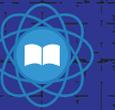




O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral

Luciano Flávio de Oliveira



EDITORA
SCIENZA



Lei
Aldir
Blanc
DE EMERGÊNCIA CULTURAL

SEJUCEL
Superintendência da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



Governo do Estado de
RONDÔNIA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Luciano Flávio de Oliveira

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral



São Carlos – SP
2022

Este é um e-book interativo

Ao longo da leitura surgirão ícones:



+ interatividade **+ experiência**
clique no **link** e assista ao **vídeo** relacionado à sua **leitura**

ou



+ interatividade **+ experiência**
clique no **link** e ouça a **música** relacionado à sua **leitura**

Junto aos ícones existem *links*, que estão vinculados a um *vídeo* ou uma *música*, relacionados ao trabalho.

Aproveite!

Sobre o Autor



Luciano Flávio de Oliveira é encenador, ator, produtor e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). É doutor e mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Em Porto Velho, onde vive desde 2014, é o encenador da *Trupe dos Conspiradores* (<https://www.trupedosconspiradores.com.br/>), com a qual está trabalhando com a adaptação do seu texto teatral *Fegues* (<https://lucianodiretor.com/2021/04/16/fegues/>) (publicado em 2021 pela Editora Scienza) e com a qual montou, em 2018, o espetáculo *Inimigos do Povo*. Nessa cidade ainda é o encenador do *Coletivo 2x2* (<https://www.facebook.com/coletivo2a2RO>) – Rondônia que, juntamente com o seu companheiro Ádamo Teixeira, está montando o espetáculo de teatro performativo *Corpos do Prazer*. Em 2022 completa 26 anos de vivências teatrais, tendo produzido e dirigido diversos espetáculos em Minas Gerais e em Rondônia. É autor dos livros *Eid Ribeiro e o Armatrux em Processo: o objeto flutuante entre a poética e a estética teatral* (Editora Scienza – 2017) (<https://loja.editorascienza.com.br/pd-4afc56-eid-ribeiro-e-o-armatrux-em-processo.html?ct=&p=1&s=1>), *Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos* (Novas Edições Acadêmicas - 2017) (<https://www.amazon.com.br/Representa%C3%A7%C3%B5es-Culturais-Giramundo-Teatro-Bonecos/dp/3330752432>) e do capítulo *Encenar e atuar como processo de aprendizagem e de autonomia no teatro constante no livro Paky'Op: experiências, travessias, práxis cênica e docência em Teatro* (no prelo pela EDUFRO – Editora da UNIR). Academicamente, escreveu e publicou ainda inúmeros artigos científicos. Na área dramaturgica, foi autor de *Moinho Remoçante* (2004), de *O Casamento de Mané com Encalhada ou A Encalhada e o Covardão* (2002); foi dramaturgista em *Até tu, Bruta?* (2013), *Cidade Maldita* (2011) e *Uai, pode?* (2011); foi membro da equipe de adaptação do texto *Inimigos do Povo* (2017); e adaptador de *Menina Bonita do Laço de Fita & Outras Histórias* (2012), de *O Despertar da Primavera* (2004), de *As Mãos de Eurídice* (2003), de *A Ida ao Teatro* (2002) e de *O Boi e o Burro a Caminho de Belém* (2002), dentre outros. Também escreve críticas teatrais e crônicas em seu blog (www.lucianodiretor.com). Na área de audiovisual, escreveu o roteiro do filme *Rondônia: um estado de delícias culinárias*.



luciano.oliveira@unir



69 992682800



www.lucianodiretor.com



Luciano Flávio de Oliveira

Copyright © 2022 – Todos os direitos reservados – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste e-book só é autorizada pelo autor/editora. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

O482eo Oliveira, Luciano Flávio de

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral / Luciano Flávio de Oliveira.
São Carlos. Editora Scienza – 2022.

272 p. Il. color

ISBN 978-85-5953-000-0

1. Teatro na educação. 2. Objeto (Estética). 3. Objetos na arte. I. Autor. II. Título.

CDD 372.1332

Projeto contemplado no EDITAL Nº 31/2021/SEJUCEL-CODEC – 2ª EDIÇÃO MARECHAL RONDON – PRÊMIO DE PRODUÇÃO LITERÁRIA, FONOGRÁFICA E DIGITAL PARA DIFUSÃO DE EXPRESSÕES CULTURAIS – Eixo I – Publicação de Livros e Revistas Culturais – CATEGORIA – F [Republicação de obras impressas para plataformas DIGITAIS e/ou Streaming (Inéditos ou não)] da Lei Federal 14.017/2020 (LEI ALDIR BLANC – 2ª edição) – Governo do Estado de Rondônia/Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer – SEJUCEL/Fundo Estadual de Desenvolvimento da Cultura – FEDEC/RO – Porto Velho, 2021.



SEJUCEL
Superintendência da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA **MINISTÉRIO DO
TURISMO**



A Ádamo Teixeira, meu diamante.
Ao Sr. Ubiracy Marques de Oliveira
(*in memoriam*) e à Sra. Joana Darque
de Oliveira, meus amados pais. Aos
meus sete irmãos e à minha irmã.

Agradecimentos

À SEJUCEL (Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer) de Rondônia, que aprovou a publicação deste e-book, por meio da Lei Aldir Blanc (Lei 14.017/20) – Edital N° 31/2021/Sejucl-Codec – 2ª Edição Marechal Rondon – Prêmio de Produção Literária, Fonográfica e Digital para Difusão de Expressões Culturais.

À UDESC, em especial ao prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, por me aceitar no Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT), em 2013 e à CAPES pelo financiamento parcial desta pesquisa.

Aos meus queridos orientadores profa. Dra. Maria Brígida de Miranda (UDESC) e prof. Dr. Wagner Cintra (UNESP), que com muito amor e dedicação me guiaram pelo difícil caminho da pesquisa e do sucesso.

Aos professores integrantes da banca de qualificação que muito contribuíram para o desenvolvimento da tese: Dr. Milton de Andrade Leal Junior, Dras. Fátima Costa de Lima e Tereza Mara Franzoni, os três da UDESC, Dra. Mônica Medeiros Ribeiro, da UFMG, e Dr. Rogério Santos Oliveira, da UFOP. Este último, amigo e ex-professor orientador, pelo acompanhamento, desde 2000, da minha formação intelectual, humana e profissional.

A todos os professores do PPGT que, com suas disciplinas, ajudaram em minha formação intelectual: José Ronaldo Faleiro, Tereza Mara Franzoni, Edelcio Mostaço e Stephan Baumgartel.

Aos professores da UFMG, da USP e da UNESP que me abriram as portas do doutorado, aceitando-me como aluno especial em suas disciplinas: Marcelo Kraiser e Maria Angelica Melendi (UFMG), Maria Thaís Lima Santos (USP) e Wagner Francisco Araújo Cintra (UNESP).

Aos amigos Fábio Nunes Medeiros, Maurício Biscaia, Exupério Bramante e Osmário Correa por me hospedarem e me receberem com alegria em São Paulo. Às amigas Andreia Paris e Jaqueline Cadó, e à toda família Cadó, por cuidarem de mim em Florianópolis.

À Mila, Sandrinha (*in memoriam*) e Francini, ex-secretárias e amigas do PPGT.

Ao Ádamo Teixeira, pelo amor e compreensão.

À minha imensa família, de modo particular aos meus pais e irmãos, pelo constante envio de pensamentos e energias positivas.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

Ao Jordan Oliveira, cardiologista, que por muitos anos se dedicou a mim, oferecendo-me amor incondicional, suporte psicológico, físico e financeiro.

Ao fantástico contador de causos e de histórias Eid Ribeiro, por ter aberto as portas de sua casa e me ter concedido entrevistas adoráveis, cujas informações ajudaram-me a decifrar os seus segredos, bem como dos processos criativos dos espetáculos *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*, objetos de estudo desta obra.

A esse encenador e a todos os amigos e profissionais do *Grupo de Teatro Armatrux*, agradecimentos mais que especiais pelo acolhimento da presente pesquisa: a Cristiano Araújo, Rogério Araújo, Eduardo Machado, Tina Dias, Raquel Pedras e Paula Manata. Obrigado também pelas preciosas informações e pelas entrevistas concedidas; pelos vídeos, textos, fotografias, *portfólios* e trilhas sonoras carinhosamente selecionadas e entregues a mim; e pelo consentimento de ter assistido a montagens de palco de *No Pirex* e parte da criação de *Thácht*. Agradeço ainda pelos bolos e pães caseiros: estavam deliciosos!

A doce e encantadora Ione de Medeiros e a todos os queridos atores do *Grupo Oficcina Multimedia* (Jonnatha Horta Fortes, Escandar Alcici Curi, Henrique Mourão, Sérgio Salomão, Gabriel Corrêa e Marco Vieira) por terem me recebido muitíssimas vezes na sede do grupo, bem como nos camarins do espetáculo *Aldebaran*. Gratidão ainda pela concessão de materiais sobre

a encenadora e sobre o grupo, pelas inúmeras entrevistas concedidas e pela permissão para assistir a ensaios desse belo espetáculo.

Ao talentoso artista Kalluh Araújo e aos estimados integrantes da *Cia Arlecchino* (em especial à Luiz de Fellipo, Tania de Fellipo e Amauri Reis), meu reconhecimento por todo o material de pesquisa e pelas entrevistas esclarecedoras que recebi. Os momentos que passamos juntos foram ricos e prazerosos.

A Eduardo Félix, diretor da *Pigmalião Escultura que Mexe*, e à *Cia. Luna Lunera* (em particular a Odilon Esteves, Isabela Paes, Cláudio Dias e Marcelo Souza e Silva) pelas entrevistas elucidativas.

Aos amigos da vida, que também são colegas de trabalho na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), que, quando morávamos juntos em Porto Velho, propiciaram ambientes tranquilos e harmônicos de pesquisa e de escrita: Alexandre Falcão, Adailton Alves e Valquíria Vasconcelos. Gratidão incomensurável pelas horas a fio de debates intelectuais que muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos amigos Júnior Lopes e Luiz Lerro, do grupo de pesquisa *Paky'Op* da Unir, pelas contribuições afetivas e sábias. A este último, agradecimentos pelas entrevistas concedidas sobre o processo de criação de *Thácht* e ainda pelas muitas conversas informais sobre Eid Ribeiro e também sobre o *Armatrux*.

À Jussara Trindade, amiga e colega de trabalho do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIR e da Trupe dos Conspiradores, que me proporciona sempre profundas conversas intelectuais.

Aos colegas docentes do Departamento de Artes da Unir, um muito obrigado pela compreensão e amparo nos momentos difíceis. A Edson Arcanjo, professor do Curso de Artes Visuais, graças pelas brilhantes ideias que possibilitaram a transformação da tese em um livro de artista.

Aos queridos alunos do Curso de Teatro da Unir, principalmente àqueles que se matricularam na disciplina optativa Atuação com Objetos, em 2015, pois nela comecei a aprimorar o conceito de objetos cênicos. Gratidão também aos discentes da disciplina Linguagem da Encenação Teatral por terem aberto os meus olhos para as complexidades dos conceitos de poética e de estética. Às minhas ex-orientandas Vavá de Castro, Agrael de Jesus e Thaís Thaianara, do Grupo de Estudos e de Pesquisa em Teatro de Animação (Gepeta Malagueta), assim como a todos que por este grupo passaram, pela possibilidade de ver na prática a diferença entre Teatro de Objetos e Teatro com Objetos. Gratidões mais que especiais às alunas Sheila de Souza e Juliane Johnson pelas consultorias musicais.

A Dennis Weber, jornalista rondoniense e discente do Curso de Teatro, pela revisão do Prefácio.

A Luís Gustavo Aldunate, publicitário e também aluno de Teatro da UNIR, pela atuação na área de publicidade do projeto aprovado na Lei Aldir Blanc.

Aos amigos de Florianópolis, ao lado dos quais vivi momentos inesquecíveis (dentre estes, vários colegas de turma): Jaqueline Cadó, Deia Paris, Alex de Souza, Milene Lopes, Zupa, Régis, Carol Figner, Fabiana Lazzari, Pati e Saulo, Aline Quites, Gil Guzzo, Jucca Rodrigues, Ivo Godois, Lau Santos, Luana Mara, Luciano Souza, Mhirley Lopes, Heloisa da Silva, Livia Sudare, José Sizenando, Débora Zamarioli, Michele Schiocchet, Raquel, Afonso de Souza, Ana Paula Beling, Cecília Lauritzen, Eder Sumariva, Elaine Sallas, Paulo Rosa, Vívian Coronato, etc.

A todos os amigos de Porto Velho, em especial a Inês Souza, minha ex-massoterapeuta; a Michele Castro (*in memoriam*), leitora e revisora do livro de artista; Emanuel Jadir Siqueira; Selma e Bruna Pavanelli; Anderson Pinto; dentre tantos outros, um humilde e carinhoso muito obrigado!

“Gracias” a Julian Urteaga pela revisão do “Resumen” e “thanks” a André Rigatti pela correção do “Abstract”.

À Editora Scienza, em particular a Gustavo Kaimoti, pela bela edição e diagramação do livro de 2017 e do presente e-book.

“A toda a estética do prazer fica bem o título paradoxal do Don Juan de Max Frisch: o amor da geometria”.

Adorno, T.

Prefácio

Este *e-book* é uma ideia que está sendo gestada há alguns anos, tanto por mim quanto por Gustavo Kaimoti, da Editora Scienza.

Trata-se da republicação, para o formato eletrônico, visando distribuição gratuita na internet, por dois anos, do meu livro de artista¹ *Eid Ribeiro e o Armatrux em Processo: o objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*, lançado fisicamente em 2017 por essa editora.

Esse livro-objeto resultou da minha pesquisa de doutoramento em teatro, realizada entre 2013 e 2016, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis.

Junto com o meu processo de escrita, a minha tese foi sendo diagramada, entre 2014 e 2016, por Gustavo Kaimoti, para transformá-la em

1 Livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-arte, arte-livro, livro-obra, etc. A ideia de redigir a tese como um livro de artista foi da minha orientadora prof^a. Dra. Maria Brígida de Miranda, formatando-o como um livro-objeto interativo a ser manipulado pelo leitor, do mesmo modo como um ator manipula um objeto de cena.

um livro de artista. Esse modelo foi inédito, naquele momento, dentro do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Posso dizer, sem nenhuma margem para dúvidas, que fui o pioneiro desse tipo de publicação dentro desse programa.

O foco da minha pesquisa era investigar como os objetos de cena constituíam a poética e a estética teatral de três espetáculos encenados pelo encenador mineiro Eid Ribeiro junto ao Grupo de Teatro Armatrux, de Belo Horizonte. Foram estes os trabalhos cênicos estudados: *De Banda Pra Lua*, espetáculo infantil de 2007; *No Pirex*, espetáculo adulto de 2009; e *Thácht*, espetáculo também adulto de 2014.

Após alguns meses do encerramento do doutorado, cuja defesa de tese ocorreu em dezembro de 2016, decidi continuar a parceria com a Scienza e publiquei, em 2017, cem volumes impressos do meu livro de artista, que teve apresentação redigida por Rogério Santos Oliveira, professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Entremos, sucintamente, no conteúdo do livro publicado na época.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

No que concernem às especificidades dos objetos no teatro, argumentei que eles dialogam e se encontram em estrita relação com os demais elementos constituintes da encenação teatral. Parti do pressuposto de que os objetos são componentes materiais e visuais da cena, e de que são essenciais para a constituição estética de um espetáculo. Ou seja, mesmo que isolados no espaço, eles se relacionam de modo direto com os múltiplos elementos da encenação, constituindo visualidades, atmosferas, climas e até mesmo paisagens sonoras. O texto que redigi sustentou que os objetos teatrais produzem imagens e criam dicotomias, antíteses, paradoxos, metáforas, metonímias e poesias; criando sentidos. Eles também geram presença, constituindo, por vezes, a própria presença. Os objetos contêm histórias e as figura por meio de sua ligação com o espaço. Enfim, os objetos de cena criam, ampliam e aprofundam espaços simbólicos e memoriais.

Argumentei ainda que, no ato da realização teatral, sem a intencionalidade da ação do ator, o objeto configura-se apenas como um elemento secundário. No entanto, se o ator, durante suas ações, relaciona-se de modo consciente com um elemento material da cena – seja ele o cenário, o adereço, o acessório, os instrumentos musicais, o figurino e/ou os bonecos – esse elemento pode ser considerado como objeto cênico. Este é, em suma, o conceito ampliado de objeto que apresentei.

O livro-arte impresso contém quatro capítulos. Contudo, a introdução dessa publicação é uma espécie de prefácio, no qual consta uma pequena biografia do encenador Eid Ribeiro, um apanhado histórico do *Armatrux* e um breve currículo artístico dos atores e atrizes integrantes desse grupo.

Ao todo, nesse livro-obra, os objetos foram divididos em quatro níveis poéticos principais primário, secundário (objeto faltante), terciário e quaternário (objetos energéticos) e em quatorze categorias.

Por um lado, é interessante observar que um mesmo objeto pode pertencer a diferentes funções ou níveis e distintas categorias conceituais. Isso quer dizer que, conforme a cena e o contexto em que estão inseridos os objetos – bem como o ponto de vista de cada espectador –, as suas categorias flutuam e os seus signos se movimentam.

Por outro lado, as análises realizadas durante o doutorado demonstraram que os objetos-energéticos não mudaram de nível e muito menos de categoria conceitual.

Para concluir esta síntese do livro-arte publicado em 2017, que hoje está praticamente esgotado, na função primária encontram-se os objetos-objetos, os objetos-figurinos, os objetos-cenários, os objetos-adereços e os objetos-zoomórficos. Na função secundária situam-se os objetos-faltantes. Já na terciária localizam-se os objetos-desviantes, os objetos-extensões do corpo, os bio-objetos, os objetos-afetivos e os objetos-antropomórficos. E na função quaternária, os objetos-energéticos.

Importa mencionar ainda que o livro-objeto foi publicado visando alcançar alunos de graduação em Teatro, em Artes Cênicas e em Artes de todo o território nacional. Isso porque a linguagem da publicação é bastante acessível a esse público-alvo. As categorias conceituais, a despeito de lançar uma luz sobre a cena teatral mineira, podem ser aplicadas à produção

teatral brasileira como um todo, bem como às criações cênicas de outros países. Tanto é que aqui em Rondônia, no Curso de Licenciatura em Teatro da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), o livro constitui referência primordial para as disciplinas optativas *Atuação com Objetos* e *Teatro de Formas Animadas* e referência complementar para a disciplina obrigatória *Linguagem da Encenação Teatral*, ambas ministradas por mim.

Para a primeira disciplina, o livro como um todo é crucial. Contudo, o conceito ampliado de objeto cênico que apresento, assim como as análises das catorze categorias dos objetos de cena são as partes que mais chamam a atenção dos alunos.

Já para a segunda disciplina, o terceiro capítulo é mais relevante, pois nele trago a distinção entre teatro de objetos e teatro com objetos, categorias conceituais constantemente confundidas pelos discentes.

Por fim, para a terceira disciplina, uso mais o primeiro capítulo, dando foco maior aos conceitos de poética e de estética teatral.

Ademais, o livro-obra tem sido utilizado também por professores e alunos de distintas universidades brasileiras como, por exemplo, do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Inclusive, foi citado, pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)², como referência bibliográfica para a área do Teatro de Animação.

² Disponível em: <<https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/livros-sobre-teatro-de-animacao-no-brasil/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

Todavia, o alto custo do livro de artista – pois se trata de um material interativo em capa dura, com imagens coloridas em alta resolução e com QR Code para acessar músicas e vídeos – somado à taxa de envio pelos Correios, dificulta o acesso ao público estudantil. Isso, *per se*, justifica a sua republicação em formato de *e-book*.

Por esse motivo, inscrevi o projeto *Republicação do livro impresso Eid Ribeiro e o Armatrix em Processo: o objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*, de Luciano Flávio de Oliveira, para o formato de *e-book* no Edital nº 31/2021/SEJUCCEL-CODEC – 2ª Edição Marechal Rondon – Prêmio de Produção Literária, Fonográfica e Digital para Difusão de Expressões Culturais (Lei Aldir Blanc – 2021) da Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer (SEJUCCEL) do Estado de Rondônia.

Aprovado em primeiro lugar, o presente *e-book* é resultante desse projeto, e está sendo disponibilizado, gratuitamente, por um período de dois anos, tanto no site da Editora Scienza (<https://editorascienza.com.br/>) quanto no site do autor que vos escreve (www.lucianodiretor.com). Acredito que essa iniciativa democratizará o acesso à versão *e-book* do livro de artista, possibilitando aos estudantes de teatro de todo o Brasil (não só da graduação, mas também da pós-graduação, bem como de cursos técnicos e cursos livres), e também a artistas de teatro e a interessados nessa linguagem artística do vasto território nacional, a aquisição, de forma gratuita, reitero, de um material que tem dupla característica: um, agora, *e-book* de artista e uma pesquisa acadêmica.

E o que tem de novo neste *e-book*?

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

Resposta: Atualizações históricas dos últimos cinco anos das práticas cênicas do encenador Eid Ribeiro e do Grupo de Teatro Armatrux; alteração de *links* do espetáculo *De Banda pra Lua*; revisão gramatical (grafia, pontuação e de concordância); e, obviamente, uma diagramação renovada.

Bons estudos!

Luciano Flávio de Oliveira

Apresentação à Publicação de 2017

Ao iniciar a apresentação para a publicação desse livro, que é resultante da tese de doutorado de Luciano Flávio de Oliveira, ***O Objeto Flutuante na Poética e na Estética Teatral nas Produções de Eid Ribeiro junto ao Armatrux***, me dei conta de que se trata de mais um capítulo da trajetória do autor sobre a análise da cena teatral, tendo como ponto de partida o objeto de cena.

Não só no seu mestrado, que versava sobre o grupo teatral mineiro *Giramundo Teatro de Bonecos* – também numa rica descrição dos trabalhos realizados pelo grupo – mas, sobretudo, já em sua graduação, quando pela primeira vez, como professor da Universidade Federal de Ouro Preto, entrei em contato com Luciano por meio do seu processo criativo enquanto diretor, no qual o objeto cênico constituía um eixo fundamental de sua encenação.

Assim, nos damos conta do quanto seu trabalho como investigador foi se aprofundando e ganhando em maturidade. Portanto, é com alegria que tento, nesta breve apresentação, lançar um pouco mais de luz sobre o conhecimento aqui gestado.

Todavia, em primeiro lugar, gostaria de apreciar um pouco a questão do trabalho do investigador em Artes Cênicas que, para bem realizar seu trabalho, necessita estar imerso em seu objeto de estudo com todos seus sentidos abertos.

Observar, analisar, refletir sobre, etc., são ferramentas teóricas que, às vezes, não dão conta do objeto de investigação. Por sua multifacetada relação de partes, faz-se necessária outra maneira de abordagem, contando também com as áreas do sensível e do estético.

Tanto uma área quanto outra já foram suficientemente estudadas, e muitas teorias e assertivas foram criadas para dar conta dessa questão delicada, ou seja, o intangível em arte. Aquilo que está mais além da simples construção metodológica de averiguação do objeto e que pulsa em toda sua superfície e profundidade.

Digo isso, num sentido mais orientativo do que metodológico, para que tenhamos uma ampliação do olhar sobre o trabalho de Luciano acerca dos objetos teatrais, a partir do estudo do *Grupo de Teatro Armatrux*, de

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

Minas Gerais, e do encenador mineiro Eid Ribeiro, que junto ao grupo realizou alguns trabalhos e que serão observados no livro ora apresentado.

As abordagens sobre os objetos, não só os vários relacionados por Luciano, mas também os humanos, foram realizadas com um respeito e uma delicadeza sem-par. Isso nos provoca uma imersão no objeto de estudo já partindo de uma perspectiva sensitiva e imagética, o que faz com que olhemos também os trabalhos do *Armatrux*, sob a direção de Eid Ribeiro, de maneira mais lúdica e prazerosa. E mais, que consigamos, ao mesmo tempo que vamos seguindo sua rigorosa análise técnica, apreender o objeto também de forma sensível e dinâmica, bem no sentido teatral, suas construções de narrativas aparentes e subliminares.

Dito isso, nesse momento, podemos tentar descrever esse trabalho de maneira mais pontual e partindo de princípios já estabelecidos pelo autor a partir de sua orientação de pesquisa, que se reflete claramente no sumário preliminar sobre os objetos abordados e trabalhados.

O primeiro ponto é exatamente a relação entre objeto e cena, tema fundamental da obra aqui apresentada. Ao orientar seu olhar para o objeto, Luciano Oliveira demarca seu território de maneira bastante eficaz. Não ficaremos aqui versando sobre as categorias construídas pelo autor para compreender e planificar melhor seu trabalho, pois ele já o faz com muito rigor e assertividade.

O que nos interessa é perceber, a partir do que foi construído por Luciano, possibilidades de abordagens distintas sobre o objeto-teatro.

Para nós, a cena é composta de elementos cênicos que vão se relacionando até que a obra fique construída. Os objetos de cena, tal qual aponta o autor, é um desses elementos poucos estudados, pouco conceituados, mesmo sendo altamente produzidos e utilizados, desde tempos imemoriais até hoje.

Quando Luciano conduz nosso olhar nessa direção não está apenas nos fazendo entender a importância dos objetos na cena, mas também está nos obrigando a redirecionar nosso olhar para outras instâncias da construção da cena. Olhar esse sempre acostumado às mesmas direções.

Quando propõe esse exercício, nos obrigando a entender as narrativas da cena a partir de outras categorias e formas novas, técnicas e lúdicas, revitaliza nosso olhar em relação ao processo criativo que se realiza durante a criação dos espetáculos (que percebemos de maneira intensa nos capítulos em que analisa *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*), bem como sobre as importâncias desses variados elementos da cena que muitas vezes são relegados a um segundo plano, mas que contribuem para a formatação da estética pretendida e de sua relação decisiva para a construção da poética da cena. Outra questão apontada pelo autor.

Aqui entramos em outra seara trazida pelo livro. A poética, que já no título se faz apresentar, remete aquilo que no princípio deste texto abordamos: as variadas potências da arte. No nosso caso, do teatro.

Tratar de questões tão importantes para a criação do objeto artístico, de maneira tão clara e abrangente, novamente redireciona nosso olhar para

outras categorias na construção da cena e que, para aqueles que a produzem, é algo absurdamente concreto e fundamental para construir as relações de forças entre os elementos da cena.

