese é recuperada quase cem anos depois e até hoje citada em estudos sobre o teatro de animação e formas mais contemporâneas de interpretação teatral. Mas quando Kleist o faz, afirma que isso acontece porque a afetação do artista desvia o centro de gravidade do corpo humano, criando um desequilíbrio desarmônico, o que não acontece com o boneco. Para Arnheim, “Kleist simplificou a condição da graça” (2005, p.398), pois os membros inertes dos bonecos, arrastados atrás do movimento do tal centro de gravidade, não produziria nenhum “modelo de perfeição”, porque, mesmo o bonequeiro precisa saber organizar os movimentos, de acordo com a totalidade da cena.

A visualidade do corpo humano em cena é parecida com a do boneco, pois o que transparece para o espectador é a imagem. Por isso, para o bom

desempenho do ator/manipulador de bonecos, é imprescindível que o gesto, ou a animação percebida pelo espectador não seja um mero movimento. Segundo Arnheim, “o que conta para a atuação artística é a dinâmica comunicada aos espectadores visualmente; pois a dinâmica em si é responsável pela expressividade e significado.” (Arnheim, 2005, p.399).

## **Teatro de animação**

O teatro de animação se tornou foco neste trabalho por fornecer condições ideais para esse tipo de análise, por se tratar de uma forma teatral que habitualmente não elege o trabalho atoral, e os textos dramáticos, como elementos superiores da encenação, dando igual atenção à materialidade da cena.

Ao analisar o espetáculo *Submundo*, do Grupo *Sobrevento*, Paulo Cezar Balardim Borges indaga que ao entender o teatro como expressão artística, é possível percebê-lo, não só como objeto de expressão estética, mas também como uma espécie de método filosófico para estudar a natureza da vida humana, e compreende que isso se amplia ao se tratar do teatro de animação.

Ao acercarmos-nos ainda mais das formas teatrais que conjuram a presença de sujeitos ficcionais, entendidas como teatro de animação, notaremos que o potencial que esta arte oferece para estimular a imaginação criadora vai além do poder ilusional: ela possui um potencial capaz de atingir camadas cognitivas profundas e promover o pensamento mítico; provocar reflexão e desencadear processos investigativos pessoais sobre a própria existência. (BORGES, 2013, p.40)

O teatro de animação ainda se impõe como uma forma teatral que, segundo Wagner Cintra, desconhece as leis da lógica formal. Para Cintra, ao falar sobre o universo artístico de Tadeusz Kantor, “as possibilidades de jogo entre os homens, objetos e bonecos| são elementos de singular importância, pois abrem as portas para outro universo situado em um nível de espaço/tempo distinto da lógica cotidiana” (2012, p.11).

## **Grupo Sobrevento**

A definição por um único grupo teatral para respaldar o objeto da pesquisa, ao invés de buscar dentro da diversidade de produções teatrais, se dá para melhor compreensão de uma poética que consegue construir espetáculos com estéticas completamente distintas. Se vários grupos fossem postos nesta situação, se tornaria de difícil análise o resultado estético, já que a partida se daria de posições diferentes. Procuo analisar, deste modo, as particularidades de espetáculos que surgiram de um mesmo modo produtivo, e resultaram em espetáculos completamente diferentes. Espero alcançar com isso um modo analítico que parta de um processo, chegue a um resultado satisfatório, e possa dar subsídios a qualquer outro processo, demonstrando que o modo de se conceber, e a estética resultante de um espetáculo não precisam estar rigidamente ligados, para que o resultado seja bem recebido pelo espectador.

Dentre muitos grupos, e artistas, que se dedicam ao trabalho com o teatro de animação, o trabalho do Grupo Sobrevento, foi uma escolha coerente, dentro de um ideal que visa a possibilidade de análise em qualquer forma teatral, apesar de privilegiar o uso de exemplos do teatro de animação. Este grupo se notabiliza pela proposta de fazer um teatro sem rótulos, um teatro livre de quaisquer amarras. Nas palavras de um dos fundadores do grupo, Luiz André Cherubini:

Desde o início, demo-nos conta de que não há uma forma única de fazer Teatro de Bonecos – nossa arte pode ser espetáculo, mas pode ser festa, brincadeira, jogo, ritual. Pode ser dança, pode ser cerimônia religiosa, pode ser cinema, pode ser tudo de uma vez e uma coisa de cada vez. Porque as fronteiras simplesmente não existem, porque definir é limitar (2013).

Nessa citação, que é de anos atrás, ainda não fica claro a variedade que alcançam hoje. Alguns de seus espetáculos mais recentes, apesar de partirem de suas experiências, técnicas, conhecimentos sobre teatro de animação, para os espectadores desavisados o que fazem é simplesmente teatro.