De novo entramos no terreno daquilo que é percebido a partir da forma concreta e da forma subliminar do objeto-teatro. Tratam-se das narrativas múltiplas que um espetáculo teatral suscita e que nem sempre são percebidas de maneira objetiva pelo pesquisador ou até mesmo pelo artista.

Construir “teatro” muitas vezes é construir “ensonhações”; camadas e mais camadas, substratos e mais substratos de devires simbólicos e poéticos que vão sendo compreendidos e manipulados, a partir do sensível, durante o processo de criação de um espetáculo.

Entender a importância dessa faceta do objeto-teatro é fundamental para compreender o próprio fazer teatral nos seus mais diversos elementos e nas suas mais diversas categorias.

Então, a partir dos objetos de cena, entender e analisar as obras aqui propostas, cujas cenas foram e são construídas por Eid Ribeiro e todos os integrantes do *Armatrux*, é “entrar de cabeça” nas mais variadas poéticas construídas.

“Atores” da construção dos três espetáculos neste *e-book* analisados, Eid Ribeiro e o *Armatrux* são muito importantes para o teatro que se realizou e que ainda se realiza em Belo Horizonte. O encontro que se deu entre eles é de rara beleza e harmonia, pois se trata da aproximação de duas identidades,

de duas gerações, de duas potências poéticas que se complementam nos trabalhos ora apresentados.

Tanto Eid quanto o *Armatrux* trabalham com forte ênfase nas relações entre poéticas da cena e os elementos da encenação. Nesse sentido, quando o autor nos traz uma análise desses espetáculos a partir da percepção e da categorização dos objetos da cena está desconstruindo, de forma analítica e reflexiva, o fazer teatral dessas duas entidades.

O que para nós é muito rico e esclarecedor sobre a maneira que se processa a criação para Eid e para o *Armatrux*, que vai muito além das fronteiras da diáspora teatral que se tornou o início do século XXI. Assim, tal maneira nos reempossa das nossas origens criativas e estéticas.

Nesse sentido, o objeto de cena, ou na cena, como propõe o autor, e suas respectivas categorizações, é amplificador dessa percepção sensível da obra e do processo, levando nosso olhar mais uma vez por caminhos ainda não observados.

A maneira extremamente metodológica do autor ao abordar os objetos de cena não obscurece essas relações aqui traçadas, mas, ao contrário, as remete a outras dimensões da percepção do sensível, nos obrigando a nos deter e olhar “demoradamente” os objetos e suas relações criativas dentro da construção do processo criativo.

Luciano, em variados momentos, vai “construindo” nosso olhar sobre a relação dos objetos de cena e sobre a importância deles na construção geral

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

da obra. Isso vai nos levando diretamente à compreensão das narrativas poéticas que se sobrepõem umas as outras e que dão forma ao espetáculo.

Um momento da narrativa do trabalho aqui apresentado, em que podemos compreender isso de maneira clara e abrangente, é quando ele narra a criação, manipulação e vivificação dos objetos-cachorros do espetáculo *Thácht*, no qual os irmãos gêmeos, Cristiano e Rogério, vão construindo seus personagens e as narrativas dessas relações aí decorrentes. Isso não só é esclarecedor no sentido técnico do fazer teatral, como também do sensível. Compreender as maneiras de criação dos irmãos é também acompanhar, mesmo que de forma “terceirizada”, a construção poética do próprio fazer teatral deles, o que nos obriga mais uma vez a “desconstruir” nosso olhar, que geralmente se remete às aparências, para que possamos entender a construção de um saber dado a partir, também, do sensível.

Assim, entendemos que o trabalho que aqui se construiu faz duas abordagens paralelas e complementares: uma a partir dos objetos de cena e das suas relações primárias, secundárias, terciárias e quaternárias; e a outra a partir da relação entre poéticas e estéticas que vão se conformando durante o processo de criação da cena teatral, ricamente descrito no fazer teatral de Eid Ribeiro e *Armatrux*.

Isso mais uma vez nos leva ao princípio deste texto, quando mencionamos a importância de observar as variadas instâncias do fazer teatral e de como essa observação, ampla e detalhada, nos abre, se não em sua totalidade, pelos menos em sua assertividade, a construção de um saber teatral a partir da própria construção da cena.

Antes de finalizarmos esta breve apresentação, gostaríamos de apontar outro grande mérito desse livro: a historização de grupos mineiros e belorizontinos. Tanto Eid Ribeiro quanto o *Armatrux* constituem largas e importantes trajetórias na consolidação do teatro de qualidade e de importância dentro do cenário mineiro. Nesse sentido, dar luz e visibilidade ao que se produz em Minas, por sinal com extrema qualidade e poética, amplia a história narrada e descrita na historiografia do tão rico e variado teatro brasileiro, que cada vez mais vai se dando a conhecer.

Portanto, entendemos que a publicação do livro, que contém a análise de três espetáculos feitos em parceria por esses dois “atores” (Eid e *Armatrux*) a partir dos objetos de cena, ou da cena, não só revela esse outro acontecimento da cena nacional, como aprofunda o debate sobre a variedade de “saberes” que o Brasil vem gestando nessas últimas décadas.

Acredito que a apreciação deste trabalho será muito mais reveladora que esta breve apresentação. Esperamos que os leitores não só apreendam o conhecimento teatral aqui organizado, mas que possam, assim como eu, fazer suas próprias imersões nos trabalhos realizados por Eid Ribeiro junto ao *Armatrux* a partir da visão de Luciano Oliveira.

Boa leitura!

Rogério Santos de Oliveira

Sumário

Introdução	21	1.1.1.6. Objeto-objeto	62
Capítulo 1 – Categorias e Conceitos Preliminares	35	1.1.1.7. Objeto-energético	62
1.1. O que são os objetos de cena e como podemos classificá-los?	36	1.1.1.8. Objeto-extensão do corpo	62
1.1.1. Categoria dos objetos	41	1.1.1.9. Objeto-faltante	65
1.1.1.1. Bio-objeto	41	1.1.1.10. Objeto-imaginário	65
1.1.1.2. Objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino e objeto-instrumento:	42	1.1.1.11. Objeto-zoomórfico	65
1.1.1.2.1. Objeto-adereço	42	1.2. O que é poética, como ela acontece no teatro e de que maneira se configura na experiência artística de Eid Ribeiro?	66
1.1.1.2.2. Objeto-cenário	45	1.3. Estética, composição e cena: breves definições	72
1.1.1.2.3. Objeto-figurino	49	1.4. “Repertório sonoro da cena teatral”	75
1.1.1.2.4. Objeto-instrumento	52	Capítulo 2 – Eid Ribeiro: O Cineasta da Cena Teatral Belorizontina – Uma Objetiva Sobre De Banda pra Lua	81
1.1.1.3. Objeto-afetivo	55	2.1. De Banda pra Lua e de pernas pro mato: do texto à representação	82
1.1.1.4. Objeto-antropomórfico	59	2.2. Processos criativos ribeirianos	87
1.1.1.5. Objetos-desviantes	61		

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

2.2.1. Memórias de infância: histórias de mulas, cavalos e fantasmas.....	90	4.1. Informações introdutórias: “thix glub fun hip, danlilhspq hip, thácht, hip”!.....	189
2.3. Uma estética cênica virada pra lua: cenografia, iluminação, sombras, projeções, bonecos e demais linguagens	92	4.2. Sobre a composição da dramaturgia textual	191
2.4. Músicas, paisagens auditivas e objetos de cena	102	4.3. Elementos materiais e visuais da encenação: cenografia, bonecos, indumentária e maquiagem.....	193
2.4.1. Relações atores/personagens, músicas e objetos em De Banda pra Lua.....	104	4.4. Acerca das poéticas criativas.....	207
Capítulo 3 – Em Cena: No Pirex, Café, Peru e Saliva! Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?	131	4.5. Música ao vivo e trilha gravada.....	216
3.1. Um pouco mais sobre No Pirex.....	133	4.6. Representação e ensaios: na confusão dos chapéus, lenços, bengalas e instrumentos – das formas às cores, sons e sentidos.....	222
3.2. Processos poéticos de No Pirex	134	4.6.1. Palavras finais acerca das camadas significantes dos objetos teatrais de Thácht.....	248
3.3. Espaço da ação, personagens e narrativa	140	Capítulo 5 – Palavras Finais com o Fito de Conclusão	251
3.4. Elementos visuais da encenação: cenário, figurinos e maquiagem	143	6. Referências	261
3.5. Caldeirão de estilos e xícaras de linguagens.....	152	DVDs e vídeos utilizados	267
3.5.1. Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?	156	Filmografia.....	267
3.6. Trilha e paisagens sonoras.....	159	Sites consultados	268
3.7. “Odes” e “elegias” objetais em No Pirex.....	163	7. Índice Remissivo das Categorias dos Objetos.....	271
Capítulo 4 – THÁCHT, THÁCHT, THÁCHT!	187		

Introdução

“É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção, com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado. Tu conheces, leitor, o monstro delicado – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”

Charles Baudelaire

Tenho certa fascinação pelos objetos, sejam eles decorativos, fetichistas e/ou artísticos, principalmente os de âmbito teatral. Independentemente das linguagens e modalidades das quais integram, sempre os vejo com olhos de águia. Tento apreendê-los em todas as suas multiplicidades de sentidos, de formas e de utilidades pois, a meu ver os objetos são entes, são carregados de memórias e de um universo muitas vezes desconhecido por nós.

Como encenador entendo que olhos atentos são necessários para o fazer criativo no teatro, visto ser bastante complexo lidar com os múltiplos

elementos e exigências da cena. Um problema que detecto quando dou aulas de encenação teatral é que pela falta de atenção, ou por mero descuido, ou ainda pelo pouco conhecimento do valor dos objetos, estes – coisas fascinantes, fantásticas e repletas de possibilidades sógnicas – são relegados, por vezes, a um segundo plano, ou até mesmo são esquecidos. Foi pensando sobre isto que optei por pesquisá-los.

No que concernem às especificidades dos objetos no teatro, este *e-book* argumenta que os objetos dialogam e se encontram em estrita relação com os demais elementos constituintes da encenação teatral: atores, espaço, cenário, figurino, iluminação e formas animadas. Ainda se inserem nesta perspectiva relacional com os objetos os sons, as canções e os ruídos que remetem ou sugerem contextos, ambientes e imagens; além dos recursos tecnológicos e midiáticos, como os vídeos e projeções, cada vez mais presentes na cena atual. Visto isto, nota-se a importância de sempre se analisar os objetos cênicos em confluência com tais elementos.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

Este *e-book de artista* parte do pressuposto de que os objetos são componentes materiais e visuais da cena, e de que são essenciais para a constituição estética de um espetáculo. Ou seja, mesmo que isolados no espaço, eles se relacionam de modo direto com os elementos da encenação supracitados, constituindo visualidades, atmosferas e climas. Que no contexto que aqui será estudado, até mesmo paisagens sonoras. O texto sustenta que os objetos teatrais produzem imagens (equivalendo eles próprios à visualidade) e criam divisões, contradições, incompatibilidades, estranhezas, metáforas, metonímias e belezas poéticas; gerando sentidos. Eles também concebem presença, constituindo, por vezes, a própria presença. Os objetos são ricos em histórias e as figura por meio de sua ligação com o espaço. O objetivo deste trabalho é apontar como os objetos de cena concebem, alargam e verticalizam espaços simbólicos e memoriais.

No contexto do teatro belorizontino atual, em que dezenas de importantes encenadores e encenadoras atuam - para citar apenas alguns, podemos apontar expoentes de renome nacional como Eid Ribeiro, Ione de Medeiros, Kalluh Araújo, Paulo César Bicalho, Rogério Oliveira, Walmir José, Wilson Oliveira, Mônica Ribeiro, Jota Dângelo, Pedro Paulo Cava, Carlos Rocha, Cida Falabella. Nesta conjuntura chama-nos especial atenção o primeiro, tanto pelos seus mais de cinquenta espetáculos montados quanto pelo lugar central que os objetos de cena ocupam nos seus processos criativos e encenações, dentre os muitos elementos e linguagens artísticas trabalhadas por ele.

Eid Ribeiro, Eid José Ribeiro Aguiar³, homem regido pelo planeta Netuno, nasceu em Caxambu, Minas Gerais, no dia 11 de março de 1943: mês das águas e do signo de peixes. Contudo, há divergências sobre o local de nascimento desse encenador em alguns livros e pesquisas, que apontam a cidade de Baependi, também no sul mineiro. Na entrevista *Eid e o Cinema*, concedida a mim em 20 de fevereiro de 2014, no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, o bem humorado encenador disse-me que, realmente, veio à luz em Caxambu, mas foi registrado em Baependi, porque o seu pai era amigo do dono do cartório da cidade e não cobrou pelo registro. Aos 17 anos ele mudou-se para Belo Horizonte.

Além de encenador, Ribeiro é autor teatral, roteirista, ator, ex-curador do FIT (*Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte*) e artista de cinema: com as funções de ator, assistente de direção e criação de trilha sonora. Militante da Polop (Política Operária), que lutou contra o regime militar, Eid Ribeiro deu suas primeiras braçadas na carreira teatral em 1963, junto ao Centro Popular de Cultura (CPC) de Minas Gerais, entidade ligada a União Nacional dos Estudantes (UNE). Lá atuou em espetáculos de cunho político como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1965 ingressou no curso profissionalizante do Teatro Universitário (TU) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No entanto, não concluiu

3 A breve biografia que se segue foi compilada a partir de várias entrevistas (uma delas concedida a mim), reportagens, sítios de internet (como a *Enciclopédia Itaú Cultural*) e obras como *Os anos heróicos do teatro em Minas* (2010), de Jota Dangelo. As fontes de pesquisa estão devidamente citadas nas referências bibliográficas.

o curso, por causa das questões militares que envolviam o Brasil naquele momento. Mesmo assim recebeu o diploma de ator.

Com o certificado em mãos, Eid Ribeiro, juntamente com José Antônio de Souza e José Ulisses de Oliveira, funda, em 1967, o *Grupo Geração*⁴. Com essa trupe monta espetáculos com temáticas ligadas à luta contra a repressão militar (ocorrida no Brasil entre 1964 e 1985) e contra a privação da liberdade de expressão. De certo modo, uma continuidade das ações, iniciadas no CPC, contra as barbáries do poder totalitarista do governo brasileiro. Dentre as suas constantes idas ao Rio de Janeiro e vindas à capital mineira, de 1969 a 1977, Ribeiro trabalhou com inúmeros artistas, como o diretor e ator Amir Haddad, e escreveu para jornais mineiros e cariocas. Nesse período, como diretor de teatro, recebeu vários prêmios, dentre eles o de melhor diretor do ano pela crítica e pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1976, pela montagem de *Com Risos e Facadas*, de Samuel Beckett.

4 *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, foi a primeira montagem do *Geração*, com direção de José Antônio de Souza, estreada em maio de 1967, no Teatro Marília de Belo Horizonte. A escolha de tal texto, segundo Ribeiro, deveu-se ao motivo de “denunciar o ‘capitalismo selvagem’ e mostrar como a manipulação da economia afeta as relações familiares” (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=12254>. Acesso em: 10 mar. 2014.). Ainda com esse grupo atuou em *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna; dentre outros espetáculos. Em 1968, faz a sua primeira montagem como diretor, a *Fábula da Hora Final*, adaptação de *The Zoo Story*, de Edward Albee, recebendo o prêmio de melhor diretor do ano pelo Serviço Nacional de Teatro.

No ano de 1977 Eid Ribeiro se instala em Belo Horizonte, firmando-se como encenador teatral e dramaturgo. Neste ano escreve e dirige *Cigarros Souza Câncer e Terreno Baldio*. Já em 1979 “vence o Concurso Nacional de Dramaturgia do Rio Grande do Sul com a peça *Delito Carnal*, que encena em Belo Horizonte com o *Grupo Carne e Osso*”⁵. No final da década de 1970 ele cai nas graças da crítica de São Paulo e do Rio de Janeiro, principalmente com *Cigarros Souza Câncer*.

A convite da bailarina e coreógrafa Marilene Martins, Eid Ribeiro fez a direção teatral do espetáculo de dança *Terreno Baldio* (1978), do *Trans-Forma Grupo Experimental de Dança*, da capital mineira. Tal espetáculo unia elementos de circo, teatro e dança.

Além de trabalhar em espetáculos de “teatro-dança”, Ribeiro também produziu trilhas sonoras para várias de suas montagens⁶. Seus espetáculos são fortemente marcados pela música, com a qual cria atmosferas e climas importantes para a apreensão estética por parte do espectador.

5 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=12254>. Acesso em: 17 set. 2016.

6 Como, por exemplo, *Na Corda Bamba* (1999), *Lusco Fusco* (2001), *No Pirex* (2009) e *Thácht* (2014).



Figura 1: O múltiplo artista Eid Ribeiro. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/06/29/noticia_arte_e_livros,156776/anarquista-gracas-a-deus.shtml>. Acesso em: 3 jul. 2015.

A década de 80⁷ também foi muito produtiva para Eid Ribeiro e lhe rendeu vários sucessos de crítica e de público.

Os anos 90 não poderiam ser diferentes, em se tratando de êxitos e premiações. Em 1991 Ribeiro dirige, mais uma vez, o *Grupo Galpão*, mas agora com um espetáculo que rompe com a tradição do grupo (espetáculos cômicos para a rua): *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues. Os trabalhos concomitantes de direção e dramaturgia continuam⁸.

7 Nessa época, o seu *Grupo Carne e Osso* transformou-se na *Cia. Absurda*, estreando, em 1988, o espetáculo *Fim de Jogo*, de Beckett. Nesse mesmo ano dirige e escreve o espetáculo de rua *Corra Enquanto é Tempo*, do *Grupo Galpão*. Já em 1989 viaja para Suíça para encenar o espetáculo *Prima Del Silenzio*, com o Grupo Teatro Delle Radici. Sobre as produções teatrais de Belo Horizonte, nas décadas de 80 e 90, ver: ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de. *Teatro em Belo Horizonte: 1980 a 1990. Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte: 2011.* Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8T2PRA/disserta__o_entregue_para_biblioteca.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 mar. 2014.

8 *Na Onda do Rádio*, espetáculo cênico musical de 1991; *Anjos e Abacates*, montagem infantil de 1993, com música de Lô Borges; *Hollywood Bananas*, também de 1993; e *Lágrimas de um Guarda-Chuva*, no Rio de Janeiro, em 1995. Aliás, segundo o jornalista mineiro Jorge Fernando dos Santos, em sua obra *BH em Cena: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte Centenária* (1995), Ribeiro conseguiria um feito inédito em Belo Horizonte, dirigindo em 1993, duas peças de sua autoria. Além disso, mais uma viagem internacional entra no roteiro do diretor pisciano: Caracas, na Venezuela, onde monta, em 1994, a obra *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues.

Já nos anos 2000 – após longos anos como curador do FIT (de 1994 a 2005), em que a sua produção teatral, quantitativamente, cai – além de continuar com força no teatro de Belo Horizonte, Eid Ribeiro volta a escrever para o cinema, integrando a lista de roteiristas do longa-metragem *Uma Onda no Ar* (2002), de Helvécio Ratton⁹. Em termos teatrais, destacam-se as parcerias da *Absurda* com a *Cia Acômica* em *Lusco-Fusco – Ou Tudo Muito Romântico*, em 2002; as direções de *Os Três Patéticos*, *O Pastelão* e *John & Joe* com o *Grupo Trama*, em 2002, 2008 e 2009, respectivamente; de *O Cobertor e a Bicicleta*, com o *Grupo Garupa*, em 2007, e *De Banda pra Lua*, *No Pirex*, *Thácht* e *Nightvodka*, com o *Grupo de Teatro Armatrux*, em 2007, 2009, 2014 e 2017. Os três primeiros espetáculos montados com o *Armatrux*, em que o uso de objetos cênicos faz-se mister, integram o *hall* de trabalhos estudados neste e-book. Também em 2014, Ribeiro encenou o espetáculo *Relatório para Academia*, adaptação do homônimo de Franz Kafka, que contou com a atuação do experiente ator mineiro Kimura Schetino.

No ano de 2016, Eid Ribeiro e a editora Javali, de Belo Horizonte, lançaram a Coleção Eid Ribeiro. Esta é composta por três volumes, sendo os livros 1 e 2 constituídos por peças de teatro escritas por esse encenador

⁹ Como ator de cinema participa de *O Quadrado de Joana*, de 2007, produção cinematográfica do seu filho Tiago Mata Machado. Como assistente de direção trabalhou em *Vivos ou Mortos*, de 1984, de Paulo Leite Soares; *Ela e os homens*, de 1984, de Schubert Magalhães, e *A Dança dos Bonecos*, de 1986, de Helvécio Ratton.

ao longo da sua carreira teatral, e o livro 3 formado por crônicas também redigidas por ele.

Enfim, em 2018, Ribeiro faz a dramaturgia e a encenação do espetáculo *O Atormentador*, que tem no elenco a atriz Glauce Guima e o ator Diego Roberto.

Somados todos os trabalhos, Eid Ribeiro, “O Profundo” (AZEVEDO, 1998, s.p.), em quase sessenta anos de carreira, montou mais de cinquenta espetáculos, circulando com eles por muitas cidades do interior de Minas Gerais, pelas principais capitais e festivais de teatro do país e também, como vimos, além-mar, onde reinou como o astro Saturno, afirmando ser o seu teatro “absurdo, poético, grotesco e alegre” (COUTINHO, 2011, p. 5).

Agora, passemos a uma apresentação¹⁰ dos atores integrantes do *Armatrux*: Cristiano Araújo, Rogério Araújo, Eduardo Machado, Paula Manata, Raquel Pedras e Tina Dias.

Cristiano Araújo nasceu em Belo Horizonte em 21 de outubro de 1978. Nessa cidade formou-se como ator no *Curso Técnico em Teatro* do Palácio

¹⁰ Fonte: Grupo focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* – dos processos criativos à representação. Centro Cultural Banco do Brasil: Belo Horizonte, 23 jan. 2015. Grupo Focal – Entrevista concedida a Luciano Flávio de Oliveira. Informações complementares foram obtidas por e-mail (*Dados para Pesquisa de Doutorado*), junto a atriz Raquel Pedras, no dia 14 jul. 2015.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

das Artes, em 1999, com o espetáculo *Radical Brecht*, dirigido por Marcelo Bones. Bacharelou-se em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desde 1999, ou seja, há vinte e três anos, integra o *Grupo Armatrix*. Por sua vez, Rogério Araújo é irmão gêmeo de Cristiano Araújo. Ele não participou do espetáculo *De Banda pra Lua*, mas atua em *No Pirex* e *Thácht*. Sua formação artística, assim como a do seu irmão, começou no *Curso Técnico em Teatro* do Palácio das Artes, formando-se na mesma data e espetáculo que Cristiano Araújo. Também possui formação teatral pela UFMG, licenciando-se em Artes Cênicas em 2005. Entrou no *Armatrix* em 1999. Já Eduardo Machado nasceu na capital mineira em 16 de fevereiro de 1975. É ator e diretor com formação artística ocorrida em grande parte dentro do próprio *Armatrix*. Desde que entrou no grupo, em 1995, Dudu, como é afetuosamente chamado pelos colegas de profissão, participou de diferentes cursos nas áreas de teatro, teatro de animação, música e circo. Dudu integrou o *Armatrix* até o segundo semestre de 2021. Paula Manata, por seu turno, é uma das fundadoras do *Armatrix*, em 1991. Ela nasceu em Belo Horizonte em 09 de outubro de 1972 e formou-se em História pela UFMG. Raquel Pedras é natural de Curvelo, Minas Gerais. Veio à luz em 05 de setembro de 1979. Também é formada em Artes Cênicas pela UFMG e entrou no *Armatrix* em 2001. Por fim, a atriz Tina Dias, nascida em Belo Horizonte em 04 de abril de 1970, é formada em Educação Física pela UFMG e integrante do *Armatrix* desde 1996.



Figura 2: Atores e atrizes do Armatrix até o ano de 2021. Da esquerda à direita: Cristiano Araújo, Raquel Pedras, Eduardo Machado, Paula Manata, Rogério Araújo e Tina Dias. Fonte: disponível no PORTFÓLIO Armatrix 25 anos. Foto sem referência a autoria. Atualmente, o ator Eduardo Machado não está mais no grupo. Porém, ainda atua nos espetáculos que fazem parte do repertório do Armatrix.

Como visto, a carreira de Eid Ribeiro é muito extensa. Dar conta de toda ela seria tarefa árdua por demais, além de uma pesquisa para longos anos, que perpassaria o período de fechamento deste texto. Por isso, devido à necessidade de foco, recortes são precisos.

O primeiro se deu no tempo. Escolhi como data o período compreendido entre os anos 2000 e 2015, em que comecei a frequentar as casas de teatro de Belo Horizonte. Entretanto, desse encenador, optei por estudar apenas os espetáculos teatrais que assisti e que pude experimentar nos sentidos, como espectador, o sabor da estética e a poética das formas e cores. Desse modo, selecionei três trabalhos: *De Banda pra Lua* (2007), *No Pirex* (2009) e *Thácht* (2014), todos montados com o *Armatrux*. Aliás, desde sua criação em 1991, o *Grupo de Teatro Armatrux* trabalha com o estudo de várias linguagens cênicas em suas montagens, do teatro ao cinema, da dança ao circo, da *performance* aos bonecos, por meio de diversas parcerias com profissionais reconhecidos de diferentes áreas, como Eid Ribeiro. No teatro, são inúmeras as montagens e diversas intervenções do *Armatrux* em espaços variados, dentro e fora do Brasil¹¹. Além dos espetáculos, o grupo já realizou uma exposição interativa, um *Encontro Latinoamericano de Teatro de Grupo*,

11 Dentre elas, destacam-se: *Acorda Aderbal* (1991); *Os Românticos* (1992); *O Cortejo* (1994); *Esperando Godot* (1995 – versão rua); *Andarilhos do Repente* (1997); *Invento para Leonardo e Liliputz* (2001); *Fósforos pegam fogo mesmo* (2002); *Le mètre de la fenêtre, Esperando Godot e Armatrux, a banda* (2003); *Nômades* (2004); *Andarilhos do Repente* (2005 – versão em bonecos) e *Pé de Valsa* (2005); *Bilu e Curisco* (2006); *De Banda pra Lua* (2007); *Gastrono-mico e Parangolé* (2008); *No Pirex* (2009); *Ching Ling* (2012), *Thácht* (2014) e *Nightvodka* (2017).

um projeto formativo que circulou pelo interior de Minas Gerais e cinco curtas metragens e vídeos educativos. Ao longo dos seus trinta e um anos de existência, o *Armatrux* – que hoje possui sede em Nova Lima (no C.A.S.A – *Centro de Arte Suspensa e Armatrux*¹²), cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, mas que foi fundado na capital mineira e por muitos anos permaneceu por lá – recebeu dezoito prêmios nacionais e um internacional, ademais de uma homenagem internacional¹³.

O segundo recorte deve-se pelo interesse especificamente poético e estético. O e-book interroga o lugar do objeto cênico nas três encenações selecionadas do vasto repertório de produções de Eid Ribeiro para teatro. A hipótese defendida é que o objeto teatral flutua entre a poética e a estética artística desses três trabalhos. Ao longo do texto busco destacar como o objeto, nos processos criativos e na cena ribeiriana, estabelece ligações com o cenário, está no cenário e/ou é ele próprio o cenário; mantém estrita relação com o figurino; com a iluminação (outrora é necessária a criação de uma luz específica para ele); com a trilha sonora (por ocasiões ele mesmo constituidor de sonoridades); com o ator (fundamental na sua manipulação e na criação de signos, sentidos e correlações), com a plasticidade do espetáculo (no

12 Sede localizada à Rua Himalaia, nº 69, Condomínio Vale do Sol, Nova Lima, Minas Gerais.

13 Disponível em: <<https://armatrux.com.br/premios-e-festivais/>>. Acesso em: 17 jan. 2022. Essas informações encontram-se também no PORTIFÓLIO *No Pirex* e no PORTIFÓLIO *De Banda pra Lua*. Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 16 jun. 2014.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

qual é ele mesmo plástico) e com o texto (podendo também ser texto ou referenciado no texto, por meio de rubricas ou de didascálias internas¹⁴). O e-book pretende demonstrar também como em algumas situações cênicas desses três espetáculos de Ribeiro junto ao *Armaturx*, o objeto é o elemento propulsor da criação, constituindo, assim, a espinha dorsal do espetáculo a ser levado ao público.

A iluminação, elemento de suma importância para a conformação da espacialidade de um espetáculo teatral, bem como para tornar (in)visível o objeto cênico, não foi aprofundada nesta obra. Tal lacuna deve-se pela dificuldade de contactar os iluminadores dos espetáculos aqui estudados. A saber: Telma Fernandes, de *De Banda pra Lua*; Bruno Magalhães e Bruno Cerezolli, de *No Pirex*; e Edimar Pinto, de *Thácht*. Em termos de categorias conceituais, o estudo verticalizado da iluminação poderia configurar os objetos-luz, aqueles responsáveis pela mágica barroca advinda do jogo entre claridade e escuridão.

Outro motivo pela escolha de pesquisar Eid Ribeiro deve-se por ele ter contribuído e ainda contribuir, ao lado de outros encenadores da capital mineira, como os anteriormente citados, para o fortalecimento da cena teatral local, no que tange especialmente à formação de atores e atrizes pela via da prática, e conseqüentemente, para o surgimento de novos grupos e

14 Diferentemente das didascálias ou rubricas, as didascálias internas encontram-se insertadas no próprio texto, sem parênteses, e podem constituir parte do texto a ser dito pela personagem.

coletivos teatrais. Ainda jovem, na década de 1980, Ribeiro esteve ligado, por exemplo, a montagens do *Grupo Galpão*.

Também o interesse e o apreço que o encenador demonstra a favor do cinema, em especial pelos filmes mudos e pelas películas expressionistas (de onde extrai muito do universo de ideias de objetos cênicos utilizados em suas produções), e por causa da ética teatral aplicada em seu trabalho e que, por conseguinte, exige dos atores e atrizes que laboram com ele, reforçam a escolha por Ribeiro e pelos espetáculos *De Banda pra Lua* (2007), *No Pirex* (2009) e *Thácht* (2014).

O primeiro espetáculo é o único infantil da amostragem selecionada para estudo. Em *De Banda pra Lua* Eid Ribeiro mescla o teatro de atores com o teatro de animação¹⁵ e com vídeos. Nesse trabalho, os objetos cênicos são poucos, mas muito potentes e interessantemente utilizados, pois, esteticamente, são misturados com sombras, bonecos, projeções e com os próprios atores. Já no segundo, *No Pirex*, direcionado ao público adulto, Ribeiro começa a aprofundar as suas pesquisas com os objetos, em especial com materiais de cozinha, tais como copos, talheres e pirexes, chocando-os e hibridizando-os com princípios estéticos de diferentes linguagens artísticas, como o cinema mudo e o circo. No último trabalho, *Thácht*, o encenador verticaliza as suas investigações com os objetos de cena, uma vez que a encenação se estruturou a partir da definição de cenas *gags* com três

15 Conforme Amaral (1997), teatro de animação ou teatro de formas animadas é um gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas e sombras.

objetos principais, bem como a partir da relação direta e criativa dos atores com esses elementos materiais da cena. Dessa maneira, o texto que surge das improvisações dos atores com os objetos, aliado às imagens textuais surgidas do roteiro original do encenador *O Cachorro de Três Pernas*, é tecido por meio de poesias visuais advindas de bengalas, chapéus e lenços.

A investigação observou e o texto pretende demonstrar que durante os processos criativos, bem como ao longo da representação de *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*, os objetos cênicos foram basilares para a poética e para a estética espetacular de Ribeiro. No que concerne à relação atores e objetos cênicos, pretendo destacar os modos desse encenador orientar seus atores e atrizes na construção de partituras de ações (tanto físicas quanto vocais), a partir de similitudes poético-improvisacionais com os objetos. Ainda almejo averiguar as transformações dos sentidos (significações) produzidos, também por meio desse viés, durante os processos criativos e por meio das representações dos três espetáculos apontados.

Este e-book almeja argumentar que no ato da realização teatral, sem a intencionalidade da ação do ator, o objeto configura-se apenas como um elemento secundário. No entanto, se o ator, durante suas ações, relacionar-se de modo consciente com um elemento material da cena – seja ele o adereço, o cenário, o figurino, o boneco e o instrumento musical – tal elemento pode ser considerado como sendo um objeto cênico.

Em termos metodológicos, a pesquisa é de cunho qualitativa. Para levantamento bibliográfico e de dados a respeito do encenador Eid Ribeiro, assim como dos três espetáculos aqui estudados e também do

Grupo Armatrix, foram realizadas pesquisas de campo e bibliográficas. Estas últimas sucederam em distintos locais da região metropolitana de Belo Horizonte: a exemplo das bibliotecas da *Fundação Clóvis Salgado* e da *Escola de Belas Artes* da Universidade Federal de Minas Gerais, na capital; na sede do *Armatrix* e na própria residência do encenador, ambas em Nova Lima. Nesses locais encontrei diversas notícias de jornais, de diferentes publicações do país, que me ajudaram a compreender melhor a vida e a obra de Eid Ribeiro, e também do seu trabalho junto a esse grupo¹⁶. Os artistas do *Armatrix* concederam-me também portfólios dos espetáculos *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*, bem como um portfólio comemorativo de 25 anos

¹⁶ Eis alguns dos títulos das notas jornalísticas encontradas: *As boas novas de um homem de teatro – Eid Ribeiro retorna com dois diferentes projetos para os palcos, finaliza um texto e retoma, nas telas, o ofício de ator*, de Soraia Belusi; *“Thácht”, uma tragicomédia musical*, de Jéssica Almeida; *Eid Ribeiro prepara peça sobre a questão social dos sem-terra*, de Ana Virgínia Azevedo; *Teatro de Guerrilha. O diretor e dramaturgo Eid Ribeiro ganha homenagem do Grupo Trama e reitera seu compromisso com a arte. Privatização da cultura é criticada pelo ex-curador do FIT*, de Jefferson da Fonseca Coutinho; *Mistérios da imaginação: espetáculo de Banda pra Lua une Eid Ribeiro e Armatrix e convida plateia a viajar ao lado dos irmãos Tônico e Bié e da mula Madrugada*, de Ana Clara Furtado; *Eid Ribeiro*, de Adelaide Cristina de Oliveira; *Peça sem texto critica relações de poder com estética refinada*, de Gabriela Mellão, dentre outras. Também foram achadas críticas de espetáculos em revistas como a *Revista Veja Rio: Histórias para noites de lua: A companhia Armatrix mistura temas folclóricos e teatro de sombras no palco do Jockey*, de Rodrigo Aör. Já nos livros adquiridos *Os anos heróicos do teatro em Minas* (2010), do diretor teatral Jota Dangelo, e *BH em Cena: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte Centenária* (1995), do jornalista Jorge Fernando dos Santos, elucidativas entrevistas com Eid Ribeiro contribuíram para a escrita da breve biografia do encenador que consta nesta introdução.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

de existência do grupo. Nesses constam fotos, sinopses, recortes de jornais, críticas e fichas-técnicas desses espetáculos. Entrementes, arquivos em pdf, em formato Word e em planilhas de Excel contendo dados técnicos e listas de músicas dos espetáculos também me foram concedidos.

A pesquisa bibliográfica sobre a carreira de Eid Ribeiro e do *Armatrux* teve como suporte o levantamento de teses, dissertações e artigos a respeito dos temas e conceitos pesquisados. Destacam-se: *Teatro em Belo Horizonte: 1980 a 1990. Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte*, dissertação de Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga; *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*, tese de Robson Carlos Haderchpek, não citada neste trabalho, mas que muito me ajudou na compreensão do termo poética; *Cidade e palco – Belo Horizonte: Experimentação, transformação e permanências (décadas de 1960 a 1980)*, dissertação de Maria da Glória Ferreira Reis; *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*, tese de Fábio Henrique Nunes Medeiros; *O teatro-esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação – a improvisação como instrumento de transformação para além do palco*, dissertação de Vera Cecília Achatkin; *O teatro de variedades em J.-K Huysmans: elementos da cenografia enunciativa*, dissertação de Cláudio Flores Serra Lima; *Estética e Método*, artigo de François Soulages; *A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski*, artigo de Valmor Nini Beltrame; dentre outros materiais.

Como pesquisa de campo realizei entrevistas individuais e coletivas, por meio de grupos focais, tanto na sede do *Armatrux* quanto em teatros

belorizontinos, como no *Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil*, nos quais aconteceram apresentações de *No Pirex* e *Thácht*. Durante o levantamento de material realizei entrevistas (gravadas e filmadas) com distintos profissionais do teatro de Belo Horizonte. No entanto, devido à necessidade de recortes, somente algumas foram citadas neste e-book: *Eid e o Cinema* e *O cineasta da cena teatral belo-orientina* (entrevistas com Eid Ribeiro já mencionadas anteriormente), *Grupo focal 1: atores, personagens e objetos de cena em Thácht – dos processos criativos à representação* (entrevista coletiva com os atores de *Thácht*, do Grupo *Armatrux*, também já aludida), *Grupo Focal 2: conversa com Tina Dias, Eduardo Machado e Raquel Pedras – atualizações dos espetáculos De Banda pra Lua, No Pirex e Thácht* (realizado no C.A.S.A, em Nova Lima, em 28 de janeiro de 2016); *Elementos materiais de No Pirex e Thácht* (entrevista com o cenógrafo, figurinista e bonequeiro Eduardo Félix realizada em Belo Horizonte, em 13 de janeiro de 2016) e *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)* (entrevista com o ator mineiro Odilon Esteves feita em Belo Horizonte em 07 de agosto de 2013).

Por fim, no que se refere à pesquisa de campo, que consistiu em obter acesso para a observação de atividades de ensaio e criação do *Armatrux*, ou seja, para o acompanhamento de ensaios e de apresentações dos espetáculos, além dos portfólios anteriormente mencionados, filmei e fotografei alguns ensaios de *No Pirex* e *Thácht*. Isto no período compreendido entre janeiro e março de 2014. O primeiro trabalho já estava montado nesses meses. Assim, acompanhei apenas os ensaios que antecederiam as apresentações. Inclusive assisti ao espetáculo pela segunda vez quando

do acontecimento da 40ª *Campanha de Popularização do Teatro e da Dança* de Belo Horizonte, em fevereiro de 2014. A primeira vez que o vi foi no ano anterior, no mesmo evento, na 39ª edição. Em relação à segunda montagem, *Thácht*, acompanhei quatro ensaios na sede do *Armatrux* em Nova Lima. Em tais ensaios, fiz registros fotográficos e audiovisuais, além de tomar notas no meu caderno de pesquisa, visando redigir relatórios acadêmicos. Também assisti a essa montagem duas vezes: uma em outubro de 2014, na sede do *Armatrux*, e outra em janeiro de 2015, dentro da programação do *Verão Arte Contemporânea* (VAC 9) – BH¹⁷. Quanto ao *De Banda pra Lua*, estive presente em apenas uma apresentação no *Teatro Francisco Nunes*, salvo engano em 2007. São estes alguns dos materiais levantados nesse período: *De Banda pra Lua* (Comédia – texto do espetáculo de autoria de Eid Ribeiro), *Thácht – Teatro de variedades* (texto do espetáculo do mesmo autor), *De Banda pra Lua* (DVD), *No Pirex* (DVD), *Ensaio Thácht* (filmagem minha), *Thácht – Teatro de Variedades* (Vídeo em HD Externo), partituras musicais de *Thácht* e centenas de fotografias dos três espetáculos.

Para compreender melhor as especificidades dos objetos cênicos, no primeiro capítulo elaboro um conceito ampliado de objeto, assim como proponho sua divisão em quatro níveis poéticos principais (ou quatro camadas significantes): o primário, o secundário, o terciário e o quaternário. Os distribuo e os classifico em quatorze categorias de caráter técnico-analíticas.

Estas não foram dadas a priori, mas surgiram da observação e análise das três obras teatrais de Eid Ribeiro constantes neste *e-book*. Tampouco são estanques, pois, em dados momentos, elas podem se imbricar, confundindo-se uma com a outra. Por serem dinâmicas, o(a) leitor(a) pode ler e vê-las com outros olhos. A organização em categorias é muito mais de cunho didático e acadêmico, a fim de sistematizar de modo mais claro as análises vindouras. São estas as categorias: bio-objeto; objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-instrumento, objeto-afetivo, objeto-antropomórfico, objeto-desviante, objeto-objeto, objeto-energético, objeto-extensão do corpo, objeto-faltante, objeto-imaginário e objeto-zoomórfico. Por seu turno, o conceito de bio-objeto trata de uma expressão encontrada no livro *No limiar do desconhecido – reflexões acerca do objeto no teatro* de Tadeusz Kantor (2012) do pesquisador e professor Wagner Cintra. Já as categorias objeto-cenário e objeto-figurino foram cunhadas tendo como base a já citada entrevista com o ator mineiro Odilon Esteves. Nesta, ele analisa o figurino da sua personagem no espetáculo *Aqueles Dois e o chão de terra* que constitui o cenário de *Toda Nudez Castigada*, montagem em que também atuou. Para discorrer sobre a categoria objeto-energético evoquei o conceito de sagrado encontrado na obra *O Sagrado e o Profano* (1992), do historiador das religiões e filósofo romeno Mircea Eliade. Por sua vez, o termo objeto-extensão do corpo encontra reverberação na obra citada de Wagner Cintra, o qual se refere aos espetáculos *A Classe Morta* e *Wielopole-Wielopole*, de Tadeusz Kantor. Finalmente, um exemplo da categoria objeto-imaginário pode ser encontrado na obra *O Ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética*

17 Cf. o site do evento em: <<http://veraoarte.com.br/2015/categoria-atracoetes/teatro/>>. Acesso em: 05 jun. 2015. O espetáculo *Thácht* ficou em cartaz entre os dias 21 a 26 de janeiro, no *Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil*.

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

(2005) de Odette Aslan, que analisa os objetos invisíveis (ou imaginários) de *A Floresta*, de Ostrovski, encenada por Vsevolod Meyerhold.

Ainda no primeiro capítulo, opero também com as categorias conceituais poética, estética e “repertório sonoro da cena teatral”, todas elas fundamentais para este e-book. Para sintetizar as categorias poética e estética recorri à obra *Os problemas da estética* (2001), do filósofo italiano Luigi Pareyson; ao artigo *Visualizar las visualidades: un pretexto para dialogar desde las escrituras y las poéticas titiriteras* (2014), de Blanca Felipe Rivero, professora da *Universidad de las Artes*, em Havana, Cuba; ao livro *Estética – La cuestión del arte* (2005), de Elena Oliveras, professora universitária, ensaísta e crítica de arte argentina; e às seguintes obras do filósofo teatral portenho Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro I* (2007), *Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas* (2009) e *Introducción a los Estudios Teatrales* (2011). Além do mais, o já citado texto *Estética e Método* (2004), do crítico de arte e esteta francês François Soulages, ajudou-me a acercar-me da estética teatral de Eid Ribeiro. Já a categoria “repertório sonoro da cena teatral” foi encontrada na dissertação *O som ouvido, visto e sentido – O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi* (2011) da pesquisadora curitibana Morgana Fernandes Martins. Dentro dessa categoria conceitual é analisado ainda o termo paisagem auditiva, segundo a autora francesa Margot Berthold [*História Mundial do Teatro* (2000)] e conforme a pesquisadora mineira Jussara Rodrigues Fernandino [na tese *Interação Cênico-Musical: Estudo nº 2* (2013)]; e dado um exemplo de partitura sonora a partir do livro *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998), do teórico francês Jean-Jacques Roubine.

Os objetos constroem narrativas, procedimentos, linguagens e sentidos. No segundo capítulo, as histórias, no que concernem as observações específicas da montagem *De Banda pra Lua*, são contatadas por mim a partir da ótica desses elementos materiais da cena. Tendo-se por base descrições e narrações, essa obra teatral é apresentada e analisada. Interessa-nos a descrição analítica dos processos criativos de tal espetáculo, pelos motivos já expostos anteriormente, e, principalmente, pelo fato da poética do artista em geral – assim como suas memórias – serem extremamente relevantes no estudo das estéticas e poéticas dos seus trabalhos. Desse modo, os casos de infância contados por Eid Ribeiro, nos quais ele é protagonista, são necessários por conterem os germes das suas obras. O termo mineiridade, característica inerente a esse encenador, é observado em nota de rodapé a partir da obra *Folclore Brasileiro* (2003), da folclorista mineira Nilza Botelho Megale.

Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos? Esta é a questão norteadora do terceiro capítulo, que contém observações de ensaios e análises dos processos criativos (que não acompanhei) e de apresentações de *No Pirex*, no que diz respeito, principalmente, às transformações sofridas pelos objetos de cena. Nesse espetáculo, a relação dos atores com os objetos cênicos cria uma multiplicidade de sentidos. Somados aos demais elementos visuais e materiais da encenação os sentidos se multiplicam, aumentando consideravelmente as possibilidades de leitura por parte dos espectadores. Eid Ribeiro possui uma maneira muito particular de trabalhar, apesar de negar que tenha um método definido de operação, que mistura múltiplos estilos, modalidades e linguagens teatrais como, por exemplo, o teatro

de formas animadas e o teatro de atores propriamente dito. Salta-nos aos olhos a visão muito particular que o encenador tem a respeito do Teatro de Objetos. Assim, faz-se necessária a distinção entre essa linguagem e o Teatro com Objetos, com o fito de dirimir possíveis dificuldades de entendimento por parte do leitor. Para tanto, além da questão que abre este parágrafo, pergunto: Como a experiência artística de Eid Ribeiro é influenciada pela bagagem que os atores e atrizes do *Armatrux* têm com o teatro de formas animadas, em se tratando especificamente da manipulação dos objetos de cena? No intuito de responder a tais questões, recorro ao artigo *O Teatro de Objetos: histórias, ideias e reflexões*, da diretora paulistana Sandra Vargas.

Para os processos criativos de *No Pirex*, Eid Ribeiro inspirou-se no cinema expressionista alemão, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), do cineasta Robert Wiene; nos filmes mudos e em preto e branco de Charles Chaplin, tal como *O Grande Ditador* (1940); assim como em obras literárias e dramáticas, a exemplo de *Na Pior em Paris e Londres* (2006), de George Orwell, e *As Criadas* (1958), de Jean Genet, respectivamente. Além disso, recordações da sua infância, vivida no sul de Minas Gerais, bem como as memórias dos espetáculos circenses assistidos por ele, contribuiriam, sobremaneira, para a criação dessa montagem. Tais recordações e memórias foram narradas por ele nas entrevistas já citadas.

Além do *Teatro Físico*, que é abordado a partir da obra *O teatro do corpo manifesto – teatro físico* (2008), da pesquisadora Lúcia Romano, discuto a estética do grotesco no teatro de Eid Ribeiro fazendo considerações a

partir das noções de grotesco apresentadas por Béatrice Picon-Vallin, sobre o teatro de Meyerhold, em sua obra *Meyerhold* (2013).

Por se tratar de uma pesquisa em artes cênicas, tive acesso a gravações de espetáculos de Eid Ribeiro e do *Armatrux*. Ressalta-se a análise de espetáculos e entrevistas acessadas em vídeos (tanto em meio físico quanto no digital). O portfólio e a sinopse do espetáculo também são utilizados durante as análises. No *Pirex* é analisado e narrado de forma mais linear, de acordo com os acontecimentos sequenciais observados nos vídeos e conforme a entrada das músicas e paisagens sonoras. Isso porque elas são de suma importância para a ligação das cenas do espetáculo, bem como para a relação dos atores com os objetos cênicos.

A música ao vivo é um elemento chave de *Thácht* e componente distintivo entre este espetáculo e os demais estudados neste e-book: *No Pirex* e *De Banda pra Lua*. No quarto capítulo, *Thácht* – montagem de variedades (teatro, música, circo e teatro de bonecos) estreada em Belo Horizonte, em agosto de 2014 – é apresentada e analisada. Pude acompanhar quatro ensaios dessa obra (entre fevereiro e abril de 2014) e notar os seus processos criativos ocorridos no C.A.S.A, sede do *Grupo Armatrux*, em Nova Lima, cidade da região metropolitana da capital das Alterosas¹⁸. Diferente das duas montagens anteriores, essa se estruturou, inicialmente, a partir

¹⁸ Como também é conhecido o Estado de Minas Gerais: “Alterosa significa ‘cidade das montanhas’, nome baseado na topografia local – Minas Gerais” (Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/alterosa/>. Acesso em: 11 mai. 2015).

O Objeto Flutuante entre a Poética e a Estética Teatral

da definição de cenas-gags com três objetos principais: bengalas, chapéus e lenços. Orientados e dirigidos por Eid Ribeiro, que também teceu o texto da encenação, os três atores envolvidos na montagem (Eduardo Machado, Cristiano Araújo e Rogério Araújo) foram constituindo, *pari passu*, as suas ações físico-vocais, na medida em que o encenador finalizava a dramaturgia textual. Por seu turno, as canções executadas ao vivo, que foram surgindo desde os processos criativos de *Thácht*, são fundamentais para a compreensão das mudanças sofridas pelos objetos durante os jogos cênicos do elenco. Compete observarmos que algumas dessas canções nasceram exclusivamente desses jogos. Enfim, a representação de *Thácht* é quase sempre examinada em paralelo com os ensaios assistidos. Logo, cena e processos criativos estarão constantemente em diálogo, numa via de mão dupla em que aquilo que vem e aquilo que vai se mistura de tal modo que as fronteiras se diluem.

Para a análise de *Thácht*, além dos materiais coletados nos ensaios assistidos, utilizo ainda os levantados nas pesquisas de campo realizadas entre 2014 e 2016 no C.A.S.A, nas quais efetuei entrevistas com o encenador Eid Ribeiro e grupos focais com os atores e atrizes do grupo. Além do mais, uma entrevista feita com o cenógrafo Eduardo Félix, na capital mineira, bem como descrições de duas apresentações vistas desse espetáculo, uma em outubro de 2014 e outra em janeiro de 2015, são de suma importância para o desenvolvimento do capítulo. Enfim, para o desenvolvimento do conceito de teatralidade, este recorrente no quarto capítulo, recorro ao artigo *Considerações sobre o conceito de teatralidade* (2006-2007), do professor

e crítico teatral Edelcio Mostaço. Ainda no intuito de examinar tal termo, porém fazendo um recorte para a gestualidade dos atores, que encontra respaldo no circo, observo os princípios de “oposição”, “equilíbrio-precário” e movimento “extracotidiano” que são encontrados em vários trechos da obra *A Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral* (2012), dos autores e pesquisadores italianos Eugênio Barba e Nicola Savarese.

É importante observar ainda que, apesar de ter assistido ao vivo aos três espetáculos examinados neste trabalho, as análises estéticas aqui contidas não possuem o frescor da representação, aquele que o espectador sente ao longo e após a sessão de teatro. Isto porque o olhar sobre as obras é mediado pela câmera, mesmo que elas tenham sido filmadas em enquadramento aberto. O leitor também poderá acompanhar os espetáculos em vídeos disponibilizados na internet.

Com este *e-book*, pretendo contribuir com as pesquisas existentes no Brasil acerca das poéticas e estéticas teatrais resultantes do uso consciente dos objetos na cena, assim como das relações entre atores e objetos cênicos na atualidade, área pouco contemplada em nossa bibliografia. A pesquisa apresentada gera materiais relevantes (como textos, depoimentos, entrevistas, imagens, registros audiovisuais, etc.), relacionados à parte da produção teatral de Eid Ribeiro nos últimos 22 anos, bem como de três importantes montagens do *Armatrux*.

Enfim, tanto o encenador Eid Ribeiro quanto o *Grupo de Teatro Armatrux* são figuras de extrema importância para as artes cênicas brasileiras. Assim, esta obra contribui também para a historiografia do teatro nacional, que vai muito além do teatro produzido no eixo Rio-São Paulo.

Capítulo 1

Categorias e Conceitos Preliminares

“O homem que acolhe pela primeira vez uma obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento”.

François Soulagès

Neste primeiro capítulo trago um conceito expandido do termo objetos decena, assim como proponho uma classificação dos objetos, organizando-os em categorias. Tanto estas quanto o conceito são oriundas de análises dos espetáculos *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*, encenados por Eid Ribeiro. Isso quer dizer que boa parte de tais categorias não existia a priori. Logo,

tanto o conceito expandido quanto as categorias são de natureza técnico-analítica e fenomenológica, e possuem um caráter mais didático, no que concerne a sistematização de um pensamento. Por isso não são estanques. Por serem móveis, podem, em certas ocasiões, se misturar e até mesmo se confundirem. Assim, o leitor precisa atentar-se à essa mobilidade, escolhendo suas próprias ferramentas de análise.