Além de terem uma poética muito interessante a este estudo, são artistas com uma carreira solidificada, com mais de trinta anos de atividade ininterrupta, dezenas de espetáculos, muitos deles ainda em repertório

permanente, e positivamente abalizados em citações e análises de diversas teses e dissertações.

A criatividade sempre foi um ponto de elevado interesse para o Grupo. Afirmam sempre que fazem questão de fugir do que é cômodo e conhecido, da fórmula pronta. Por meio da busca por novas técnicas e materiais, de temáticas atuais e ao mesmo tempo universais, de espaços diferenciados, almejando novos públicos, o Sobrevento se arrisca propositalmente para que cada espetáculo seja diferente do anterior.

Provavelmente possamos entender a criatividade do Sobrevento por meio de teorias humanistas da criatividade, que segundo Solange Múglia Wechsler (1993, P.8) “é vista como tendência do ser humano a auto-realização”. De acordo com esta autora, nessa perspectiva, se entende que as qualidades interiores necessárias para o desenvolvimento do potencial criativo estão menos relacionadas com a intuição e a espontaneidade, que com a competência de se aventurar em novas experiências, de ser capaz de auto avaliação constante e estar conectado com o momento presente, se adaptando ao meio, com confiança nas próprias percepções e sentimentos. A pesquisadora Kely Elias de Castro descreve a aptidão do 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. (CASTRO, 2018, p.16).

Dentre os vinte e um espetáculos do Sobrevento em repertório atualmente, apresento aqui os que pretendo analisar, entretanto, não será neste artigo que o farei, deixando aqui apenas a apresentação de certas características, conceitos e possibilidades de aplicação. Os três espetáculos selecionados para este trabalho foram criados com mais de cinco anos de intervalo entre si, sendo: Mozart Moments em 1991, Cadê o meu herói? em 1998 e São Manuel Bueno, Mártir em 2013.

O primeiro foi criado na comemoração do bicentenário da morte do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, quando o Sobrevento foi

convidado para integrar uma exposição do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Para isso cria quadros que contam situações da vida do compositor, o que resulta neste espetáculo, que se tornaria um caso excepcional entre os espetáculos teatrais brasileiros, pois com quase trinta anos desde sua estreia, está tão vivo quanto antes e, em sua carreira, incontáveis apresentações pelo mundo.

Espectáculo Mozart Moments - Grupo Sobrevento



Foto do acervo do grupo

Para *Mozart Moments* o Sobrevento volta a estudar uma técnica que já havia empregado anteriormente, a manipulação direta, aos moldes do Bunraku, teatro tradicional japonês com bonecos de manipulação direta, mas acrescenta bonecos de luva, baseados no teatro de bonecos popular e, distintamente do que se costumava fazer, os atores/manipuladores não procuram ficar despercebidos, pelo contrário, vestidos com trajes de época, participam como personagens secundários. Além disso *Mozart Moments* foi concebido para espaços alternativos. Tendo uma mini carruagem de época como elemento principal da cenografia, as cenas podem ser apresentadas em espaços abertos, pátios de escolas ou em teatros convencionais.

Trata-se de um espetáculo que em sua acepção inicial, dialoga bem com a questão de figura-fundo, mesmo estando sujeito ao espaço indefinido. Os figurinos são brandos, monocromáticos, e fogem completamente da



aparência de trajes cotidianos, seguindo um estilo de época, o que os destaca no espaço, junto com a carruagem que em nada se parece com algo que estaria no espaço independentemente da cena.

*Cadê o meu herói?* é o segundo espetáculo que pretendo analisar, e um dos espetáculos de maior sucesso do Grupo Sobrevento.

Para criar o *Cadê o meu Herói?*, trouxeram ao Brasil o mestre bonequeiro chinês Yang Feng, que lhes ensinou a técnica básica do teatro de bonecos de luva tradicional da China. A partir desse conhecimento, convidaram para o projeto diversos artistas de notória competência. Primeiramente veio o dramaturgo argentino Horácio Tignanelli, do qual eles já conheciam o texto, que inclusive já havia sido encenado na Argentina, mas o autor concordou em reescrever com o Sobrevento, adicionando as questões e possibilidades que a técnica chinesa propunha. Na mesma perspectiva, junta-se ao projeto o Mestre Saúba, conhecido mamulengueiro pernambucano, e os cenógrafos J. C. Serroni e Telumi Helen. Com isso, criam bonecos em madeira e tecido, combinando a técnica chinesa com a artesanaria do Mamulengo brasileiro, em uma cenografia impressionante pelo requinte visual e pelas amplas dimensões, ocupando todo o espaço do palco, diversamente ao que é comum em teatros com bonecos de pequenas proporções.