Em termos de camadas significantes, dividimos os objetos teatrais em quatro níveis poéticos principais: o primário, o secundário (objeto faltante), o terciário e o quaternário (objeto energético). Alguns exemplos hipotéticos são dados na tentativa de esclarecer tais níveis. Contudo, um exemplo da teoria da encenação teatral é utilizado para o melhor entendimento do terceiro nível: trata-se de uma passagem da montagem do espetáculo *Akropolis* (1962), do dramaturgo polonês Stanislaw Wyspiński, por Jerzy Grotowski.

Além do mais, ainda no primeiro capítulo, analiso brevemente os conceitos de poética e de estética e os relaciono com fragmentos dos processos criativos de Ribeiro. No intuito de resumir tais complexas categorias conceituais, recorrerei às obras e artigos anteriormente citados de Luigi Pareyson, Blanca Felipe Rivero, Jorge Dubatti, bem como ao *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis.

Por fim, também serão feitas rápidas definições dos termos composição e cena, assim como de “repertório sonoro da cena teatral”, sendo este último desenvolvido por Morgana Fernandes Martins, em sua dissertação *O som ouvido, visto e sentido – O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi*. Dentro da perspectiva dessa última categoria conceitual é analisado ainda o termo paisagem auditiva, segundo a obra *História Mundial do Teatro* da autora francesa Margot Berthold e consoante a tese *Interação Cênico-Musical: Estudo nº 2* da pesquisadora mineira Jussara Rodrigues Fernandino. Ademais, é dado um exemplo de partitura sonora de Constantin Stanislávski a partir da obra *A Linguagem da Encenação Teatral*, de Jean-Jacques Roubine.

1.1. O que são os objetos de cena e como podemos classificá-los?

Para este **e-book**, que se pretende atual, por ocupar-se do teatro contemporâneo e também por lidar com o contexto sociocultural do presente, é mais pertinente tratarmos o conceito de objetos cênicos de modo ampliado. Assim, ultrapassamos as noções trazidas por alguns teóricos

teatrais da semiótica e da semiologia, como pelos franceses Anne Ubersfeld (2005) e Patrice Pavis (2005) e pela alemã Erika Fischer-Lichte (1999)¹⁷, evitando definições dicotômicas, comparações e distinções formalistas entre objetos, adereços, acessórios, figurinos e cenários. Essas nada acrescentam à presente pesquisa. Então, abordaremos o objeto como sendo toda a matéria com e na qual o ator tem a possibilidade de agir consciente e intencionalmente. Logo, a ação consciente e intencional do ator em relação ao objeto o afirma como signo potente do jogo teatral a ser manipulado pelo ator e também pelo encenador. Ao contrário, sem a ação intencional, o objeto é meramente um acessório do figurino, do cenário e do espaço. Vejo ainda o objeto teatral como a matéria com a qual o ator relaciona-se, física e espacialmente, durante os processos criativos ou quando de sua interpretação, a fim de criar sentidos diversos: sejam eles concretos ou abstratos. Tal matéria pode ser os acessórios, os cenários, os figurinos, os instrumentos musicais e até mesmo os bonecos. O uso consciente e o contexto no qual está inserida tal matéria também é fundamental para interpretá-la como sendo objeto de cena. Se o ator, em suas improvisações e ações físico-vocais, relaciona-se com um elemento material da cena – seja ele o cenário, o adereço, o acessório, os instrumentos musicais, o figurino e/

¹⁷ Nas seguintes obras tais autores discutem isso: *Para Ler o Teatro, Dicionário de Teatro e Semiótica do Teatro*, de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis e Érika Fischer-Lichte, respectivamente.

ou os bonecos – esse elemento pode ser considerado como objeto cênico¹⁸. Assim, esses tornar-se-iam, respectivamente: objeto-cenário, objeto-adereço, objeto-acessório, objeto-instrumento, objeto-figurino e objeto-boneco.

Já o relacionamento do ator com os diferentes tipos de objetos pode se dar de maneira que o corpo do ator e o objeto se confundam, como se fosse uma única fisicidade (objeto-extensão do corpo): o primeiro complemento do segundo, o segundo complemento ou prolongamento do primeiro; ou até mesmo pelo jogo consciente da espacialidade existente entre ator e objeto. Observaremos melhor o primeiro caso quando eu tratar do uso dos objetos cênicos nos espetáculos de Eid Ribeiro, principalmente em *De Banda pra Lua*¹⁹, no qual os tecidos da *Lua Minguante* remetem aos próprios braços dessa personagem. Já para explicitar o segundo caso (o jogo consciente da espacialidade existente entre ator e objeto), trago o seguinte exemplo: um ator, que interpreta o *Otelo* de Shakespeare durante

uma jornada teatral, tem como ação física uma insistente distância entre ele e uma mesa, que se encontra disposta num canto do palco. Otelo, que fixamente olha e pisca para a mesa, nunca se aproxima a mais de um metro dela. O público percebe esse jogo, por meio da constante relação visual mantida por Otelo em relação à mesa e pela sua não aproximação do móvel. Assim, essa, além de constituir um cenário da encenação, torna-se também um objeto cênico (objeto-cenário), que implicaria certo sentido, talvez uma fobia ou loucura, que é dado tanto pelo contexto da encenação quanto pela recepção.

Em termos de camadas significantes, poderíamos dividir os objetos teatrais em quatro níveis poéticos principais:

- A. O primeiro constituiria a *função primária* dos objetos, ou seja, o fim a que o objeto cênico se presta. Uma caneta, por exemplo, que é usada para escrever.
- B. O segundo nível trata-se da *função secundária* do objeto. É um nível de transição entre o primeiro e o terceiro e ocorre, principalmente, em estéticas e/ou cenas realistas. Continuemos com a ideia da caneta, porém, ela não possui mais tinta. Isto quer dizer que ela não serve mais para escrever. Por isso, no universo teatral, é uma potência poética prestes a ser mudada em outra coisa. Mas, no caso do realismo, dadas as especificidades deste gênero, não pode ser. No mundo cotidiano, provavelmente, ela seria descartada. No jogo cênico ainda vemos a caneta, sua forma e sua cor. Contudo ela perdeu sua utilidade: a da escrita. Então, em cena, o que fazer com ela? Como o ator pode utilizá-la sem transformá-la, por exemplo, em um cigarro? Imaginemos um acontecimento hipotético, supostamente

18 Um boneco, ou uma silhueta de teatro de sombras, se forem utilizados enquanto modalidades do teatro de animação, e dependendo também do contexto cênico que estão inseridos, não poderão ser chamados de objetos, pois resguardam as suas especificidades enquanto linguagem.

19 O espetáculo infantil *De Banda pra Lua* estreou no *Teatro Francisco Nunes*, em Belo Horizonte, em 30 de junho de 2007, e até hoje é apresentado pelo *Armatrux*. Foi contemplado, nesse ano, e também em 2008, pelo *Prêmio Cena Minas – Formação de Público*. O *Cena Minas – Prêmio Estado de Minas Gerais de Artes Cênicas*, se consolida como um instrumento de fomento cultural, que se soma à Lei Estadual de Incentivo, ao Fundo Estadual de Cultura e a outros mecanismos de financiamento existentes no Estado.

ocorrido numa apresentação da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, montagem realizada em Belo Horizonte há alguns anos, na qual trabalhei como assistente de direção e como ator: “Em uma cena realista do 3º ato, Violetta Valéry (soprano) precisava redigir uma carta de despedida para seu amado Alfredo Germont (tenor) e revelar as tramas do seu pai para separá-los. Na poética dessa cena, solicitou-se à soprano que escrevesse a carta ao vivo, enquanto cantava e interpretava sua personagem. Na ocasião, tratava-se de uma caneta tinteiro, ou seja, um pouco distinta da caneta mencionada anteriormente. Via-se que a folha estava em branco e que Violetta realmente escrevia a carta. Certa vez a tinta acabou e a soprano não pode escrevê-la. Como na ópera toda a cena é marcada musicalmente, e a orquestra não pode parar, a solista fingiu escrever a carta e, por isso, não a mostrou ao público, visto que a folha continuou em branco. Tal fato alterou a proposta da direção e uma cena importante não foi realizada. A verossimilhança seria comprometida se ela mostrasse a carta sem palavras, até mesmo porque Violetta Valéry lia (cantava) o que estava escrito. A caneta tinteiro perdeu sua função primária e, juntamente com a carta, tornou-se uma potência simbólica que não foi usada devido ao caráter realista da cena. Se mostrasse a folha em branco, a plateia, possivelmente, faria outra leitura do momento ou talvez acreditasse que Violetta teria desistido de escrever as palavras que desejava. Todavia, na cena seguinte, Alfredo Germont precisaria lê-las, a fim de compreender o que ocorrera com a amada e qual o porquê da sua desistência de amá-lo. Então a cantora optou por não mostrar a carta, pois ela nada tinha escrito. Por conseguinte, Alfredo fingiu **lê-la** e tentou não deixar que o público notasse tal falha. Mas notou. Isto causou um grande estranhamento na cena e algumas pessoas gargalharam, desconcentrando o tenor.

No teatro, diferentemente da ópera (que tem relação estrita e direta com a música), num espetáculo de cunho não realista, o improvisado do ator – lendo uma carta que o público sabe que está em branco – pode criar resultados surpreendentes, hilariantes e até mesmo absurdos. O papel da carta é capaz, por exemplo, de ter bebido as letras porque estava com muita sede, devido a longos dias de exposição ao sol. Enfim, no segundo nível o objeto é utilizado de forma distinta do primeiro porque algo falta nele, é um **objeto-faltante**, fazendo com que ele perca a sua utilidade principal (a possibilidade real de escrita, no caso da caneta); e é empregado de modo diferente do terceiro nível, de acordo com o contexto e com a situação cênica em que é inserido em razão de não poder se metamorfosear em outra coisa. Já pensou a Violetta Valéry, da *Paris de meados do século XIX*, escrevendo uma carta com um “cigarro”? Ou melhor com uma caneta metaforicamente metamorfoseada, aos olhos da plateia, em cigarro? Em termos realistas isso seria totalmente inverossímil.

A ideia de metamorfose aqui apresentada difere da definição da acepção biológica trazida pelos dicionários como, por exemplo: “mudança de forma a que estão sujeitos principalmente os insetos e os batráquios”²⁰. Trata-se, antes de tudo, de uma noção figurada, no sentido de modificação e transformação. Esta, por sua vez, não ocorre literalmente, na forma do objeto, pois ele não tem poder e nem agência de, por si só, mudar-se em algo.

20 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/metamorfose>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

Mas a um nível metafórico, cujas imagens são produzidas – pelo manuseio dos atores e com interferência de certos elementos da encenação, como a música e a iluminação – nos olhos dos espectadores por eles próprios. Ou seja, o objeto – em termos concretos, físicos e materiais continua sendo o que ele é. No caso acima supracitado, uma caneta. Enfim, no terceiro capítulo deste *e-book*, quando eu tratar das diferenças entre *Teatro com Objetos* e *Teatro de Objetos*, tal conceito de metamorfose será mais bem esclarecido.

- C. O terceiro nível trata-se da *função terciária* do objeto. Aqui, a caneta (que pode ter ou não tinta) é utilizada para outras funções, que não as suas. Mas não deixa de ser caneta, do mesmo modo que ocorre no Teatro de Objetos, em que os objetos não deixam de ser eles mesmos. Ela pode tornar-se, conforme a ação de uma personagem e de acordo com o contexto que está inserida, um cigarro, um palito de dentes, um canivete, etc. A caneta adquire outros valores: mudando-se, em termos de categoria, em um objeto-desviante do seu sentido.

Outro exemplo do terceiro nível de significação dos objetos pode ser notado na montagem do espetáculo *Akropolis*, de Wyspiński, por Jerzy Grotowski. Nela, este encenador polonês buscou uma ambientação cênica que era uma releitura de um campo de concentração. Além do mais, fez seus atores interagirem com os objetos como se eles fossem uma espécie de um vivo arranjo orquestral. Para ele era totalmente proibido introduzir na peça qualquer coisa que já não estivesse, desde o início, no espaço do acontecimento teatral. Este era um procedimento de encenação muito usado por Grotowski. Logo, cada objeto do espaço, que deveria ser utilizado de variadas maneiras, contribuiria para a dinâmica da peça, não exclusivamente

para o seu significado: “As chaminés e as sucatas metálicas são usadas como cenário e como uma metáfora concreta-tridimensional, que contribui para a criação de uma visão” (GROTOWSKI, 1992, p. 58). E cada objeto da montagem, como é o caso da banheira, foi apresentado de forma múltipla:

[Por um lado,] a banheira é uma banheira prosaica; por outro lado, é uma banheira simbólica; representa todas as banheiras nas quais corpos humanos foram reduzidos a sabão e couro. Quando virada para cima, a mesma banheira transforma-se num altar, diante do qual um interno entoava uma oração. Colocada num lugar mais alto, transforma-se no leito nupcial de Jacó. (GROTOWSKI, 1992, p. 58-59).

De acordo com Cintra (2012, p. 120),

o objeto [em Grotowski] deve ser entendido como distante do ator para que possa estabelecer com ele apenas relações essenciais que são fundamentais para o desenvolvimento da ação dramática. O valor do objeto cênico em Grotowski está muito mais associado à dinâmica da peça do que ao interesse pela criação de algum significado. (...) A banheira em *Akropolis* exemplifica um aspecto essencial do objeto em Grotowski que é a utilização variada.

Outrossim, para tal encenador, o número de objetos a ser utilizado num espetáculo deveria ser reduzido ao essencial, ou seja, era extremamente limitado. Todavia, como visto, esse poderia ter funções múltiplas e mudar-se, metaforicamente, em outros objetos. Desse modo ocorreu com a banheira de *Akropolis* que se metamorfoseou, primeiro, em altar e, depois, em leito de núpcias.

- D. O quarto nível é a *função quaternária* ou *função energética* do objeto. Tal nível tratar-se-ia do tipo de energia sobrenatural que pode ser encontrada em objetos fetichistas e também nos “sagrados” (AMARAL, 1996, p. 207), como ex-votos, santos, cálices, crucifixos, espadas, etc.

Para o historiador das religiões e filósofo romeno Mircea Eliade, em sua obra *O Sagrado e o Profano*,

o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. (...) A primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano. (...) O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato de manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. (...) A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação

de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em que objetos fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (...) Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. (ELIADE, 1992, p. 12-13).

Este é o caso, por exemplo, da espada *Ascalon* de *São Jorge*, da montagem *De Banda pra Lua*. A narrativa textual desse espetáculo, chamado pelo autor Eid Ribeiro de comédia infantil, conta a história de *Bié*, um menino de doze anos de idade, que mora numa pequena cidade do sul de Minas Gerais, e que, junto com o seu irmão *Tonico*, de onze anos, montam na mula *Madrugada* para irem a uma festa na roça:

apaixonados pela *Lua* e pelos seus mistérios, *Tonico*, *Bié* e *Madrugada* vivenciam aventuras marcadas por encantamento, trapalhadas, risos e sustos. O mundo da imaginação das crianças é o palco perfeito para essa misteriosa e terna história

povoada de seres encantados, como *São Jorge*, o dragão e aparições de outro mundo²¹.

Além das personagens observadas nessa passagem, ainda se notam na trama da peça: uma *Lua*, cheia, depois minguante; e a *Noiva*, uma assombração que habita a sombra de uma árvore.

A espada de *São Jorge* transforma completamente a energia do santo, mutando-a em outras duas personagens sem que haja cambios de figurinos e maquiagens. O modo do ator Cristiano Araújo manusear tal objeto cênico, somado às suas ações físicas e vocais e às músicas que são executadas na cena, faz com que a energia da sua personagem se metamorfoseie e, finalmente, a mude em outra. As ações do ator sobre o objeto sagrado, e vice-versa, amplia a possibilidade da personagem trocar sucessivamente de energia convertendo-se em um ser diferente. Assim, o santo guerreiro, pelo jogo energético entre o ator e a espada, acrescentadas as questões anteriormente citadas, transforma-se em um orixá que dança em um terreiro de candomblé e em um samurai japonês. Veremos mais sobre tal função quando eu tratar da categoria objetos-energéticos no item 1.1.1.7 deste capítulo e também no segundo capítulo no ato da análise da cena da luta entre *São Jorge* e o *Dragão*.

21 Sinopse disponível em: <<http://armatrux.com.br/debanda.html>>. Acesso em: 11 jun. 2014.

1.1.1. Categoria dos objetos

Neste trabalho, ao todo, foram identificadas, a partir dos espetáculos analisados, quatorze categorias dos objetos de cena. São elas: bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-afetivo, objeto-instrumento, objeto-antropomórfico, objeto-desviante, objeto-objeto, objeto-energético, objeto-extensão do corpo, objeto-faltante, objeto-imaginário e objeto-zoomórfico. A seguir, cada uma delas será apresentada. Ao longo das análises das relações entre os atores e os objetos de cena dos três espetáculos de Eid Ribeiro aqui estudados, tais categorias serão mais bem aprofundadas.

1.1.1.1. Bio-objeto

Trata-se de uma expressão de Tadeusz Kantor aplicada à associação da *Lua minguante*, personagem do espetáculo ribeirão *De Banda pra Lua*, ao seu objeto cênico: a lira circense.

Segundo palavras do professor e pesquisador Wagner Cintra (CINTRA, 2012, p. 132-133):

Da união de ator e figurino, sobressai uma estrutura livre que se justifica única e exclusivamente como objeto de arte mas muito mais potente do que qualquer experiência vital convencional devido à sua força de expressão. Esse

novo organismo deve constituir uma fusão íntima da matéria do corpo humano e das formas cênicas que se desenvolverão no espaço. (...) Em sua concepção, esse objeto muda o comportamento do ator de uma maneira tal que um novo ator surge a partir de um processo de fusão entre dois organismos, ou seja, o objeto faz nascer um novo ator. Assim, se o objeto é habitado pelo ator, com esse procedimento o ator se torna as vísceras do objeto. Seu sangue, sua alma.

A discussão de Cintra gira em torno do casaco que é utilizado por um ator no espetáculo *O Retorno de Ulisses*, obra do dramaturgo polonês Stanislaw Wyspianski, montada por Kantor em 1944. Por um lado, tal casaco, em união com o corpo do ator que o veste, torna-se um organismo. Por outro lado, o corpo do ator se transforma nas entranhas desse organismo.

Especificamente nos trabalhos de Ribeiro, a lira (ou argola) da *Lua minguante*, do espetáculo *De Banda pra Lua*, é um bom exemplo de bio-objeto. Conforme notamos na Figura 3, a lira é usada, coberta, ocupada quase que completamente pela atriz Tina Dias, que forma os órgãos internos do objeto, conformando um só corpo-personagem. Logo, o objeto é vestido pela *Lua* ou então a reveste. Sem o corpo da atriz que lhe dá vida, a argola fica nua no palco, falecida.

1.1.1.2. Objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino e objeto-instrumento:

Sem a intencionalidade da ação do ator o objeto de cena constitui-se apenas em um elemento teatral secundário. No entanto, se o ator, durante suas ações, relacionar-se de modo consciente com um elemento material da cena – seja ele o adereço, o cenário, o figurino, o boneco e o instrumento musical – tal elemento pode ser considerado como objeto cênico. Assim, esses torna-se-iam, respectivamente: objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-afetivo (bonecos de *No Pirex*) e objeto-instrumento.

1.1.1.2.1. Objeto-adereço

Neste **e-book** temos os exemplos do chapéu de *Bié* – personagem do espetáculo *De Banda pra Lua* – e da *toque blanc* (touca branca) de *Bonita*, a *Cozinheira* de *No Pirex*, que são adereços que se transformam em objetos de cena. Porém, antes de falarmos mais detalhadamente sobre isto, compete informarmos ao leitor sobre o segundo espetáculo.



Figura 3: Tina Dias como *Lua minguante*. Fonte: Fotos da produtora Nitro. Acervo do Armatrix.

No Pirex é um trabalho sem diálogos montado pelo Armatrix ao longo de 2008 e 2009, estreando em 11 de novembro deste último ano no Teatro Klauss Vianna, de Belo Horizonte. Ali esteve em cartaz, de sexta a domingo, até 29 de novembro. A duração do espetáculo é de sessenta minutos e a concepção e direção artística, assim como a direção de atores e a trilha sonora, é de Eid Ribeiro; com assistência de direção das atrizes Raquel Pedras e Paula Manata. Tal trabalho foi agraciado, em 2010, no Prêmio USIMINAS/SINPARC de Teatro e Dança, nas seguintes categorias: melhor direção (Eid Ribeiro) e melhor iluminação (Bruno Cerezoli e Bruno Magalhães).

No portfólio²² do espetáculo, que não é entregue ao público, consta o seguinte *release*:

NO PIREX dispensa a palavra para narrar o encontro de cinco personagens grotescos e surreais em torno [de uma mesa]. Numa atmosfera de traços góticos o espetáculo é uma mistura de teatro físico, comédia muda, clown e a manipulação de objetos cotidianos. Em foco as relações de poder, o sexo, o amor e a morte,

²² Em tal portfólio, importante material para a produção de *No Pirex*, que me foi enviado por e-mail pela diretora de produção Tina Dias, consta um breve histórico do grupo; as premiações, assim como o *release* e a sinopse do espetáculo; a ficha técnica contendo os nomes dos principais artistas envolvidos na montagem; fotos e dados para montagem e desmontagem de cenário; um *clipping* contendo críticas e notícias jornalísticas do trabalho; e, por fim, os contatos da produtora mencionada.

obra aberta a múltiplas interpretações do público.
(Portifólio *No Pirex*, 2014, p. 5. Grifos do autor).

As cinco personagens referidas anteriormente são *Boquélia*, a *Patroa*; *Bencrófilo*, o *Copeiro*; *Bonita*, a *Cozinheira*; *Ubaldo*, o *Mordomo*; e *Alcebiades*, o *Irmão mais velho da Patroa*²³. Todas elas interagem com uma grande quantidade de objetos, principalmente da cozinha e da sala de jantar: copos, taças, pratos, talheres, panelas, guardanapos, alimentos e bebidas diversas. *Boquélia* é uma patroa tirana e amarga, que escraviza e maltrata os seus funcionários. Inclusive usa de violência (sexual) para dominar o amado *Ubaldo*. *Bonita*, por sua vez, é amante de *Ubaldo*, fato que provoca ainda mais a ira de *Boquélia* em relação a ela. Por esse motivo, a agressão contra a cozinheira é ainda maior. *Alcebiades* parece um doente, talvez um louco, pois, solitariamente, come cacos de vidro. *Bencrófilo* é o *partner* de palhaçaria de *Ubaldo*, com quem trabalha cotidianamente e se diverte utilizando técnicas

23 De acordo com Raquel Pedras, atriz que interpreta o *Alcebiades*, esta personagem é o companheiro de *Boquélia*: “Pra mim, sou o marido dela. (...) Tem gente que acha que é um fantasma também. Mas, pra mim, faz mais sentido o marido, entendeu? Mas é, talvez, pelo que eu construí [a personagem]. Devido à relação mesmo. É uma leitura aberta. O Eid não gosta que feche. Não, não tem que fechar mesmo. Não é o que pensei. (...) Eu fico muito ‘incomodado’ com o boquete. O boquete é muito difícil pra mim, como personagem. É por isso que eu acho que fiquei nessa coisa de ser o marido, entendeu?”. Fonte: GRUPO focal 2. *Conversa com Tina Dias, Eduardo Machado e Raquel Pedras – atualizações dos espetáculos De Banda pra Lua, No Pirex e Thácht*. C.A.S.A: Nova Lima, 28 jan. 2016. Grupo Focal – Entrevista concedida ao autor.

de circo, como malabarismo e equilibrismo. Enfim, no que concerne à trama de *No Pirex*, em síntese, as disputas entre *Boquélia* e *Bonita* culminam com o assassinato da primeira por parte da segunda.

E estas são as ações que fazem com que os adereços citados transformem-se em objetos de cena:

- A. Numa determinada passagem de *De Banda pra Lua*, a mula *Madrugada* sofreu um ataque de riso e teve sua boca tapada pelo chapéu de *Bié*. Então, ele retira seu adereço da cabeça e o coloca fortemente na boca do animal, silenciando-o. Desta feita, o chapéu, que até o momento ainda não tinha sido manuseado, adquire caráter objetual, devido à ação intencional e consciente do ator sobre ele, tornando-se um **objeto-adereço**. Tal ação intencional – e consciente –, reitero, bem como a sua manipulação, é fundamental para a conversão de qualquer elemento material da cena em objeto. O fato de o chapéu estar na cabeça de *Bié* não implica em uma manipulação concreta (no sentido de manuseio) que o caracteriza como objeto cênico. É importante não confundirmos manipulação com animação de objetos (do teatro de objetos), animação de bonecos (do teatro de bonecos), animação de silhuetas (do teatro de sombras), etc. A manipulação, no sentido que aqui está sendo expresso, diferentemente da animação do Teatro de Animação – “produzir âniã, vida, simular um complexo autônomo, independente da noção de si-mesmo” (BALARDIM, 2004, p. 43) –, não faz surgir nem representar uma personagem em cena. Logo, o objeto manipulado, no contexto no qual está sendo utilizado, mantém-se, em termos formais, como objeto. A partir do manuseio do ator a mutação que sobrevém é metafórica, ocorrendo principalmente

aos olhos dos espectadores. O mesmo acontece com a *toque blanc* (touca branca) de *Bonita*, do espetáculo *No Pirex*.

- B. Numa cena de *No Pirex*, *Bonita* (ou *Cozinheira*) é açoitada por *Boquélia* (ou *Patroa*). Esta se aproxima da empregada, retira o seu *toque blanc* e a chicoteia fortemente com o objeto. A *Cozinheira* foge triste, no mesmo instante em que a *Patroa* joga a touca ao chão. Um pouco mais adiante, o *Copeiro* surge na cena e pega tal objeto, pondo-o em sua cabeça e saindo em seguida. É curioso observar que tal **objeto- adereço**, ao ser levado à cabeça do *Copeiro*, não passa por nenhuma forma de transformação, bem como não causa nenhuma mudança energética dessa personagem. Entretanto, de modo parecido ao que ocorre com o chapéu de *Bié*, a *toque blanc*, ao ser manipulada pela *Patroa* para surrar a empregada, muta-se em um tipo de chicote, transpondo do nível primário de manipulação ao nível terciário, afastando-se da sua função original.

Enfim, a categoria bio-objeto não é adequada para caracterizar as ações e mudanças que acontecem tanto com o chapéu de *Bié* quanto com a touca de *Bonita*. Isso porque, como visto na análise de tal categoria, estes objetos não mudam o comportamento da atriz Paula Manata (que, coincidentemente, é intérprete das duas personagens) fazendo com que surja um novo ser a partir da junção entre o organismo objeto e o organismo atriz. Os objetos em questão não são organicamente habitados pela atriz, como ocorre com a lira da *Lua* minguante. Muito pelo contrário, Paula Manata, durante a maior parte dos espetáculos, “apenas” usa tais objetos

como peças integrantes dos figurinos das suas personagens, como adereços, não convertendo-se nas vísceras e nem nas almas deles.

1.1.1.2.2. Objeto-cenário

Tal conceito é constituído pelo cenário que adquire particularidade de objeto, por motivo da relação constante e racional dos atores com ele. Para elucidar melhor essa categoria – e aplicá-la à encenação ribeiriana com maior clareza – trago a transcrição de parte de uma entrevista realizada em 2013 com o ator mineiro Odilon Esteves²⁴, acerca do uso de objetos cênicos

²⁴ Artista nascido em 1979, em Teófilo Otoni, norte de Minas Gerais. Formou-se como ator pelo Curso Técnico em Teatro do Centro de Formação Artística (CEFAR) do Palácio das Artes de Belo Horizonte, em 2000. Em 2001, juntamente com atores que se formaram com ele, fundou a *Cia Luna Lunera*. Já em 2007 licenciou-se em teatro pelo Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Além do teatro, também trabalha como ator em cinema, televisão e publicidade. (ESTEVES, Odilon. *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)*. Belo Horizonte, 07 de agosto de 2013. Entrevista concedida ao autor).

pelos atores do espetáculo *Perdoa-me por me Traíres*²⁵, encenado por Kalluh Araújo²⁶, em Belo Horizonte, no ano de 2000.

Perguntei a Esteves o que ele entendia por serem os objetos cênicos. Esta foi a sua resposta:

A gente tende a limitar o objeto àquilo que pode ser manipulado pelo ator. É uma perspectiva pensar o cenário como objeto. (...) É interessante pensar nesse caminho, né? (...) O cenário entra numa dimensão que não é só figurativa. É um elemento que faz parte da ação, com o qual o ator se relaciona. Porque o objeto é, normalmente, eu o compreendo assim, como alguma coisa com a

qual – uma coisa que não é o ator e que não é outro ator –, mas com a qual o ator se relaciona. (...) No caso de *Perdoa-me por me traíres*, por exemplo, o cenário era composto por uma piscina de terra. E aquela terra era uma metáfora da lama que aquela família vivia. Uma das possibilidades de leitura. De desdobramento poético. E a família ia se emporcalhando naquilo, na medida em que a peça ia se estendendo. Eles não somente viviam na lama, mas se sujavam ali. (ESTEVEVES, Odilon. *Relações poéticas: atores/ objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)*. Belo Horizonte, 07 de agosto de 2013. Entrevista concedida ao autor).

25 “Glorinha, jovem de 15 anos, de família classe média, é levada pela amiga Nair a uma luxuosa casa de prostituição que recebe deputados e outros ‘fregueses com imunidades’. No decorrer da trama, seu tio Raul lhe faz surpreendentes revelações sobre o passado obscuro da família”. Sinopse disponível em: <<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/perdoa-me-por-me-traires/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

26 Carlos Antônio de Araújo (Kalluh Araújo) nasceu em 15 de julho de 1961, em Belo Horizonte. Formou-se como ator, pela CEFAR, em 1979. Aos 16 anos, nesse mesmo centro de formação, atuou em seu primeiro espetáculo: *Ópera 21*. Além de ator, é diretor, produtor, cenógrafo e figurinista. Em 42 anos de carreira trabalhou em mais de 70 espetáculos, em diversas funções, principalmente como encenador. Sua longa e exitosa trajetória no teatro é caracterizada pela sua polifonia artística e por inúmeras premiações. (Fonte: Informações obtidas no currículo do encenador, enviado por email em 09 de abril de 2012, e na entrevista *O Encenador Polifônico*, concedida ao autor em 23 de janeiro de 2014, no *Cine Teatro Brasil*, em Belo Horizonte).

O argumento de Odilon Esteves vai ao encontro do conceito ampliado de objeto cênico proposto. Ele lança um olhar sobre a possibilidade do cenário adquirir caráter de objeto de cena (objeto-cenário), indo mais além do que representa aparentemente. Há, no cenário do espetáculo mencionado pelo ator, desdobramentos poéticos a partir de ações físicas racionais das personagens.

Na Figura 4 nota-se a piscina de terra do cenário de *Perdoa-me por me Traíres*. Nela, as personagens se emporcalham. Observando-se o figurino da personagem *Raul*, interpretada por Odilon Esteves, vê-se o quão sujos estão o seu terno e os seus sapatos. Outro ponto de convergência com a ideia apresentada é a necessidade da ação consciente e criativa do ator em relação ao material manipulado/ usado para caracterizá-lo como objeto. Desta feita,

no exemplo da terra, o entrevistado fala da importância da intervenção do ator sobre a matéria para a sua conseqüente configuração objetal. Utilizando técnicas do teatro-dança, os atores de *Perdoa-me por me Traíres* agiam no plano baixo, banhando-se constantemente na piscina escarlate.

Em *No Pirex*, o cenário, concebido e confeccionado pelo cenógrafo Eduardo Félix²⁷, é passível de ser analisado a partir dessa categoria.

²⁷ Eduardo Félix é ator, bonequeiro e diretor do grupo belorizontino *Pigmalião Escultura que Mexe*. Nasceu em Crucilândia, Minas Gerais, em 7 de janeiro de 1981. Formou-se em *Escultura*, em 2005, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Porém, desde 2001, trabalha com teatro de bonecos e com cenografia. Também possui experiências em Teatro de Animação junto ao *Catibrum* e ao *Giramundo Teatro de Bonecos*, ambos grupos de Belo Horizonte. O primeiro trabalho que realizou com Eid Ribeiro foi *No Pirex*, em 2009. Ainda com esse encenador participou, em 2014, como cenógrafo das montagens de *Thácht* e de *Um Relatório para Academia*. Fonte: FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2016. Entrevista concedida ao autor.



Figura 4: Piso de terra de *Perdoa-me por me Traíres* – Cia Luna Lunera. Fonte: Foto de Guto Muniz. Disponível em: <<http://cialunalunera.com.br/espeticulos/perdoa-me-por-me-traires/ppmt8-menor/>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

Todo o cenário de *No Pirex* (Figura 5), com exceção do lustre, é manipulado conscientemente pelos atores durante a apresentação do espetáculo. Por esse motivo se trata de um objeto-cenário. Nessa Figura observamos o objeto-cenário de *No Pirex* montado, em fevereiro de 2015, no palco do Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte, durante a 40ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança da capital mineira. Nas laterais, nas extremidades esquerda e direita, veem-se portas de molas por onde entram e saem as personagens de outros cômodos da casa. Entre essas extremidades e a estrutura central notamos outras duas portas de mola (uma de cada lado de tal estrutura), que Eid Ribeiro chama de “entra-e-sai”, pelas quais as personagens passam da cozinha para a sala de jantar e vice-versa. A cozinha está localizada ao fundo, onde há uma espécie de persiana preta tapando a janela que dá para a sala de jantar. À frente da grande estrutura, a mesa da sala de jantar. No alto, sobre a mesa, um lustre com peças que simulam cristais. Enfim, próximo ao proscênio, duas cadeiras pretas à esquerda do palco.



Figura 5: Objeto-cenário de *No Pirex*, no qual se veem três das quatro portas. Fonte: Foto do autor, tirada em 20 de fevereiro de 2014, CCBB – Belo Horizonte.

Pelas quatro portas de mola, as personagens entram e saem com objetos de cena. A mesa, apesar de estar fixa no palco, possui um dispositivo, uma manivela, que é utilizada para transportar alimentos (como um porquinho assado) e objetos (tais como taças) de um lado ao outro de sua superfície, por meio de uma pequena esteira. As cadeiras também são movimentadas constantemente pelos atores, interferindo no jogo e nas ações dramáticas das personagens. Já a cortina é aberta e fechada pelas personagens, de modo especial pela *Cozinheira*, revelando ou escondendo as ações que se passam no interior do seu local de trabalho. Finalmente, atrás da porta de molas da direita, que integra a grande estrutura central, ocorre a cena em que *Boquélia* abusa sexualmente do mordomo *Ubaldo*. Tal cena será mais bem analisada no terceiro capítulo.

Por fim, em *De Banda pra Lua*, a tela branca utilizada para a projeção de imagens e de sombras configura um objeto-cenário.

1.1.1.2.3. Objeto-figurino

Quando o figurino é utilizado pelo ator para além daquilo que ele se presta na cena: seja para “vestir” a personagem ou para caracterizá-lo enquanto elemento identitário, político, sociológico, ideológico, simbólico, estético etc.; seja, como nos aponta Fausto Viana – cenógrafo, figurinista e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP –, em sua obra *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, para “comunicar, estabelecer uma ligação com o público antes mesmo que o ator se pronuncie. (...) [Ou

indicando] ao público a época, o local e a razão da encenação” (2010, p. 191 e 283); dentre tantas outras.

Sendo manipulado criativamente, a partir de metáforas, o figurino – dependendo do contexto que está inserido e do jogo cênico que faz parte –, ganha novas possibilidades de uso na encenação, além daquelas que já possui a priori. Logo, adquire funções inéditas, significados e poesias singulares, mas sem deixar de remeter a si mesmo imagetivamente. Isto quer dizer que, apesar das transformações metafóricas pelas quais passam o figurino, que são mudados pelo ator em uma sorte de coisas (como, por exemplo, um paletó de tecido transformado em um vidro blindado que protege a sua personagem de tiros de revólver, ou em um buquê de flores que é colocado sobre uma tumba de um ente querido e/ou até mesmo em uma pessoa que dança coladinha no parceiro quando as mangas do paletó são postas sobre os seus ombros), o espectador continua vendo o paletó como ele é material e historicamente: sua forma, o tipo de corte do tecido, as cores, o volume, o período histórico ao qual está ligado (como a contemporaneidade); ou seja, enxergando-o como paletó.

Em *De Banda pra Lua*, por exemplo, o figurino da *Lua* minguante, em especial os “braços” compridos, é utilizado como objeto de cena, tornando-se um objeto-figurino. Tais membros constituem os véus da *Lua*. Ocorre de os trajes dessa personagem serem manuseados pelos atores como um objeto cênico. Pelo contexto das ações físicas, e também pelo modo de manipulação proposital de *Tonico* e *Bié*, o prolongamento do figurino é mudado nos “braços” da *Lua*. Em seguida, pela forma de manipulação empregada por

essas personagens, os “braços” são transformados em camisa de força (Figura 6). Nesse instante, diferentemente das funções apontadas anteriormente, mesmo que algumas destas sejam mantidas, como a caracterização da personagem *Lua*, que agora tornou-se “louca”, notamos um exemplo de um figurino que é usado *objetalmente*. Isto, devido ao fato já mencionado, mas que aqui merece realce: pelo jogo de manipulação consciente, criativo e inusual imposto sobre o figurino pelos atores.



Figura 6: A *Lua* em camisa de força. Fonte: Foto sem crédito de autoria disponível em: <<http://noticias.band.uol.com.br/cidades/minasgerais/noticia/100000781528/festa-no-palco.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

Em *Thácht*, alguns figurinos também são usados como objetos. Porém, antes de discutirmos isso, importa uma breve apresentação do espetáculo.

Tal espetáculo aborda, em seu texto, passagens da vida de *Rafa* e *Rufo*, artistas de teatro de variedades²⁸ que vivem de suas memórias. Os dois palhaços desenvolvem um diálogo que se aproxima do absurdo, gênero muito apreciado por Eid Ribeiro, usando de forma bastante peculiar a musicalidade das palavras:

Conversas sobre médicos e outros elementos da condição humana inerentes à velhice se misturam a vagas lembranças do picadeiro. O espetáculo conta também com a participação da diva transformista *Siboney*, uma cantora que ganha

28 Gênero artístico híbrido que mistura, dentre outras linguagens, teatro, dança, música e circo. Tal gênero, conforme Lima (2010), parece ter surgido na França do século XIX, entre 1874 e 1881, nas salas de música (*music-hall*) ou de concertos parisienses, em que aconteciam também apresentações de *caf'conc'* (café-concerto), revistas de grande espetáculo, *vaudeville*, cabaré e *music-hall*. O teatro de variedades pode ter chegado ao Brasil, principalmente ao Rio de Janeiro, com as excursões de *troupes* e grupos franceses entre o final do século XIX e primeiras décadas do XX. Ver: LIMA, Cláudio Flores Serra. *O teatro de variedades em J.-K Huysmans*: elementos da cenografia enunciativa. 160 p. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/claudiofloresserralimamestrado.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2015.

vida nas memórias da dupla, e a curiosa presença da mulher de um atirador de facas²⁹.

O ator Eduardo Machado, que interpreta *Siboney*, falou, em entrevista concedida a mim, sobre os sapatos da sua personagem que ele e o encenador Eid Ribeiro apropriaram-se como sendo objetos de cena:

E tem uma coisa do figurino, que toma certo lugar de objeto, no sentido que Eid o aproveita como objeto. (...) No meu caso [da *Siboney*], eu usava um salto quinze, que é alto pra caramba. Então, às vezes, eu ficava andando na sala da minha casa, lavando louça. No ensaio, durante nossas conversas eu não tirava, pra acostumar mesmo. Realmente, as mulheres estão de parabéns, pois é muito difícil andar de salto. (...) O Eid tem uma forma de trabalhar: quanto mais elementos em cena melhor. Isso dá muita força pra gente e também pra cena. Os objetos estão muito presentes. (MACHADO, Eduardo *in* GRUPO focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* – dos processos criativos à representação. Centro Cultural Banco do Brasil: Belo Horizonte, 23 jan. 2015. Grupo Focal – Entrevista concedida a Luciano Oliveira).

29 Disponível em: <http://grupoarmatrix.blogspot.com.br/2014/08/armatrix-estrea-thacht-no-oi-futuro.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

O que Machado nos aponta com sua fala é que, se os figurinos são apropriados conscientemente pelos atores-personagens durante os ensaios – e, também, quando os atores estão realizando atividades dos seus cotidianos –, eles adquirem funções objetais. A dificuldade desse ator se equilibrar em cima dos saltos quinze o levou a um treinamento constante com os sapatos. Desse modo, organicamente, eles passaram a fazer parte tanto da vida do ator (pelo menos enquanto estava construindo sua personagem, seja em sua casa ou na sede do *Armatrux*) quanto da própria existência da personagem. De modo parecido ao treinamento diário dos atores com os demais objetos do espetáculo, tais como bengalas, chapéus, lenços e instrumentos musicais, foi necessário, para o bom executar das ações de *Siboney*, que Eduardo Machado dedicasse muito tempo a exercitar-se com os sapatos. Logo, de meros figurinos (ou acessórios, dependendo da interpretação do leitor) os sapatos passaram a ser utilizados de forma consciente pela personagem, integrando as ações físicas desta.

1.1.1.2.4. Objeto-instrumento

Em *Thácht*, as personagens *Rufo* e *Rafa* usam “o piano” (que na realidade é um teclado eletrônico cenograficamente transformado em piano) e o violino de modo não convencional para executar suas ações. Os instrumentos, de forma parecida a outros objetos cênicos manipulados no espetáculo – tais como as já citadas bengalas, chapéus e lenços –, são como que prolongamentos do corpo dessas personagens. Mesmo estando, especialmente, distante deles, parece existir uma espécie de conexão energética e de pensamento entre

personagens, “piano” e violino. Isto porque os atores, rítmica e musicalmente, referem-se de modo constante – seja de forma verbal, seja com gestos ou com os olhares – a seus objetos-instrumentos.

Sobre o fato dos instrumentos serem ou não chamados de objetos, os irmãos Rogério Araújo e Cristiano Araújo – atores do espetáculo *Thácht* que interpretam, respectivamente, as personagens *Rafa* e *Rufo* –, divergem de ponto de vista. Eduardo Machado, ator que interpreta *Siboney*, também emite sua opinião a respeito disso, como podemos observar a seguir:

– Cristiano: [O instrumento musical] é um objeto manipulado, pode ter certeza.

– Rogério: Não sei.

– Cristiano: Eu diria, no caso do piano, por exemplo, na primeira cena quando se tem uma alavanca e aquilo desmonta³⁰. Não é um uso convencional de piano.

³⁰ Tal cena não é vista no vídeo disponibilizado no *youtube* pelo grupo. Segundo Eduardo Machado, em entrevista concedida a mim, a cena do desmanche do piano foi introduzida por Eid Ribeiro depois da filmagem. Encontra-se bem no início do espetáculo, na primeira cena: “quando *Rufo* está sentado na caixa e *Rafa* vai pro piano. Bem no início. É um começo de relação. É bem interessante isso, pois o Eid começa uma relação através do incômodo. Ele começa a tocar [sons onomatopéicos] e cai. Teve uma época que a gente não fazia”. GRUPO focal 2 – *conversa com Tina Dias, Eduardo Machado e Raquel Pedras*. Entrevista concedida ao autor.

– Rogério: Ah, sim!

– Eduardo: É. Quando eu sopro uma fumaça de cigarro nele... É outra relação que eu crio com aquele objeto.

– Rogério: Eu tenho dúvidas se é objeto de cena ou se é cenário. Enfim, mesmo sendo um conceito mais amplo que você propõe. Ou se é um instrumento. É um instrumento musical que está como cenário. Eu tenho dúvidas.

– Eduardo: É, mas, a partir do momento que você faz um jogo com ele, “teatral”, ele lhe traz, lhe proporciona outro olhar. (...) O piano, talvez pra você que toca [aponta para Rogério], é uma relação mesmo de instrumento e tal. Talvez eu que não toco e que tenho a relação com a fumaça do cigarro, é como se eu tivesse fazendo um carinho ou tendo uma lembrança. Enfim... Mas, pra mim, se torna um objeto de cena... manipulável. (GRUPO focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* – dos processos criativos à representação. Entrevista concedida ao autor).

Quando o ator se apropria do instrumento em termos técnicos e musicais, como é o caso de Rogério Araújo que sabe tocar piano, o mesmo mantém as suas características primárias, ou seja, não é alterado nem em sua forma e muito menos num nível metafórico. Ao contrário, quando

Eduardo Machado e Cristiano Araújo brincam não convencionalmente com tal instrumento, seja soprando nele uma fumaça de cigarro ou destruindo “sem querer” a sua estrutura, por meio de uma alavanca³¹, ao tocá-lo “despretensiosamente”, demonstram se tratar de um jogo teatral entre as suas personagens e o “objeto-piano”. A teatralidade do jogo parece romper com o uso convencional do instrumento e com o fim a que ele se presta em termos musicais. Ao longo do espetáculo fica evidente que Machado e Araújo não conseguem tocar o piano e que apenas fingem tocá-lo, manipulando-o de modo criativo.

Por sua vez, Rogério Araújo afirma que o piano constitui um cenário. No entanto, Eduardo Machado argumenta contrariamente a ele no que diz respeito a tal instrumento musical ser um cenário, dizendo se tratar de um objeto cênico justamente pelo uso não habitual do piano, pois faz parte de um jogo: do jogo convencional do teatro. Assim, ao soprar a fumaça do cigarro no interior desse instrumento, sua personagem *Siboney* o ressignifica, ampliando, semioticamente, a possibilidade de leitura por parte dos espectadores. O que se nota nesse momento, então, é um instrumento musical não usado em sua função primária. Podemos nos perguntar o porquê dessa personagem agir de tal maneira; o que significaria essa ação. A leitura mais óbvia é que, para o bom funcionamento do instrumento, ela não deveria agir dessa forma. Logo, *Siboney* sopra a fumaça no interior do “piano”, no

³¹ Segundo Eduardo Félix, na entrevista citada, ele criou um mecanismo de alavanca com o qual o “piano” pode ser “destruído” pelos atores durante a cena, dando a ilusão de que o instrumento desmoronou sozinho.

contexto psicológico da cena em questão, talvez para demonstrar, como o próprio Eduardo Machado mencionou, carinho (sexual?) por ele ou uma recordação de algum momento que vivera, num tempo remoto, com *Rufo* e *Rafa*. Tal fumaça seria, desse modo, a memória desvanecida pelo tempo.

Já em relação ao violino da personagem *Rufo*, Cristiano Araújo diz o seguinte:

– Pra mim, o violino é um objeto. Eu não o utilizo de forma convencional. Por exemplo, a postura para se tocar o violino é uma. Do personagem é outra. Fazendo aula de violino eu digo para o professor que a postura que eu vou tocar [no espetáculo] é envergada. Aí ele fala: “Nó, Cris! Não conheço método para te dar essa aula. Vamos juntos descobrir o que vai acontecer”. Mas é outra relação com aquele objeto. Na hora de afinar, eu não estou afinando um instrumento, mas fazendo uma cena. É assim: “eu o ponho do lado do ouvido, o escorro no arco e volto ele pro ouvido”. Ali eu tô querendo trazer outro significado. Outro sentido praquilo. Então, eu acho que o violino é bem objeto. (...) Pensando aqui agora, voando: Nós somos atores, não somos músicos, apesar de executar algumas músicas de maneira bem razoável... Não toco [completamente] bem, mas executo cinco músicas que se prestam ao espetáculo. Não quer dizer que eu saiba tocar um violino. Eu estou executando enquanto ator: aprendi aquelas posições. Claro

que a gente estuda teoria musical, tenta fazer uma aula regular, estudar através de um método. Mas não é compatível o que eu toco hoje com o nível do método *Suzuki* que estou, por exemplo. Então, eu vejo esse violino como um objeto do ator. (GRUPO focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* – dos processos criativos à representação. Entrevista concedida ao autor).

A fala de Cristiano Araújo exemplifica bem o que escrevi anteriormente sobre o uso convencional do instrumento musical. Mesmo que os atores de *Thácht* não sejam músicos, há uma preocupação deles em aprender a tocar e também no bem executar das suas tarefas cênico-musicais. Afinal, essas não são também funções inerentes à profissão de ator? Na Figura 7, observamos os gêmeos ensaiando com os seus objetos-instrumentos. Num primeiro momento, Rogério Araújo trabalhou apenas com o teclado. Porém, mais tarde, o cenógrafo Eduardo Félix transformou, como podemos notar nas Figuras 9 a 11, tal instrumento em um falso piano. Na realidade, o cenógrafo construiu a carcaça e encaixou o teclado dentro.

Um bom exemplo de uso não convencional do instrumento musical, observado num dos quatro ensaios que acompanhei em Nova Lima em 2014, foi quando *Rafa* (Rogério Araújo) tomou o violino de *Rufo* e o “engoliu” (Figura 8), como faz um engolidor de facas de circo. Percebe-se, então, que desde os processos criativos do espetáculo os instrumentos musicais já estavam sendo explorados com denotações objetais. Enfim, a

manipulação não cotidiana de objetos é uma característica dos artistas do *Armatrux*, utilizada de modo constante na cena ribeiriana, inclusive com instrumentos musicais. Por isso, não hesito em afirmar que eles também são objetos cênicos. Contudo, suas funções, como é o caso do “piano”, são intercambiáveis: ora são instrumentos ora cenário e outrora objetos de cena.

1.1.1.3. Objeto-afetivo

Segundo a mestre em psicologia Maria de Fátima Pereira, em sua dissertação *Desenvolvimento emocional e as etapas da construção do objeto permanente* (1988), a psiquiatra e psicanalista infantil húngara Margareth Schoenberger Mahler refere-se, em seus estudos, ao termo objeto afetivo³². Tal conceito liga-se à representação de algo que satisfaça as necessidades e pulsões do bebê em fase de formação. Contudo, a categoria que utilizo é mais literal, haja vista se tratar de um objeto pelo qual alguém (uma pessoa, um ator ou uma personagem) tem forte relação afetiva ou emocional. Isso porque o objeto-afetivo tem memórias, pois está intimamente ligado à experiência de vida de quem o manuseia ou o preserva. Este pode ser, por exemplo, um presente recebido em alguma ocasião especial. Ou, então, algo que tenha herdado de um parente querido. Em algumas oficinas e disciplinas

32 A especialista em Teatro de Animação Ana Maria Amaral aponta que Sarane Alexandrian apresenta essa categoria como objetos manifestos, “que têm como função demonstrar sentimentos como, por exemplo, presentes” (AMARAL, 1996, p. 207).