O Sobrevento vem aos poucos experimentando o poder expressivo do objeto em si, independentemente de ser, ou não, um boneco. O Teatro de Objetos chegou até o Grupo, pela primeira vez, em um curso, que alguns integrantes participaram no Peru, em 1988, ministrado por Philippe Genty, até hoje um dos mais importantes marionetistas franceses. Sandra Vargas repete os ensinamentos que obteve nesse evento:

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

O interesse despertado, nesse curso, pelo que eles costumam dizer que é a vertente mais moderna do Teatro de Animação, acaba por originar

vários espetáculos em que eles aplicam, desenvolvem, reelaboram e até subvertem a definição apreendida.

Dessa fase criativa do Sobrevento destaca-se *São Manuel Bueno, Mártir*, o terceiro e últimos espetáculo selecionado para este estudo. Trata-se de um espetáculo singular pelo estilo arriscado, pela produção surpreendente e pelo resultado emocionante. No espaço transformado para a apresentação, há arquibancadas postas nos quatro lados, direcionadas ao centro, com suportes que as erguem do chão para que os espectadores assistam as cenas de um ponto de vista elevado. No centro da arena, uma espécie de mesa, redonda e giratória, que serve para que dezenas de pequenas esculturas de madeira sejam dispostas e manejadas no decorrer do espetáculo. De início são esculturas bastante figurativas, depois vão sendo substituídas por outras que beiram o abstracionismo, dando espaço para a imaginação do espectador. Elas representam os personagens de uma história muito bem urdida pelo espanhol Miguel de Unamuno, e adaptada com requinte pelo Grupo, narrativa esta que, segundo Luiz André Cherubini, só foi definida depois de meses de trabalho na concepção do espetáculo. Em cena, uma iluminação com recortes precisos, música especialmente composta para o espetáculo, tocada ao vivo por três instrumentistas, e figurinos discretos, expressivos e funcionais que vestem dois atores, e uma atriz. A interpretação é igualmente criativa, pois ao tempo que é realista, consegue transferir o foco para os objetos que são manuseados como em um jogo de xadrez.

### **Considerações Finais**

Este artigo se equipara ao objeto artístico, no tocante ao que afirma Cecília de Almeida Salles: “O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (2003, p.14), pois com este trabalho se abre várias questões a serem aprofundadas e, portanto, ele não se esgotará, e nem sequer cumprirá a promessa de uma análise dos espetáculos. Nos espetáculos *Mozart Moments*, *Cadê o meu Herói?*, e *São Manoel Bueno, mártir* ainda resta considerar os

detalhes que equilibram as cenas, ou podem desequilibrar. Os espaços, formas e cores que foram escolhidos para cada espetáculo, o que motivou cada escolha e o resultado obtido em cada caso. Acredito ter sido conveniente este levantamento preliminar, como uma possibilidade de análise, para o trabalho deste coletivo de artistas, fecundo produtor criativo, por este viés da percepção visual.

Estes espetáculos são obras bem-sucedidas e representam todos os espetáculos que se queira analisar enquanto arte visual, pois, mesmo a forma mais simples está sujeita a percepção e ao entendimento. Cor, forma e movimento são elementos concretos que trazem consigo expressividade, e não se limitam à percepção individual, nem ao inconsciente, porque não há distinção entre consciente e o inconsciente para a arte. “O espírito humano recebe, configura, e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes conscientes e inconscientes, e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis. (Arnheim, 2005, p.453).

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. In: Pensadores Vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1991

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BORGES, Paulo C. Balardim. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UDESC, Florianópolis, 2013.

CASTRO, Kely Elias de. **Trinta anos à beira do abismo**: o grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2018.

CHERUBINI, Luiz André. A encenação, o teatro de animação e o grupo Sobrevento. **Móin–Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. SCAR/UDESC, Jaraguá do Sul, ano 9, v. 10, p. 220-235, 2013.

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

- CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. O teatro é uma arte visual? **Ensaio/Teatro**, Achiamê, Rio de Janeiro, n.5, p. 87-95, 1983.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1999.
- RIBEIRO, Almir. A morte animada - Edward Gordon Craig e o teatro visual de objetos e outros “não-vivos”. **Lamparina - Revista de Ensino de Teatro**, EBA/UFMG, Belo Horizonte, v.01, n.02, p.104-113, 2011.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2003.
- VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, SCAR/UEDESC, Jaraguá do Sul, n. 7, p. 31, 2010.
- KLEIST, Heinrich Von. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, Universidade de São Paulo, São Paulo, n.17, p.196-201, 1993
- WECHSLER, Solange M. **Criatividade**: descobrindo e encorajando. Campinas: Psy, 1993.