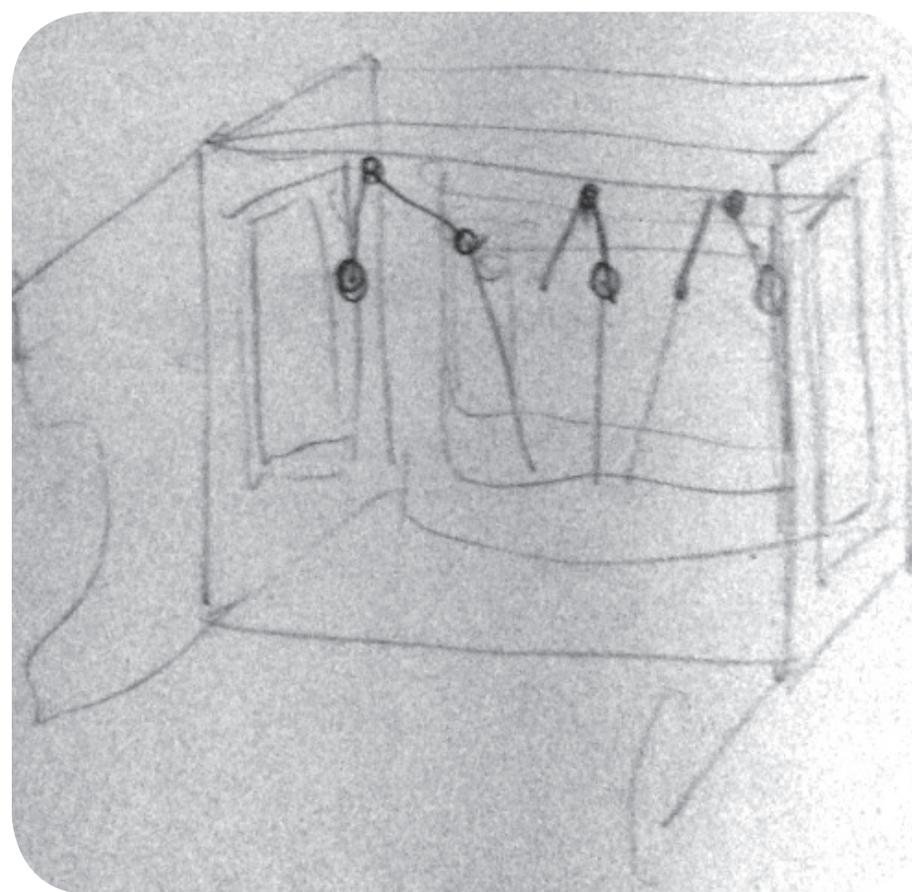
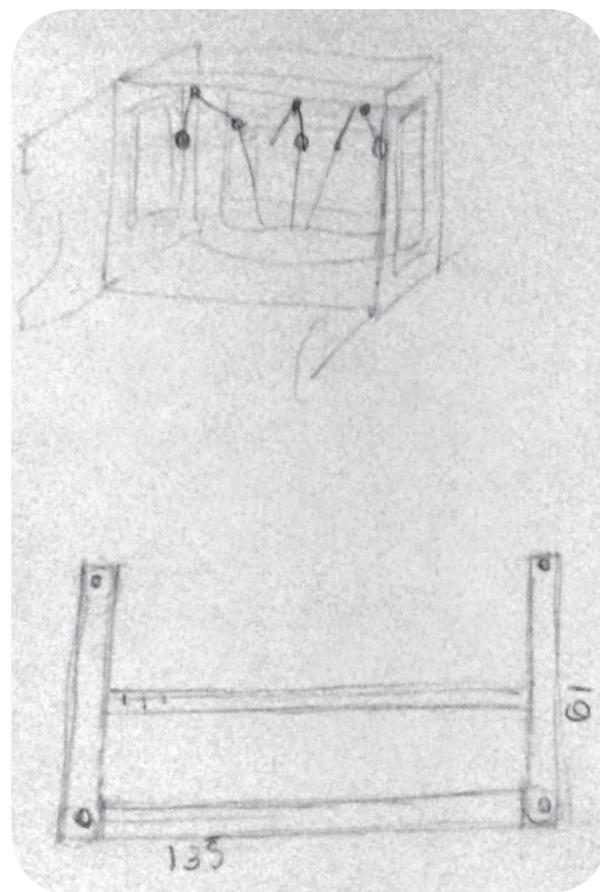
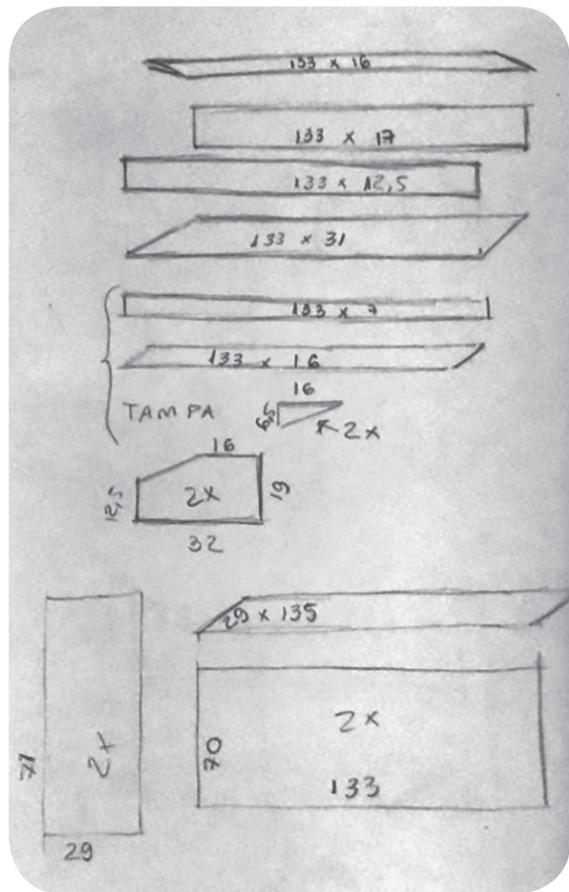
que ministro³³ peço aos participantes que tragam, para uma dinâmica de classificação dos objetos, um objeto afetivo embrulhado em papel de presente. Explico que ele é carregado de memória (subjetiva ou objetiva), pois está intimamente ligado à experiência de vida de quem o possui e/ou de quem o presenteou. Assim, objetos como cartas de amor e de familiares, adereços corporais, indumentárias, objetos religiosos (como terços e santinhos de papel), animais de pelúcia, fotografias, brinquedos, joias, vasilhames³⁴ e até coleções (de selos e de moedas), dentre tantos outros, integram tal categoria.

33 A exemplo da “Oficina Teatro de Objetos” e da disciplina “Atuação com Objetos”. Esta última foi criada em 2012, quando fui professor do Laboratório Intermediário de Teatro, da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes de Belo Horizonte. Recentemente, foi ministrada por mim, em caráter optativo, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

34 Eu, por exemplo, possuía uma panela, que foi da minha mãe, que tinha mais de quarenta anos.



Figuras 7 e 8: Rogério e Cristiano Araújo ensaiam com teclado e violino; e improvisação em que Rafa “engole” o violino de Rufô. Fonte: Fotos do autor – C.A.S.A, Nova Lima, fev. 2014.



Figuras 9 a 11: Rascunhos do projeto de Eduardo Félix para transformação do teclado eletrônico em “piano”. Fonte: Fotos minhas – Ateliê do *Pigmalião Escultura que Mexe*, Belo Horizonte, jan. de 2016.



Figura 12: Visão do “piano” construído por Eduardo Félix. Nessa cena, *Rafa* é consolado por *Rufo* por não conseguir executar uma música em seu instrumento. Fonte: Foto de Wanderson Nascimento (editada por mim) – 5º FESTE BARROSO (Festival de Teatro de Barroso), Minas Gerais, 25 out. de 2014. Disponível em: <http://www.barrosoemdia.com.br/hoje-tem-moca-na-cidade>. Acesso em: 23 jan. de 2016.

No teatro, ocorre algo parecido. Exemplos desse tipo de objeto são o peru e o porquinho (Figuras 13 e 14) da *Cozinheira de No Pirex*. Ela, antes de cozinhá-los, acatando a ordem da *Patroa* tirana, os nina e os mira tristemente. É muito difícil para essa personagem aferventar os animais, visto que ela os trata como filhos. Na realidade, os bichos são como que bebês de *Bonita*. Mesmo estando mortos eles precisam de muito carinho e cuidado. Como é possível uma mãe cozer e se alimentar das suas amadas crianças? Os animais são dela. Afetiva e emocionalmente, ela se mantém ligada a eles durante todo o espetáculo.

1.1.1.4. Objeto-antropomórfico

Em *Thácht*, espetáculo encenado por Eid Ribeiro, e que será tratado no quarto capítulo deste **e-book**, os atores-personagens e os objetos de cena encontram-se em níveis muito parecidos de estado energético. Porém, há ocasiões em que as personagens são postos em ação de maneira que são sugados pelos objetos, que se encontram em um nível mais elevado de tensão. Logo, eles se tornam espécies de “seres humanos” (usurpadores), antropomorfizando-se e ganhando vida própria. Um bom exemplo desse tipo de categoria é a porta da *Mulher do Atirador de Facas*. Tal objeto, que tem uma dinâmica cênica muito particular, sequestra e amarra essa mulher em sua superfície, atraindo as facas lançadas pelo atirador como as flechas que voam em direção aos soldados em batalha medieval. Em termos atuais, tratar-se-ia de uma porta “faquista” e “temerosa”, derrubadora de “mistérios”, sorradeira e articuladora. Por detrás dela (in)surgirá uma tirana,

ou melhor, uma ditadora: a *Boquélia* de *No Pirex*³⁵. A *Porta* como que olha e reluz para a plateia, por meio das lâmpadas que a constituem, intimidando-a e ordenando-a a ser testada em bravura e honra: “quais dos ilustríssimos senhores e senhoras aceitarão o desafio de se colocarem entre mim e estas facas enfurecidas?”; parece ela decretar. Também sugere passear sozinha, livre pelo palco, pois o contrarregra que a manipula está escondido pelas roupas pretas que veste, pela escuridão que o cerca e pela própria porta que o oculta parcialmente. Tal contrarregra é como um *Kurogo* ou *Kuroko*³⁶ (“criança negra”, responsável por retirar o cenário de cena) do teatro *Kabuki* japônes, porém, à moda ribeiriana. De figurinos pretos, ele está às vistas do público, que, convencionalmente, finge não vê-lo, que não está ali, mesmo sabendo que está. Que simula não fazer, mas que todos sabem que faz. Também é um *Kurogo* “faquista”, que apunhala pelas costas, empurrando as facas pelos buracos estrategicamente talhados.

³⁵ *Boquélia*, personagem tirana do espetáculo *No Pirex*, que será mais bem analisada no terceiro capítulo, vez ou outra viaja com o *Armatrux* e se coloca na função de contrarregragem, substituindo o profissional que ocupa tal lugar. Este é o responsável pela entrada e saída do palco d’*A Porta*, bem como de outros elementos materiais da encenação.

³⁶ Barba (2012, p. 194) define o *Kuroko* como “um servidor de cena”.



Figuras 13 e 14: Bonita acaricia os seus “filhos”. Fonte: Fotos sem indicação de autoria. Disponíveis em: <<http://www.focoincena.com.br/no-pirex/11962>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

1.1.1.5. Objetos-desviantes

São objetos que desviam dos seus sentidos primários, adquirindo níveis poéticos terciários, sem, no entanto, perder suas características básicas. Trata-se, exatamente, da *função terciária* do objeto. Voltemos ao já citado exemplo da caneta que é utilizada para outros fins que não os seus, ou seja, para escrever. De acordo com a ação de uma personagem, e consoante ao contexto em que está inserida, ela pode mutar-se, metaforicamente, em uma cotonete, um bisturi, um canudo de refrigerante, uma injeção, etc. Dessa maneira, a caneta adquire valores simbólicos e metafóricos diferentes da finalidade para a qual foi criada. Enfim, nos espetáculos aqui analisados, encontraremos diversos exemplos dessa categoria, os quais serão mais bem observados.



Figuras oportunistas: A Porta “faquista” e “temerosa”. Fonte: Primeira imagem de Wanderson Nascimento. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/127634696@N05/sets/72157648546246428/>>. Acesso em: 25 mai. de 2016. Segunda imagem de Rafael Motta – Agência Nitro, Belo Horizonte.

1.1.1.6. Objeto-objeto

É o objeto em estado primário, enquanto material, sem sofrer mutações físicas nem metafóricas. Tomemos o acontecimento da lira (Figura 3 deste capítulo), objeto da *Lua minguante* citado anteriormente. Quando essa personagem se solta por completo da argola e vai brincar com as crianças *Tonico* e *Bié*, ela retoma a sua função primeira enquanto objeto metálico utilizado em um número aéreo de circo. Desse modo, de bio-objeto que engloba o corpo da atriz Tina Dias, a lira torna-se um objeto-objeto pendurado no espaço.

1.1.1.7. Objeto-energético

É o objeto sagrado, místico, que transforma a energia da personagem, mudando-a em outra, mas sem que o objeto cambie sua forma, física ou metaforicamente, e ainda sem que o ator troque de figurinos e mude de maquiagem. Mesmo sendo mantido, ao longo de toda a encenação, em sua função primária, o objeto provoca tal transformação. A maneira de manuseio do ator, somada às ações físico-vocais deste e a alguns elementos da encenação, como a música e a luz, faz com que o objeto altere energeticamente a personagem e, conseqüentemente, a transforme em outra. Este é o caso, como vimos, da espada *Ascalon* da personagem *São Jorge*, do espetáculo *De Banda pra Lua*.

Tal objeto mantém-se, ao longo de todo o espetáculo, em sua função primária: a de atacar, de guerrear, de ferir e matar e, por que não, a de defender, pois quem ataca também se defende. O mais interessante é que o modo de manipular do ator Cristiano Araújo, aliado aos elementos

anteriormente citados, faz com que esse objeto transforme a energia da personagem e, conseqüentemente, a mude em outra: ora é uma energia de santo guerreiro, outrora a de um samurai japonês, vez a de *Ogum* nos terreiros. Importa notar, como veremos no segundo capítulo, que a espada não sofre nenhuma mutação, porém age “magicamente” sobre a transformação da energia da personagem, ou melhor, atua sobre a mudança de caracteres da própria personagem. Estamos diante, então, da quarta função do objeto teatral (a energética) e da categoria **objeto-energético**: a capacidade do objeto sagrado cambiar, energeticamente, uma personagem em outra. Teríamos, desse jeito, a seguinte representação gráfica: espada (em estado primário) muda a energia de *São Jorge* para → samurai japonês → depois para orixá *Ogum* → novamente para samurai → e assim por diante.

1.1.1.8. Objeto-extensão do corpo

O sentido dessa categoria é quase que literal, pois o objeto torna-se prolongamento do corpo das personagens. Essa é a hipótese da corda dependurada no pescoço da mula *Madrugada* (Figura 15), do espetáculo *De Banda pra Lua*. Essa corda é um objeto de domínio das demais personagens sobre ela, constituindo-se como extensão do corpo da mula. Quando não está sendo puxada, ou até mesmo controlada pelos meninos *Bié* (Figura 16) e *Tonico* ou por *São Jorge*, ela fica dependurada no pescoço do animal, que a utiliza como adereço corporal, arrastando-a pelo chão. Assim, a corda tem duplo sentido: o primário, sendo utilizada em sua função original; e o terciário, como um ornamento ou jóia da mula donzela.

A propósito, outras leituras dessa categoria conceitual podem ser encontradas em dois espetáculos de Tadeusz Kantor: *A Classe Morta* e *Wielopole-Wielopole*. Trata-se do homem com o velocípede, no primeiro espetáculo, e a máquina fotográfica-metralhadora, no segundo.

Em *A Classe Morta*, montagem de 1975, o homem e o velocípede – este chamado por Cintra (2012, p. 145) de “máquina cênica” – possuem uma relação quase que simbiótica:

A este objeto está associado um manequim de criança, como a que os velhos de *A classe morta* já foram um dia. O manequim está ligado ao mecanismo do objeto de forma a fazer com que o movimento da máquina seja sugerido por ele, provocando assim gestos absurdos e não sincronizados. É um veículo complicado que parece uma bicicleta sobre a qual está crucificado o manequim de um garoto vestido com uniforme escolar. (...) [Este possui uma manivela] que ao ser manipulada pelo Velho condutor dá a ele uma movimentação semelhante ao movimento do objeto: desconexa e estranha. (...) [Essa máquina é, ao mesmo tempo] um brinquedo de criança, um brinquedo do qual o Velho não quer se separar, mesmo se lamentando por estar alterado o seu objeto de infância. O Velho não reconhece mais o seu velocípede que foi deformado pelo tempo da mesma maneira que seu corpo e sua memória também o foram. (CINTRA, 2012, p. 146-147).

Já em *Wielopole-Wielopole*, encenação de 1980, a máquina fotográfica-metralhadora está para a fotógrafa assim como ela está para o objeto. Para Cintra (2012, p. 108):

A máquina fotográfica-metralhadora é um instrumento que, a partir do seu manuseio, adquire outra função ou um significado duplo. A cena na qual esse objeto está inserido é uma das mais significantes do Teatro de Kantor. (...) A cena significativa à qual me refiro, no espetáculo, acontece no momento em que os soldados estão de partida para o *front*. Os soldados em pose esperam para ser fotografados. O aparelho fotográfico é posicionado pela fotógrafa que aciona seus mecanismos. Ao ser acionado o disparador, o “clic” que caracteriza o disparo da máquina é substituído por uma rajada de metralhadora. (...) A metamorfose é evidente, um inofensivo aparelho de uso cotidiano revela o seu lado mais vil enquanto objeto: um instrumento da morte. Nesse contexto, a personagem, a profissional da imagem, também revela a sua hibridez. A fotógrafa, ao manusear o seu instrumento, ao fundir-se a ele, também revela a sua segunda natureza, terrível e aterradora – a materialidade da morte.

Em tais exemplos, personagens e objetos são indistintos. A existência de um garante a existência do outro.

Em termos de materialidade e de jogo cênico, se comparados com o objeto de *De Banda pra Lua*, os objetos-extensões de Kantor são bem distintos e até mesmo podem parecer estranhos, irrealis. Mas ambos os exemplos servem bem para compreendermos um pouco melhor a indissociabilidade entre personagens e objetos. O universo espetacular de Eid Ribeiro, teatro infantil, aparenta opor-se em demasia à estética de Tadeusz Kantor. Se observarmos atentamente **as imagens seguintes**, notamos a felicidade tanto da mula quanto da criança que com ela se relaciona. Mas as aparências enganam. Há uma certa crueldade infantil na relação de *Bié* com *Madrugada*, bem como do seu irmão *Tonico* com ela. O jogo não se trata exclusivamente de brincadeiras de criança, pois os meninos acabam por maltratar o animal exercendo, em certos momentos, força excessiva no manuseio da corda. Talvez por isso, como veremos mais tarde, a *Mula Madrugada* tenha fugido à lua com *São Jorge*, recusando-se a voltar à Terra.

Enfim, há um jogo simbólico duplo na relação entre a mula e a corda: ao passo que ela é ornamento corporal (uma jóia ou um balangandã que compõe o figurino da personagem) é ainda um instrumento de dominação e de controle sobre ela.



Figuras 15 e 16: Corda dependurada no pescoço da mula *Madrugada* e *Bié* conduzindo o animal a partir da corda. Fonte: Fotos da produtora *Nitro*. Acervo do *Armatrux*.

1.1.1.9. Objeto-faltante

Em tal objeto falta alguma coisa para seu pleno funcionamento. Essa categoria está diretamente ligada ao segundo nível de significação dos objetos: uma passagem entre o primeiro e o terceiro níveis, ocorrendo, de maneira especial, em estéticas e/ou cenas realistas. Tal objeto cênico é uma potência, pois a qualquer momento está apto a ser transformado em outra coisa.

Em *De Banda pra Lua*, por exemplo, há a vara de pescar de *Tonico*, na qual faltam a linha e o anzol. No teatro, a vara de pescar é um objeto, em termos físicos, apto a ser convertido em coisas variadas. Mas, nesse espetáculo, mantém-se como está: inacabado, incompleto. Na vida real, possivelmente, ela seria descartada, reaproveitada, ou então, necessitaria de ajustes para seu uso pleno. No espaço cênico, materialmente, notamos a vara com todas as suas peculiaridades. Entretanto ela perdeu sua serventia primária: a de pescar. Logo, em termos realistas, se for usada por *Tonico* para pegar peixe, ocorrerá, aos olhos dos espectadores, uma inverossimilhança. Metaforicamente, em âmbito secundário, ela é utilizada pela personagem como arma para lutar contra *São Jorge*; como instrumento para espantar assombrações e corujas agourentas; como objeto para tocar a teimosa mula *Madrugada*, que se recusa a sair do lugar; como cajado ou suporte para ajudar o menino *Tonico* a equilibrar-se e a cruzar pinguelas; dentre tantas outras coisas.

Mas o que difere o nível secundário do terciário? É justamente o fato do objeto secundário estar incompleto. De faltar algo nele. Como o objeto

desviante (nível terciário), o faltante também se afasta do seu sentido primeiro. Todavia, no grau terciário, o objeto está fisicamente completo.

1.1.1.10. Objeto-imaginário

Objeto inexistente (ou cujo conteúdo é quimérico), sem materialidade, fisicalizado no espaço pelos atores. De forma semelhante aos objetos imaginários manipulados pelos atores do encenador russo Vsevolod Meyerhold, que em sua fase construtivista, por volta de 1920, queria um balé de objetos na cena, que poderiam ser invisíveis (ou imaginários): em *A Floresta*, de Ostrovski, “os dedos ágeis do ator imitam o peixe que o pescador acabou de pescar” (ASLAN, 2005, p. 150).

Em *No Pirex*, as personagens “ingerem” bebidas inexistentes. Assim, garrafas de *champagnes* são utilizadas para encherem taças com líquidos invisíveis. Nesse espetáculo, há ainda uma máquina irreal que lança pratos de um lado ao outro do cenário. Na realidade, quem os lança são os próprios atores que, com a ajuda dos ruídos do chocar de vasilhames, criam uma ilusão de um dispositivo real.

Por fim, é importante ressaltar que o uso desse tipo de mecanismo não é privilégio de Eid Ribeiro.

1.1.1.11. Objeto-zoomórfico

Refere-se aos objetos que têm formas de animais, sejam aqueles figurados animallescamente ou então os que não são representados de tal

forma, mas que possuem traços de bichos. Desta feita, um objeto pode ser um boneco de alguma ave, como o peru³⁷ da *Cozinheira de No Pirex*, ou o boneco de algum animal, como a *Mula Madrugada* de *De Banda pra Lua*, ou ainda uma bengala que se parece com uma serpente, por exemplo.

1.2. O que é poética, como ela acontece no teatro e de que maneira se configura na experiência artística de Eid Ribeiro?

A palavra poética vem do grego *poiein*: fazer, compor, criar. Diz respeito à obra por fazer, assim postula o filósofo italiano Luigi Pareyson em seu livro *Os problemas da Estética* (2001). O artista, segundo ele, não consegue produzir arte sem uma poética declarada ou implícita. A *poiein* teatral, por sua vez, relaciona-se tanto com os processos criativos dos espetáculos (que envolvem, principalmente, o encenador e os atores) quanto à apresentação dos mesmos, em que o fazer dos atores é constante nos atos de interpretarem suas personagens, de improvisarem e de se relacionarem com os múltiplos elementos da cena e com o público. No caso especial de Eid Ribeiro com os objetos.

Cruciani (*apud* Barba e Savarese 2012, p. 34), no subcapítulo intitulado *Aprendizagem* (Exemplos Ocidentais), discorrendo sobre o campo da criação

³⁷ Interessa observar que as penas desse peru são reais. O cenógrafo e bonequeiro Eduardo Félix disse, em entrevista, que o *Armatrux* comprou um peru e dele se alimentou, guardando as penas para o boneco que seria confeccionado por ele.

artística de Stanislávski, refere-se à poética como sendo “todas as vias e meios do trabalho criativo [desse encenador]”, em que usava “todos os meios de investigação do teatro da sua época”.

Dada a colocação de Cruciani (2012), pergunto-me: quais são as vias, os caminhos percorridos por Eid Ribeiro para criar os espetáculos aqui estudados? Quais são os instrumentos, os recursos do seu tempo e do lugar onde vive utilizados por ele nessa criação? Mais tarde tais perguntas serão respondidas.

Outra interessante definição de poética, agora no plural, ou seja, poéticas, é dada por Blanca Felipe Rivero, dramaturga, crítica teatral e pesquisadora na *Universidad de las Artes*, em Havana, Cuba. No artigo *Visualizar las visualidades: un pretexto para dialogar desde las escrituras y las poéticas titireteras*³⁸, publicado na *Revista Móin-Móin* nº 12, ela diz que

As poéticas são linhas artísticas maduras com sabedorias acumuladas de um eu autêntico. Não se faz poética com um só espetáculo, mas com uma artesanaria processual de descobertas que redundam em habilidades próprias e únicas de enfrentar o cênico em uma continuidade de trabalho. (...) As poéticas **se sentem**, não

³⁸ RIVERO, Blanca Felipe. *Visualizar las visualidades: un pretexto para dialogar desde las escrituras y las poéticas titireteras*. In: MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 10, v. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2014.

só se veem. (...) Há poéticas maiores que vêm da memória profunda da tradição do homem como o popular, o festejo, as folias, essa que não tem atadura, onde a suposta imperfeição é uma ganância. Como exploradoras de identidades sublimes, as poéticas, na continuidade de suas produções artísticas, realizam indagações dentro de si mesmas em uma constante transformação, como piruetas incansáveis de visualidades. (...) As poéticas valem de seus universos, e é estéril pretender fazer comparações. A partir delas se exerce o critério cultural e se valoriza seu lugar no tecido da cultura do mundo³⁹ (RIVERO, 2014, p. 46-48. Grifos meus.).

Nessa passagem, Rivero parece nos trazer uma ideia mais alongada do conceito de poética. Enquanto Pareyson, filosoficamente, postula que a

39 “Las poéticas son líneas artísticas maduras con sabidurías acumuladas de yo auténtico. No se hace poética con uno solo espectáculo, sino con una artesanía procesual de descubrimientos que redundan en habilidades propias y únicas de enfrentar lo escénico en una continuidad de trabajo. (...) Las poéticas se sienten, no sólo se ven. (...) Hay poéticas mayores que vienen de la memoria profunda de la tradición del hombre como lo popular, el festejo, el jolgorio, esa que no tiene ataduras, donde la supuesta imperfección es una ganancia. Como exploradoras de identidades sublimes, las poéticas, en la continuidad de sus producciones artísticas, realizan indagaciones dentro de sí mismas en una constante transformación, como piruetas productoras incansables de visualidades. (...) Las poéticas valen desde sus universos, y es estéril pretender hacer comparaciones. Desde ellas, se ejerce el criterio cultural y se valoriza su lugar en el tejido de la cultura del mundo” (Tradução do autor).

poética diz respeito à obra por fazer, ou seja, a obra que ainda não está pronta – havendo, dessa maneira, um desejo do artista de fazê-la, de compô-la e de criá-la –, a pesquisadora cubana afirma que “as poéticas são linhas artísticas maduras com sabedorias acumuladas de um eu autêntico”. Isso parece nos dizer que não é possível para um artista de teatro desenvolver uma poética com um único trabalho, mas sim com uma somatória de processos teatrais contínuos. Ora, o fato desse artista, um encenador, por exemplo, trabalhar em uma obra teatral (mesmo que ela seja única), de operar com suas distintas especificidades, de descobrir algo, de tomar decisões, de fazer escolhas e de se por em situação de criatividade (e de risco, haja vista o teatro ser arriscado!) não configura uma poética? Se ela, no meu ponto de vista, relaciona-se, principalmente, com os processos criativos e com as descobertas desse sujeito ao longo da criação – e por que não da representação? – e faz com que ele se expresse por meio da sua obra, que está impregnada de princípios próprios e autênticos de construção, tal trabalhador de teatro está desenvolvendo uma poética, mesmo que ela ainda não esteja completamente madura, seja legítima e contínua. Sendo assim, a poética pode até desfalecer com o encerramento de um espetáculo, mas com ela operou-se os seus mecanismos de feitura, sendo tais mecanismos a própria poética.

Em se tratando da poética de Eid Ribeiro, diz-se que ela é fruto do acúmulo de quase sessenta anos, pois é este período de experiência que o encenador concentra em seus caminhos teatrais.

Pensando especificamente na poética do teatro, são diversas as operações que um encenador pode adotar para a elaboração de um

novo trabalho. Uma delas é começar pela escrita do texto, como é o caso do espetáculo *De Banda pra Lua*, em que Eid Ribeiro cumpre duplo papel: encenador e dramaturgo. Em seguida, o encenador pode, por exemplo, encaminhar os atores para as improvisações, a partir das imagens disparadoras obtidas na análise textual feita conjuntamente com eles. Durante os improvisos, seleciona uma ou outra cena que melhor lhe convier para a tessitura cênica. Ou abandona aquelas que não traduziram os sentidos que pensava de antemão. Ou ainda reserva determinados momentos que acredita terem potencial artístico para serem retomados mais adiante. Por princípios de colagem, alinhados a certos ritmos musicais, um encenador pode construir *pari passu* as micros e macros unidades do espetáculo, até alcançar uma complexidade em termos de sistemas cênicos organizados: objetos, cenário, figurino, luz, dramaturgia, personagem, etc. Enfim, uma poética cênica difere de outra, pois cada encenador tem seu próprio método (ou métodos) de trabalho, as suas razões, as suas escolhas, as suas vias e os seus meios (lembrando a citação de Cruciani a respeito da poética de Stanislávski), os seus modos de lidar com os diferentes elementos materiais da cena e, muito importante, com os distintos profissionais que colaboram com a criação.

Jorge Dubatti – professor, crítico, historiador e filósofo teatral argentino – ao discutir em algumas de suas principais obras (*Filosofía del Teatro I* [2007], *Concepciones de teatro: Poéticas Teatrales y bases epistemológicas* [2009] e *Introducción a los Estudios Teatrales* [2011]) o conceito de poética,

diz que ela está localizada tanto nos processos de criação quanto na cena teatral propriamente dita.

Para começar, vejamos o que Dubatti chama de *poiesis* – que, segundo ele, é muito próximo ao sentido dado por Aristóteles em sua *Poética*:

Chamamos *poiesis* ao novo ente que se produz e é, no acontecimento a partir da ação corporal. [Aristotelicamente]: fabricação, elaboração, criação de objetos específicos (...) pertencentes à esfera da arte. (...) O termo *poiesis* envolve tanto a ação de criar – a fabricação – como o objeto criado – o fabricado –. Por isso preferimos traduzir *poiesis* como produção (...)⁴⁰ (DUBATTI, 2011, p. 38).

Nessa citação de Dubatti notamos que a *poiesis*, de forma parecida com a poética pareysiana, ocorre tanto no ato de criação artística quanto no objeto artístico já pronto. No caso especificamente teatral, trata-se do teatro produzido e do teatro que é (representação) e que acontece diante do

⁴⁰ “Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. (...) fabricación, elaboración, creación de objetos específicos (...) pertenecientes a la esfera del arte. (...) El término *poiesis* involucra tanto la acción de crear – la fabricación – como el *objeto creado* – lo fabricado –. Por eso preferimos traducir *poiesis* como producción (...)”. (DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. 1. ed. Cuauhtémoc, México: Libros de Godot, mayo de 2011, p. 38. Tradução do autor).

público a partir da ação corporal e vocal dos atores. Pensando no espetáculo *De Banda pra Lua*, a *poiesis* ribeiriana constituir-se-ia de todas as etapas dos processos criativos de tal espetáculo, desde a elaboração do texto pelo encenador/dramaturgo até as apresentações públicas do mesmo, em que as ações físico-vocais dos atores estão – assim como as suas relações com os objetos de cena – sujeitas a constantes alterações. Tais mudanças, por sua vez, devem-se tanto pela relação convivial com a plateia como pelo desejo do encenador, que pode surgir inclusive a partir da convivência com os atores.

Por processos criativos no teatro entendo as etapas de criação intelectual, artística e material que antecedem a estreia de qualquer espetáculo ou que acontece durante a sua manutenção, ao longo das temporadas e entre um evento e outro. Nas primeiras fases, as ideais iniciais são desenvolvidas; os textos e/ou as narrativas são escritas e/ou adaptadas para o palco (seja pelo dramaturgo, pelo encenador ou pelos atores em regime de criação coletiva); improvisações são utilizadas para a criação das ações cênicas e para a progressão interpretativa dos atores; as personagens são criadas, aprimoradas e aprofundadas; e os elementos materiais, visuais e sonoros do espetáculo são produzidos, selecionados e combinados a fim de ser criar os sentidos almejados, visando o compartilhamento com o público. Na fase de manutenção, como ocorrido, por exemplo, em *No Pirex*, o espetáculo passa por uma espécie de processo metodológico de revisão geral, em que o que dá certo e o que não funciona – as relações entre as personagens, os jogos cênicos, o ritmo das ações físico-vocais, os elementos materiais da cena (dentre eles os cenários, figurinos e objetos cênicos),

etc. – são revistos e fortalecidos. Ou seja, as arestas são “podadas”. O encenador Eid Ribeiro, no que pude presenciar durante os ensaios assistidos desse espetáculo, age como um revisor artístico da montagem. Às vezes ele elimina certas ações dos atores ou até mesmo acrescenta cenas inteiras ao produto existente. Por isso, os atores envolvidos nos trabalhos dizem que os processos criativos ribeirianos são abertos e estão suscetíveis a constantes mudanças.

Enfim, a *poiesis* de Dubatti se aproxima da *poïein* de Pareyson, no que diz respeito principalmente ao fato das duas se relacionarem tanto com os processos criativos quanto com a representação dos espetáculos. Ambos os autores, cada um ao seu modo, apontam para os termos experiência, convivência e também para uma ideia de espacialidade – os quais a poética do artista, grosso modo, se liga e se atrela. Logo, a cultura em que vive o artista é fundamental para a sua *poiesis* e para sua *poïein*. No sentido cultural, podemos ainda aproximar o conceito de Rivero (2014) ao desses dois pensadores teatrais.

Dos quatro tipos básicos de poéticas (micropoética, macropoética, arqui-poética e poética incluída) enumeradas por Dubatti, destaco duas que creio serem mais coerentes com o trabalho artístico de Eid Ribeiro e também com a proposta analítica deste **e-book**:

– As micropoéticas ou poéticas de indivíduos poéticos (a *poiesis* considerada em sua manifestação concreta individual).

– As macropoéticas ou poéticas de conjuntos (integrados por dois ou mais indivíduos poéticos (...)).

– A micropoética é a poética de um ente poético particular, de um “indivíduo” poético (...). [Já] a macropoética (...) resulta dos traços comuns e das diferenças de um conjunto de entes poéticos selecionados (de um autor, uma época, de uma formação, de contextos próximos ou distantes, etc.)⁴¹ (DUBATTI, 2011, p. 126-127).

Sendo assim pretendo analisar tanto as micros quanto as macropoéticas de Eid Ribeiro. As micropoéticas porque cada uma das três obras analisadas preservam, em termos estéticos, as suas singularidades. E no âmbito das linguagens as suas multiplicidades. Isto faz de cada um dos espetáculos ribeirianos único, por mais que existam similaridades entre eles (como o uso de objetos cênicos), mesmo porque os seus processos criativos são diversos. As macropoéticas porque se referem às características de

⁴¹ “. Las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual).

. Las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos) (...).

. La micropoética es la poética de un ente poético particular, de un ‘individuo’ poético (...). La macropoética (...) resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etcétera)” (DUBATTI, *op. cit.*, p. 126-127. Tradução do autor).

um conjunto de obras de sua autoria (enquanto encenador e dramaturgo). Os objetos de cena configuram, desse modo, a semelhança maior entre as obras; enquanto os modos de utilização desses constituem, grosso modo, as diferenças. Logo, por um lado, o estudo particular de cada espetáculo de Eid Ribeiro constitui uma análise micropoética. Por outro lado, a pesquisa comparada da unidade dos três espetáculos configura uma análise macropoética.

Outra vertente da poética relacionar-se-ia com a beleza, com o suspiro, com a interjeição do fruidor⁴²: “Que poético é este espetáculo!”, “Lindíssimo este poema!”, “Quão maravilhoso é este perfume!”. Desta feita, o fruidor parece manifestar-se sobre o belo abstrato da obra (as sensações, os sentidos, as emoções evocadas e provocadas, o som que arrepia a pele, o verso que acelera o coração, o soluço de um ator que faz aumentar a respiração) e também sobre o belo concreto – perceptível aos olhos, ao tato e ao paladar – que estaria mais ligado à forma da obra (as cores dos figurinos, os ângulos e as texturas do cenário, a organização espacial dos elementos cênicos, à página de um livro...). Destarte, tendo por base essas breves definições, o teatro de Eid Ribeiro configurar-se-ia como um patrimônio herdado das culturas das quais nasceu e cresceu, enquanto indivíduo e como artista (tanto as culturas interioranas quanto as metropolitanas – de Belo Horizonte, bem como as do Rio de Janeiro e de São Paulo, locais onde

⁴² ECO, Humberto. *Obra Aberta*. 8. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 12. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/56308435/ECO-Umberto-Obra-Aberta>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

também trabalhou), assim como daquelas que experiencia na atualidade, heranças do seu passado (do imaginário infantil), das suas viagens mundo e Brasil afora, da sua memória sentimental, dos objetos e pessoas com os quais se relacionou e se relaciona, da tradição mineira familiar, da oralidade, dos regionalismos linguísticos, das suas crenças políticas e religiosas, da sua mineiridade e do seu lugar no mundo. Enfim, como apontado pelo cenógrafo Eduardo Félix, “os espetáculos de Eid Ribeiro se passam sempre na mesma rua. No Armatrux, pelo menos, ele sempre faz tudo nessa rua. (...) Não sei dar um nome pra ela, mas é uma rua muito esquisita”⁴³.

A cena ribeiriana, pelo menos nas três encenações que serão analisadas, fala do humano para o humano: das suas ações corriqueiras, “evoluções” e “involuções” intelectuais e espirituais; dos seus medos, anseios, inseguranças e fragilidades; das suas virtudes e dos seus sucessos; ou melhor, dos sentimentos e pensamentos do ser humano. Compete observar ainda que Eid Ribeiro coloca-se como objeto fictício e sujeito das próprias criações (algumas delas com alto teor confessional), mas sem ser autobiográfico e nem protagonizar as histórias, nas quais a intuição e a improvisação – mesmo que não vista, mas sentida – e as descobertas pelo acaso são constituidoras do seu modo de pensar, viver, perguntar e fazer o teatro. Seria essa a rua ribeiriana a que se refere Eduardo Félix? Em *Thácht*, por exemplo, segundo esse cenógrafo, Ribeiro parece retratar as dificuldades inerentes à sua própria velhice e eu também tenho essa impressão:

⁴³ FÉLIX, Eduardo. Entrevista citada concedida ao autor.

Eu acho que o *Thácht* – eu nunca conversei especificamente sobre isso com ele – que este espetáculo é muito sobre a velhice do Eid. Ele tinha acabado de passar por um câncer. Logo depois ele fez o espetáculo. Há uns três anos atrás ele teve câncer de próstata. Então tem referência à sala de cirurgia, de cortar: “Agora pode deixar que eles te abrem e te cortam”. É da velhice, da morte se aproximando. É uma reflexão da própria idade. Do artista que não para de criar, mesmo que o intestino já tenha sido tirado, mesmo que o pâncreas tenha sido tirado. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Observa-se, para concluir, a calma e a tranquilidade inerente à personalidade do encenador Eid Ribeiro. Isto se reflete em sua poética, nos seus processos criativos e no seu modo de articular os distintos elementos da encenação. Para ele, não ter pressa é uma questão ética: “faz parte do meu tempo para criação. Sou incapaz de fazer as coisas correndo. Teatro você tem que maturar no dia-a-dia e com muita paciência” (RIBEIRO, *apud* BELUSI, 2005, p. 05). E assim, sem correria, ao longo de quase um ano, Ribeiro trabalhou a espontaneidade em cena e a alegria de representar dos atores durante a montagem do espetáculo *De Banda pra Lua*. Mas, antes, com zelo e cuidado, debruçou-se sobre o texto desse trabalho.

1.3. Estética, composição e cena: breves definições

Sobre o conceito de estética⁴⁴, cabe aqui uma citação de Pareyson (2001, p. 02):

toda *teoria que*, de qualquer modo, se refira à *beleza* ou à *arte*: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria – ou como metafísica que deduz uma doutrina particular de princípios sistemáticos, ou como fenomenologia que interroga e faz falar os dados concretos da experiência, ou como metodologia da leitura e crítica das obras de arte, e até como complexo de observação técnica e de preceitos que possam interessar tanto a artistas quanto a críticos ou historiadores –; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda

técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela (Grifos do autor).

A partir desse excerto, parece-me que a estética, na arte, se refere à sensibilidade e aos sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar), mas também ao universo inteligível. As técnicas (o fazer, a poética) e os sentimentos com as quais a arte é concebida também configurariam a estética.

Para tal teórico italiano, a estética tem uma dupla natureza filosófica (que se dá a um só tempo), tanto de particularidade especulativa/reflexiva quanto concreta, que tange a experiência com o belo ou com a arte. No que se relaciona à característica especulativa/reflexiva, a estética se associa com a crítica do usufruto da arte, seu caráter intelectual, correlacionado ao julgamento ou raciocínio que a experiência suscita no indivíduo (o próprio artista que produz a obra e o público que a recebe). Já a qualidade concreta é a própria experiência subjetiva da arte (o fazer do artista e o receber do público), algo ao mesmo tempo sensorial, afetivo e perceptivo.

Essas características da estética são pessoais, intransmissíveis. Quer dizer, a experiência, a apreciação e a avaliação de uma obra de arte não podem ser outorgadas ou mediadas, apenas o indivíduo pode fazê-la, mesmo que seja essa a sua primeira incursão no universo artístico. Sobre isso nos alerta o crítico de arte francês François Soulages, dizendo-nos que não devemos ser ingênuos, porque “o homem que acolhe pela primeira vez uma

⁴⁴ Estética (do grego *αισθητική* ou *aisthesis*: *percepção, sensação*). Derivando dessa língua, estética quer dizer, em suma, sentir (não com os sentimentos, mas com os sentidos, numa rede de percepções físicas). Logo, a arte impregnou-se de sentimento, parecendo natural “remeter a teoria do belo a uma doutrina da sensibilidade e a filosofia da arte a uma teoria do sentimento” (PAREYSON, 2001, p. 1).

obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento” (SOULAGES, 2004, p. 20). Assim, a obra – seja ela o teatro, a dança, a literatura, a pintura, o cinema, etc. – é sempre recebida por um sujeito que tem história: de seus sentidos e do seu corpo, de seu pensamento, de sua memória, de sua cultura e de sua consciência e inconsciência. Esse homem/sujeito/ser nunca é neutro, mas um ser sensível, e sua experiência se dá pelos significados da obra: “o homem é o ser do sentido, mais explicitamente dos sentidos e do sentido, (...) da sensação e da significação. (...) É o ser do ‘ao mesmo tempo’ receptor de sensação e doador de significação, usufruidor de sensação e interrogador de significação” (SOULAGES, 2004, p.20). Enfim, ainda de acordo com esse crítico de arte, o sujeito recebe a obra artística, saboreando-a ou dela desgostando (juízo de gosto, creio), fazendo-a sua ou rejeitando-a; a (re)cria (modificando seu ponto de vista e sua postura em relação à obra, pois acolher torna-se criar e receber torna-se agir) e acerca-se dela poeticamente (é a aproximação pela linguagem em que recorre à imagem, ao imaginário, à metáfora, ou à ficção, para assegurar uma fala ou gerar um texto que se agita no contato com a obra).

É interessante observar que as passagens de Soulages aproximam-se, no que se refere à recepção/fruição da obra artística, do que Dubatti (2011) chama de relações conviviais no teatro e do que Pareyson (2001) menciona acerca da experiência artística.

A professora universitária, ensaísta e crítica de arte argentina Elena Oliveras, citando Heidegger, diz que a estética “é o ‘saber sobre

o comportamento humano sensível (*sinnlichen*) relativo às sensações (*Empfindun*) e aos sentimentos (*Gefühl*), e daquilo que o determina”⁴⁵ (OLIVERAS, 2005, p. 21). E ela continua:

A etimologia nos informa que “estético” procede do grego *aistêtikos* (de *aisthesis* = sensação, sensibilidade). Poderíamos afirmar que a Estética, *aistêtiké epistemé*, cobre o vasto campo da representação sensível da experiência humana. Neste sentido (...) assumiremos como pressuposto central o caráter antropológico da dimensão estética. Através da representação sensível, o ser humano tem uma imagem de si, toma consciência de si: *se vé*⁴⁶. (OLIVERAS, 2005, p. 21. Grifos da autora).

45 “Es el ‘saber acerca del comportamiento humano sensible (*sinnlichen*) relativo a las sensaciones (*Empfindung*) y a los sentimientos (*Gefühl*), y de aquello que lo determina” (OLIVERAS, Elena. *Estética – La cuestión del arte*. 1. ed. Buenos Aires: Ariel, 2005, p. 21. Tradução do autor).

46 “La etimología nos informa que ‘estético’ procede del griego *aistêtikos* (de *aesthesis* = sensación, sensibilidad). Podríamos afirmar que la Estética, *aistêtiké epistemé*, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana. En este sentido (...) asumiremos como presupuesto central el carácter antropológico de la dimensión estética. A través de la representación sensible, el ser humano tiene una imagen de sí, toma conciencia de sí: *se vé*” (*Ibid.*, *op.cit.*, *loc. cit.* Tradução do autor).

A aplicabilidade da estética no campo filosófico e artístico é muito vasta. Como vimos, ela propõe reflexões sobre a beleza e sobre a arte. Consoante a autora argentina, a estética busca o ser (o que faz que os entes sejam) desse ente sensível que nomeamos “arte” ou dessa característica que intitulamos “beleza”.

Em se tratando especificamente da estética teatral, ela definiria os critérios de avaliação e análise do teatro em caráter mais geral, e não de obras particulares, e o seu vínculo com a realidade que a circunda. Por isso a importância da compreensão, neste trabalho, do uso dos objetos cênicos dentro do conjunto de três espetáculos mencionados do encenador Eid Ribeiro e em consonância com a realidade sócio-cultural na qual ele produz sua arte.

A estética teatral⁴⁷, para Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, determina a ideia de experiência estética, ou seja, de estética compartilhada entre público, produto e criador: “de onde provêm, pergunta-se ela, o prazer da contemplação, a catarse, o trágico e o cômico? Como apreender o espetáculo esteticamente e não em função de um critério de verdade, de autenticidade ou de realismo?” (PAVIS, 1999, p. 145). A respeito do objeto de estudo deste trabalho, acrescento a essas (e retomo) uma outra questão: o que há de especial nos processos criativos de Ribeiro que faz com que os objetos cênicos ocupem lugar de destaque?

47 Cf.: Pavis (1999) para maiores informações sobre a estética teatral.

Os processos criativos são momentos de criação poética e ao mesmo tempo de constituição estética de uma encenação, em que “o fazer inventa o modo de fazer”⁴⁸ (OLIVERAS, 2005, p. 152). A estética teatral postula (pretende, requiere e supõe), mas não regula, os princípios dessa composição, assim como as normas de funcionamento do texto e da cena, realizando um “estudo dos mecanismos de produção do texto e do espetáculo (*poiesis*), (...) da atividade de recepção do espectador (*aisthesis*), [e] das trocas emocionais de identificação ou de distância (*catharsis*) (PAVIS, 1999, p. 146. Grifos do autor). Postular, nesse caso, implica pretender realizar um exame tanto dos processos quanto da cena teatral, utilizando-se da estética como ferramenta de análise. Esta, penso, não deve estipular parâmetros duros para o estudo da obra pois, acredito que, na atualidade, os gêneros, as categorias, as linguagens e modalidades do teatro são, antes de tudo, flutuantes e movediços, mudando constantemente de lugar, arrastando e diluindo as fronteiras. Hoje, de acordo com Oliveras (2005), se estende uma estética “do limite” ou da “incerteza”. Isso porque os gêneros, as poéticas, as categorias, as formas de expressão, as linguagens artísticas e as teorias misturam-se e chocam-se constantemente, gerando estéticas híbridas que muito dificultam as classificações e impedem as generalizações. Aliás, nas etapas de composição de Eid Ribeiro, poderíamos pensar também em fases elaborativas híbridas, haja vista os distintos materiais experimentados mesclarem-se, separarem-se e aglutinarem-se a todo momento.

48 “El hacer inventa el modo de hacer” (*Ibid.*, p. 152. Tradução do autor).

Por composição compreendo os modos pelos quais a estrutura de uma obra é organizada. Tal estrutura pode ser o texto, a cena, os elementos materiais da cena (cenário, figurino, adereços, acessórios, objetos e bonecos), a música, a luz, o espaço, o tempo e o ritmo.

Desta feita, a estética – que parece ser um dos elementos resultantes da poética, que, por sua vez, funda a estética –, encontra-se mais evidente na cena, ainda que já esboçada, tangenciada e trabalhada durante os processos criativos. Ela é sentida e percebida pelo espectador, mas também por todos os artistas envolvidos na encenação, em especial pelo encenador que a utiliza como ferramenta para a construção da cena e para a propulsão de sentidos, de experiências e de signos.

Enfim, por cena, compactuo, em parte, com o conceito de Rivero (2014, p. 40): “é uma sucessão de escrituras nas quais o resultado é uma intermitência ou justaposição das dramaturgias ou autorias que se atam com as palavras”⁴⁹. Ou seja, uma sequência de “escritas” (germinações, incubações, escolhas, decisões, retificações, correções, reinícios, seleções, decantações e execuções teatrais) que ocorrem num espaço e tempo determinados. As tomadas de decisões se sucedem a partir da seleção de material dramático, no sentido *lato* do termo (texto, cenário, luz, figurino, objetos de cena, atuação, música, enfim) e não restritivo à dramaturgia

textual. A discordância em relação à definição da autora fica por conta da proposta de atadura dramática às palavras. E quando a encenação são “atos sem palavras”, como é o caso de *No Pirex*?

1.4. “Repertório sonoro da cena teatral”

O termo repertório sonoro, conforme Martins (2011)⁵⁰, foi desenvolvido pelo pesquisador teatral Roberto Gill Camargo, na obra *Som e Cena*, num subtítulo de um capítulo intitulado “Repertório Sonoro”. Ainda para essa autora, o termo engloba todo e qualquer tipo de sonoridade realizada cenicamente. No entanto, para ela, a expressão utilizada por Camargo “não condiz com a denominação do elemento sonoro na cena teatral propriamente dito” (MARTINS, 2011, p. 19). Por esse motivo ela propõe a utilização da sentença “Repertório Sonoro da Cena Teatral”.

Referindo-se a Roberto Gill Camargo, Martins (2011, p. 19 e 20) diz que o repertório sonoro que cada indivíduo traz consigo é composto por

registros sonoros que possuímos e que vamos adquirindo ao longo de nossas vidas por meio de nossas experiências (...). Assim, de acordo

⁴⁹ “Es una sucesión de escrituras en las cuales el resultado es una intermitencia o yuxtaposición de las dramaturgias o autorias que se lían con las palabras” (*Ibid.*, p. 40. Tradução do autor).

⁵⁰ MARTINS, Morgana Fernandes. *O som ouvido, visto e sentido – O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi*. 149 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

com a teoria de Camargo, todos nós possuímos uma série de registros sonoros ao longo da vida. (...) Estes registros são elaborados a partir de dois aspectos principais: o lugar onde vivemos (bastante distintos são os registros sonoros de alguém que vive na cidade, ou de alguém que vive no campo) e o tempo em que vivemos em num determinado espaço. Evidentemente não registramos exatamente todos os sons em nosso cérebro como um catálogo e tão pouco conseguimos imitá-los exatamente como foram registrados em nossa memória auditiva, porém, há a possibilidade de reconhecê-los quando novamente em contato com eles (isso depende também da familiaridade com o som ouvido). Quando nos colocamos em lugares ainda não vivenciados a nossa audição parece estar mais atenta para perceber o registro sonoro desse novo lugar, ampliando desse modo o nosso repertório sonoro.

Já o “repertório sonoro da cena teatral”, ainda consoante essa autora, trata-se dos registros sonoros

estudados, concebidos e colocados em cena como fragmentos sonoros, sejam esses fragmentos, música, paisagem sonora ou efeitos sonoros, sejam eles ao vivo ou por recurso de aparelhagem

eletrônica. Essa junção de registros e fragmentos sonoros é que formam o repertório sonoro da cena. Portanto, assim como nós temos o repertório sonoro da nossa vida, a obra cênica possui o repertório sonoro de sua existência. Este repertório é constituído pelos registros sonoros que foram atribuídos e dedicados a ele desde a sua concepção (processo), passando pelo seu “nascimento” (estreia) e aquisição de novos registros (manutenção do elemento sonoro no espetáculo enquanto ele existir). Esses registros são construídos, aglomerados (no caso da junção e sobreposição de registros na mesma faixa) e organizados em fragmentos sonoros. Porém, esses fragmentos não têm padrão de tempo de duração e tampouco tem a obrigação de serem executados um de cada vez. Existe a possibilidade de executar um fragmento sonoro em formato de música sendo apresentada por músicos em cena, sobre outro fragmento sonoro no formato de “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001), transmitido por aparelhagem eletrônica, ou ainda ambos executados sobre a voz do ator numa mesma cena. (MARTINS, 2011, p. 20).

Eid Ribeiro utiliza suas memórias de infância, assim como as experienciadas ao longo de toda a sua vida e do seu trajeto profissional – seja em Belo Horizonte e/ou em qualquer outra cidade brasileira ou do mundo que viveu, visitou e/ou trabalhou –, para a montagem dos seus espetáculos

teatrais. Sua memória auditiva é repleta de sons, ruídos, músicas, cantigas, enfim, de registros sonoros ouvidos/experenciados nas pequenas cidades do interior de Minas Gerais e também nas metrópoles que morou. Atualmente, com os seus quase oitenta anos vividos, ele optou por residir em um bairro isolado e pouco habitado no meio das montanhas de Nova Lima. Lá, diferentemente de quando se domiciliava na barulhenta e poluída capital mineira, pode ouvir os sons da natureza e ver com maior nitidez as estrelas que iluminam a noite escura do local que habita. Particularmente, quando estive pela primeira vez na casa do encenador, e também no espaço de ensaio do *Armatrux*, tais ruídos ficaram bastante acentuados para mim. Coaxar de sapos, cricris de grilos, cantos de pássaros, barulhos de ventos e conversas das pessoas nas ruas formaram uma verdadeira sinfonia para meus ouvidos acostumados com a poluição sonora de Belo Horizonte.

A propósito, zoadas de insetos, de anfíbios e de aves foram utilizadas por Constantin Stanislávski, no final do século XIX e princípios do século XX, para a criação de climas e atmosferas das suas encenações. Vejamos o que Margot Berthold, em sua obra *História Mundial do Teatro*, nos informa sobre isso:

[Stanislávski] mobilizou todos os meios concebíveis de ilusão ótica e acústica, de forma a criar a “atmosfera” correta para seus atores e para o público. Coadjuvavam e integravam também

este jogo de efeitos o som da balalaicka⁵¹ e de grilos, de sinos de trenó tilintando ruidosamente próximos, ou tenuamente à distância. (BERTHOLD, 2000, p. 463).

Por sua vez, a pesquisadora mineira Jussara Rodrigues Fernandino, em sua tese *Interação Cênico-Musical: Estudo nº 2*, afirma que esse encenador russo desenvolveu uma pesquisa acústica chamada de *Paisagem Auditiva*. Trata-se de

uma estruturação das sonoridades descritas na peça teatral, que, segundo Roubine (1998), constituía-se em minuciosas “partituras sonoras” da encenação. Utilizando sons de veículos, pássaros, sinos, relógio, trovoadas, mar, campainhas, *etc.*, o procedimento enquadrava-se no tratamento das sonoridades empregado com função referencial. Isto é, uma função informativa dentro da cena, com vistas a indicar ou evocar imagens de objetos ou situações que não se encontram no campo de visão do espectador (CAMARGO, 2001). Porém, não se tratava apenas de caracterizar um ambiente,

⁵¹ Conforme o *Priberam (Dicionário Online da Língua Portuguesa)*, a “balalaica” é “um instrumento musical de três cordas, espécie de pequena tiorba de forma triangular, com que os camponeses russos acompanham os seus cantos”. (Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/balalaica>. Acesso em: 25 nov. 2015).

“mas sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele” (ROUBINE, 1998, p. 155). Assim, os recursos sonoros não visavam somente proporcionar um efeito sobre o espectador, mas consistiam em um outro meio de estímulo para os atores, “calculados para criar uma ilusão de vida real e da intensidade de seus estados de espírito” (STANISLAVSKI, 2006, p. 83). Conforme KUSNET (1985), as sonoridades são organizadas pelo encenador para fixar os *tempo-ritmos* da peça. Essas referências devem ser utilizadas pelos atores como apoio ou para “materializar” o *tempo-ritmo* interior. (FERNANDINO, 2013, p. 38-39).

Fernandino (2013) diz ainda, resumidamente, que a *Paisagem Auditiva* de Stanislávski é o estudo e a estruturação das sonoridades aplicadas à encenação.

Já o teórico francês Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral*, cuja segunda edição foi publicada no Brasil em 1998, dá um exemplo de uma partitura sonora utilizada por Stanislávski em *As Três Irmãs*:

Para [esse espetáculo], barulhos de vozes, de louça, de música de piano e de violino acompanham o almoço de aniversário do primeiro ato. No

segundo ato ouve-se o famoso *efeito* dos sinos da tróica que está se afastando, a “leve música de acordeão” que vem da rua, a canção de ninar da ama nos bastidores. O ato seguinte é pontuado pelo toque de alerta do incêndio; e no final percebe-se o ritmo marcial e irrisório da música militar que acompanha a partida da tropa”. (ROUBINE, 1998, p. 155).

Nessa partitura percebe-se a função informativa que ocorre em *As Três Irmãs*, com o fito de assinalar ou trazer imagens para dentro da cena de objetos ou circunstâncias que não são vistas pelo espectador: vozes de personagens; o entrecocar de louças, cujas ações podem ocorrer inclusive nos bastidores; músicas que remetem a instrumentos específicos e pertencentes a determinadas classes sociais; canções de ninar que, obviamente, remetem aos bebês e às crianças; e tantos outros ruídos.

Para Roubine (1998, p. 155), numa carta enviada a Thecov, Stanislavski explicou que estava “utilizando em *A Gaivota* o coaxar dos sapos ‘exclusivamente para dar a impressão de um silêncio completo. No teatro, o silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência. Caso contrário, seria impossível dar uma ilusão de silêncio”.

Tal como a luz, que precisa da escuridão para ser vista, o som necessita do seu contrário, o silêncio, para ser escutado ou melhor percebido. Numa grande profusão de sons e ruídos é difícil notar com clareza as partes que os

constituem. Isso causa grande confusão no espectador e, no caso do teatro realista stanislaviskiano, a ilusão é comprometida.

O repertório sonoro ou a paisagem auditiva dos três espetáculos de Eid Ribeiro a serem analisados neste **e-book** (*De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*) possuem fragmentos sonoros de diferentes tipos. A saber: música gravada para ser executada em aparelhagem eletrônica; música, paisagem sonora (ou auditiva) ou efeitos sonoros desenvolvidos ao vivo pelos atores; e música ao vivo sobre fragmento de paisagem sonora (ou auditiva) gravada. Em *De Banda pra Lua* o encenador mescla variados tipos de sonoridades: trilha gravada; paisagem auditiva de uma roça mineira, recordações de uma das pequenas cidades do sul de Minas em que ele morou; cantigas ao vivo executadas pelos atores, acompanhadas por instrumental gravado; músicas contidas em vídeos projetados em uma tela branca; ruídos e onomatopéias produzidos pelas personagens, como o relinchar da mula *Madrugada*; as próprias falas das personagens, com seus sotaques caipiras, que foram cuidadosamente dirigidos por Ribeiro para contextualizar o lugar da ação; dentre outras. Já *No Pirex* contém uma longa trilha gravada que perpassa todo o espetáculo, até mesmo porque ele não possui diálogos e nem canções executadas ao vivo. Tal trilha contém músicas instrumentais de bistrôs franceses da década de 1950; músicas de circo, inspiradas no palhaço *Grock*; e músicas que recordam filmes mudos em preto e branco, como os de Charles Chaplin. Além do mais, dentre os sons ouvidos, notamos a paisagem auditiva de um restaurante, com comensais falando e passos de garçons caminhando pelo salão. Porém, o som mais marcante é o tique-taque

insistente de um relógio que sublinha a passagem do tempo, além de ditar o ritmo das ações das personagens. Também ouvimos ruídos provocados pelo entrecostar dos muitos objetos utilizados na cena, como copos, pratos e talheres. Por sua vez, em *Thácht*, espetáculo cênico-musical, a música ao vivo cantada e executada pelos atores em teclado e violino é o carro chefe do repertório sonoro da cena espetacular. Entretanto, fragmentos sonoros gravados são utilizados para criar as atmosferas de determinadas cenas, como o suspense no número circense do *Atirador de Facas*. De certa forma, o repertório sonoro desse espetáculo é um amadurecimento do repertório de *No Pirex*, principalmente em se tratando das músicas circenses e das cantigas da década de 1950, temporalidade predileta do encenador. Enfim, ao analisarmos as relações entre os atores e objetos de cena ocorridas nesses espetáculos, tais repertórios das cenas teatrais serão mais bem observados.

Elementos materiais e visuais da cena teatral, os objetos cênicos produzem imagens, ou são eles próprios as imagens, da mesma maneira que podem criar sons. Camargo (*apud* Martins 2011, p. 23), aponta que existe uma interdependência entre o som e a imagem no teatro: “Essa inter-relação entre o que se vê e o que se ouve estabelece no palco um tal jogo de dependência, que é quase impossível falar de um elemento isoladamente, sem citar o outro”. E é exatamente isso que farei, pois ao discutir sobre as relações dos atores com os objetos de cena nos espetáculos mencionados, discutirei também o lugar do som e de que maneira eles ajudam na construção de sentidos dados pelas mutações objetais.

Por fim, o repertório sonoro de um espetáculo, assim como o visual, o olfativo e o tátil, pode causar certas reações e sensações no público. Ele é capaz de estabelecer os climas e atmosferas de um espetáculo, produzindo distintas camadas interpretativas. Nas obras mencionadas de Eid Ribeiro, aliado às partituras cênicas, movimentos e transformações sofridas pelos objetos de cena, tal repertório amplia a possibilidade de leitura por parte do

espectador, ressignificando os objetos e os sentidos produzidos por ele. Por isso, pergunto: quais são as atmosferas e os climas criados pela relação entre o repertório sonoro dos espetáculos aqui tratados com os seus devidos objetos de cena? E que camadas significantes podem ser apreendidas pelos espectadores de tais encenações?

Capítulo 2

Eid Ribeiro: O Cineasta da Cena Teatral Belorizontina - Uma Objetiva Sobre De Banda pra Lua

Ai, que vontade de comer torresmo! – Já pensou naquele frango ao molho pardo que [a mãe] faz? E o feijão tropeiro com carne de porco na panela? – Fala agora do arroz doce com canela.

Eid Ribeiro

Neste segundo capítulo será apresentada uma análise descritiva da encenação *De Banda pra Lua*, no que diz respeito ao lugar dos objetos cênicos

nos processos criativos e na representação desse espetáculo, bem como as suas respectivas relações com a música. No que concernem às narrativas dessa encenação, serão tecidas a partir do ponto de vista dos objetos. Argumenta-se que é na relação com os objetos que os atores/atrizes arquitetam histórias, ações e sentidos.

Aqui ainda será apresentado e analisado, por meio de interpretações de fotografias, descrições de vídeos do espetáculo *De Banda pra Lua* e narrações de apresentações deste espetáculo. Descrevo e analiso *De Banda*

pra Lua a partir do estudo de um acervo de registro audiovisual disponibilizado pelo próprio *Armatrux*. Dentre esse, a fonte de pesquisa mais importante é um vídeo contendo a filmagem integral do espetáculo que se encontra no canal do grupo no *Youtube*⁵². O foco das análises são as mutações semióticas sofridas pelos objetos de cena a partir das relações entre eles e os demais elementos da encenação, principalmente a música, que produzem estéticas e poéticas próprias e significativas. Para tanto, a partir de *De Banda pra Lua*, pergunta-se: como se configuram os processos criativos desse encenador? Quais seriam as estéticas e poéticas resultantes das suas criações em sala de ensaio, no que se refere mais especificamente às mutações dos objetos? E como a música ressignifica tais transformações? De que maneira ele dirige os atores e atrizes de tal espetáculo para a obtenção de partituras físico-vocais, assim como de estéticas e poéticas cênicas, a partir da relação criativa entre atores/atrizes e objetos?

52

<https://www.youtube.com/watch?v=DIacMp4XiYY>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Este *link*, que contém o espetáculo completo, é privado e a obra filmada é protegida por direitos autorais. Resguarda-se também o direito de imagem dos artistas envolvidos no trabalho. O grupo *Armatrux* liberou o *link* apenas para fins acadêmicos, não devendo ser utilizado para outras finalidades.

2.1. De Banda pra Lua e de pernas pro mato: do texto à representação

Como dito, *De Banda Pra Lua* ou *De Banda*, como carinhosamente é chamado pelos integrantes do *Armatrux*, estreou no *Teatro Francisco Nunes*, em Belo Horizonte, em 30 de junho de 2007. O espetáculo possui uma estética cênica bastante cinematográfica, marcadamente fotográfica, e esteticamente apresenta um hibridismo⁵³ de linguagens artísticas: teatro, teatro de animação (sombas e bonecos), circo e vídeo, que gera um trabalho com uma linguagem bastante peculiar.

⁵³ O pesquisador cultural argentino Néstor Garcia Canclini refere-se, em sua obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, aos termos hibridação, híbrido e hibridismo. Para ele, o último termo, recorrente na biologia, de sentido de “mistura genética”, pode ser aplicado à cultura no sentido de “misturas culturais”, ou seja, uma cultura que se origina da mescla de várias outras culturas. Já por hibridação ele entende “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Por conseguinte, ainda conforme esse autor, o termo hibridismo seria mais apropriado ao choque (misturas) entre diferentes culturas, que produziria um novo elemento cultural: híbrido. Finalmente, o hibridismo é útil ainda para tratarmos a estética no teatro contemporâneo. Isto porque muitos espetáculos são originários de experimentos em que ocorrem misturas de linguagens (teatro, cinema, teatro de animação, performance, dança, artes visuais, música, etc). Tal fusão ocorre de modo que se torna difícil examinar, isoladamente, cada uma dessas linguagens. Para maiores informações sobre o hibridismo e sobre os processos de hibridação cultural ver: OLIVEIRA, Luciano. *Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos: um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás*. v. 1. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

A encenação e a dramaturgia do espetáculo é de Eid Ribeiro. A assistência de direção e a preparação corporal ficou por conta de Fernanda Vianna, atriz do *Grupo Galpão*. Ela também fez a preparação corporal de dois outros trabalhos de Ribeiro: *No Pirex* e *Antes do Silêncio*. Como programa de preparação corporal, os atores passaram por treinamento de capoeira angola e de dança afro, com o mestre João Angoleiro, de Belo Horizonte, e de técnicas circenses com a bailarina e artista circense belorizontina Roberta Manata, integrante da *Cia Suspensa*, um dos grupos membros do C.A.S.A. A preparação vocal é da experiente cantora e professora de técnica vocal mineira Babaya. A iluminação, elemento muito importante para a constituição estética de *De Banda pra Lua*, é de Telma Fernandes. Por fim, a trilha sonora é de Lênis Rino, compositor e percussionista paulista.

O texto *De Banda pra Lua*, vencedor do 1º Prêmio de Dramaturgia Infanto-Juvenil de Minas Gerais, em 2005, foi escrito por Eid Ribeiro à moda antiga, numa máquina de escrever, para fazer vistas ao teatro infantil praticado em Belo Horizonte, nos idos dos anos 2000: “Não aguento mais ver Branca de Neve, Cinderela, essas coisas. Acredito nos espetáculos em que o Brasil se vê retratado” (RIBEIRO *apud* BELUSI, 2005, p. 05), disse o encenador/dramaturgo.

Em síntese, tal texto conta a história dos irmãos *Tonico* e *Bié* que montam no lombo da mula *Madrugada* para ir a uma festa na roça, no interior de Minas Gerais. Porém, durante a trajetória, vários percalços acontecem, a exemplo da descida de São Jorge da lua em busca de ajuda para combater o temido *Dragão*. À mulinha cabe a missão de ser o transporte do santo,

haja vista o seu cavalo ter fugido do astro lunar. Uma assombração também aparece no meio do caminho, mas isto não impede os irmãos de alcançarem o seu objetivo. Por fim, a *Lua minguante* desce dos céus para animar os corações das apaixonadas crianças e da encantada *Madrugada*.

Quando Eid Ribeiro foi convidado para laborar com o *Armatrux*, o texto *De Banda pra Lua* já existia. Logo, ele o apresentou ao grupo que aceitou montá-lo. O encenador disse que raramente cria espetáculos que sejam de grupos. Porém, ao aceitar dirigir algum grupo ou companhia, pesquisa a sua estética, a sua linguagem e os seus desejos artísticos: “Quando fui trabalhar com o *Armatrux*, eles já tinham uma linguagem de circo, de *clown* e de bonecos. Então eu aproveitei o que eles tinham de mais rico, dentro da experiência e vivência deles com o teatro” (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor).

Sobre os processos poéticos do texto e do espetáculo *De Banda pra Lua*, estes são os apontamentos do dramaturgo e encenador Eid Ribeiro:

Quando escrevi *De Banda*, a lua descia, São Jorge descia da lua, a lua subia. É mais cinematográfico. Ao ir trabalhar com o *Armatrux*, não tínhamos nenhuma ideia de como isso ia funcionar. Daí pensei: como vou transformar isso em imagens? Aí eu pedi para eles fazerem um workshop lá e me mostrar alguma ideia que tivessem da peça. (...) Só uma coisinha me despertou: eles projetavam, numa tela branca, uma fotografia da lua com

o São Jorge dentro. Um São Jorge boneco, que foi subindo na lua, um bonequinho junto com o seu cavalo. Daí falei: legal! Falei pra eles que gostei daquela imagem. A partir daí começamos a trabalhar, a ensaiar. E fomos criando: a noiva, que é o fantasma que, depois, no final, subia na lua; e aí a lua passava... Então eles foram dando possibilidades técnicas para as ideias da encenação. Então a gente usou a sombra, fizemos uma tela branca de cinema, e trabalhamos com a sombra atrás. Aí tem os bonecos: a mula, tem também o cavalo de São Jorge, o dragão... E fomos fazendo. Você não sabe o que vai ser na realidade: você começa a criar e as coisas vão surgindo. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral белорizontina*. Entrevista concedida ao autor).

Nessa fala de Eid Ribeiro já notamos a presença de objetos cênicos (tais como a lua e a tela branca) no começo dos processos criativos do novo espetáculo, mais especificamente no texto, e que, mais tarde, seriam utilizados na encenação de *De Banda Pra Lua*. Daí se deduz o forte interesse do encenador/dramaturgo pelos objetos, antes mesmo do contato com o *Armaturx*.

Nessa conversa falamos também dos acasos e imprevistos que acontecem durante a criação e que enriquecem bastante as improvisações dos atores. Num dos ensaios que acompanhei de *Thácht*, por exemplo, a personagem *Rafa* precisava, conforme a marcação da cena, deixar cair as partituras que estavam em suas mãos e, logo em seguida, apanhá-las do chão.

Ao se abaixar para pegar os papeis, o chapéu de *Rafa* caiu, involuntariamente, e provocou o riso da plateia. Logo, o encenador solicitou que esse acaso fosse inserido na ação da personagem e que o ator tentasse repetir a cena. Infelizmente, a espontaneidade do ato foi perdida. No entanto, a sequência de abaixar → pegar as folhas → cair o chapéu → abaixar novamente → pegar o chapéu → deixar cair de novo as folhas → abaixar → pegar as folhas e o chapéu, irritou muito o velho e rabugento *Rafa*, gerando uma briga hilária entre objetos, ator e personagem. Enfim, nos acasos e imprevistos acontece o improviso. Em *De Banda pra Lua* é possível que tais características tenham sido importantes para o desenvolvimento do espetáculo.

Por ser mineiro, identifico que a dramaturgia de *De Banda pra Lua* e a cena de Eid Ribeiro é repleta de mineiridades⁵⁴. O imaginário infantil, as histórias familiares, as brincadeiras, os regionalismos linguísticos e as crenças (religiosas, principalmente as católicas, e em seres fantásticos e fabulares) fazem parte da sua poética e da sua estética. Reconheço-me (e também aos meus pares conterrâneos) bastante nas personagens, principalmente no modo de falar e na maneira astuta e desconfiada de agir. A leitura do texto ribeiriano faz surgir em mim imagens, cheiros, cores e sabores dos

⁵⁴ A mineiridade pressupõe “a maneira especial de pensar, sentir e agir da população das ‘Alterosas’” (MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore Brasileiro*. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. p. 152). Dessa forma, supõe-se a existência de uma suposta “identidade mineira”, formada (e forjada) pelo conjunto de valores, costumes e tradições dos nascidos e residentes em Minas Gerais. O termo admitiria também um discurso representativo que engloba o conjunto da população local, destacando-a do universo brasileiro no que diz respeito aos modos de existir e de produzir seus bens culturais e intelectuais.

mais variados: do andar descalço em terra vermelha batida ao medo de passar por debaixo de determinadas árvores mal assombradas; do brincar descompromissado na rua e nas montanhas ao sentir o cheiro da comida da mãe – feita em fogão à lenha – na hora do almoço; das orações e preces cristãs ensinadas pela mãe antes de deitar às histórias fantásticas e aterrorizantes contadas pelos irmãos mais velhos no silenciar da noite.

Vejamos algumas passagens *De Banda pra Lua* que exemplificam tais mineiridades, a partir dos trechos negritados e sublinhados. Em vermelho, alguns objetos que são mencionados no texto de Ribeiro:

Tempo. Bié vai surgindo na estradinha. Puxa madrugada, a mula, por uma **corda**. Ela **empaca** perto de uma árvore, grande e sinistra. Nervoso, Bié tenta fazê-la andar.

BIÉ – (...) Anda, **bicho danado**, anda! **Coxo! Coxo! Coxo!**

(...) TONICO – Ai, não aguento mais andar. **Deixeu** montar um pouco na Madrugada, Bié?

(...) BIÉ – **Ôa**, mula, anda, **peste!**

TONICO – (...) **Tamos** perdidos.

BIÉ – (...) prometer eu prometi, mas agora não adianta reclamar, a gente tem é que sair daqui, fazer a Madrugada andar. **Senta** uma **varada** nela, enquanto eu puxo a **corda** e ameaço. Anda, **praga danada!**

MADRUGADA – (...) Estão pensando que sou burro de carga? Sou uma donzela do campo, não nasci para levar **varada**, muito menos para ser xingada. (...) Daqui não **arredo** mais o pé, não posso, não quero, estou enfeitada. (...) Por causa da lua, ela me conquistou, estou enamorada.

TONICO – Ai, que vontade de comer torresmo!

(...) BIÉ – Já pensou naquele frango ao molho pardo que [a mãe] faz? (...) E o feijão tropeiro com carne de porco na panela?

TONICO – Fala agora do arroz doce com canela.

NOIVA – Desculpem, meninos, estou perdida nesta estrada. Que tal pegarem na minha mão, me levarem até a encruzilhada?

BIÉ – Nossa! A senhora **é da onde**, Caxambu, Guaxupé ou Caconde?

(...) TONICO – Ah, então a senhora é daqui mesmo, do brejo da Maria Torta. (...) **Gozado**, parece que conheço a senhora **dalgum** lugar.

BIÉ – (...) Por acaso a senhora não é filha da Dona Maria?

NOIVA – Dona Maria...

TONICO – Mulher do **Sêo**

Edgar! (RIBEIRO, 2005, p. 3, 4, 11, 12, 14 e 15. Grifos do autor)⁵⁵.

55 RIBEIRO, Eid. *De Banda pra Lua* (Comédia). Belo Horizonte: s.n., 2005. Texto cedido a mim.

Nas passagens anteriores negritei alguns regionalismos e expressões linguísticas muito comuns em Minas Gerais, principalmente no interior do Estado e nas zonas rurais. Porém, na capital, onde também morei, é normal ouvir tais expressões como, por exemplo, empacar e arredar. O primeiro termo, no sentido apresentado por Eid Ribeiro é literal, pois expressa uma ação habitual de uma mula: imobilizar-se fortemente em certo lugar. No entanto, em Belo Horizonte, o significado da palavra pode ser estendido à ação humana: “João empacou nas suas decisões”. No segundo termo, figurado pelo dramaturgo, a mula *Madrugada* diz não arredar mais o pé do lugar, pois está enfeitiçada, apaixonada pela *Lua*. Nessa acepção, o verbo implica que o animal não sairá mais daquele local. Em boa parte de Minas, inclusive na metrópole, essa palavra é muito usada para expressar que alguma coisa, ou alguém, não se move, não se afasta e não se aparta de determinada localização ou situação: “Pedro não conseguiu arredar o guarda-roupa, pois ele era muito pesado”; “Maria não arredou o pé da delegacia enquanto o delegado não a atendeu”. Outra expressão que diz muito sobre as mineiridades é trem, palavra que pode significar muitas coisas. Além do seu sentido literal, o trem pode ser uma coisa, um troço ou um negócio. Logo, um banco pode ser um trem, assim como um telefone pode ser um troço e um objeto um negócio. Mas, no final, para nós mineiros, tudo é trem, inclusive o pão de queijo, o doce de leite e o queijo canastra.

Ainda nas passagens textuais supracitadas os termos sublinhados dizem respeito aos pratos típicos famosos do nosso estado, como o feijão tropeiro que é vendido inclusive em estádios de futebol e ginásios esportivos.

Já em vermelho indico, à priori, alguns objetos que são referidos no texto de Eid Ribeiro e que foram utilizados durante a encenação de *De Banda pra Lua*, como a corda e a vara. Porém, outros objetos foram indicados tanto nas rubricas quanto na fala das personagens, como a lança de aço de São Jorge e o vestido da assombração:

(...) De repente, de dentro da lua irrompe São Jorge, de **lança** em punho.(...) São Jorge vê a mula, aproxima-se. Ela continua dormindo. Ele cotuca-lhe o traseiro com a ponta da **lança**. (...) Nada de cagaço, com minha **lança de aço** o dragão vamos enfrentar.

(...) O corpo da noiva vai descendo até cobrir com seu longo **vestido** os corpos dos atores. (RIBEIRO, 2005, p. 06, 08, 09, 10 e 16. Grifos do autor.).

As relações familiares também são muito importantes para a compreensão do universo criativo e da poética de Eid Ribeiro. O encenador refere-se constantemente à memória dos seus pais e parentes, como tios e primos. Não obstante, a personagem *Bié* é uma representação do seu irmão mais velho, enquanto *Tonico* é a figuração do próprio autor enquanto criança, vivendo no interior mineiro.

Com base nessas e em outras relações, faço, agora, uma aproximação sensível ao texto *De Banda pra Lua*, inspirando-me na obra *Estética e Método*,

de François Soutages. Dramaturgo romântico e moderno, Eid Ribeiro prefere escrever à máquina. Nacionalista, pretendia um texto repleto de brasilidades, em contraposição aos clássicos infantis estrangeiros que inundavam o nosso país. Regionalista, no sentido da valorização da terra natal, exalta a simplicidade da zona rural mineira: os seus cheiros (terra molhada, curral e capim); os sabores que temperavam as comidas da mãe, avó e bisavó; as histórias das pessoas boas e os causos fantasmagóricos que ressoam nos ouvidos da criançada, amedrontando-as; as imagens que contornam e coloreem as montanhas verdes, os rios azuis, o céu anil e a terra tórrida; as recordações dos anciãos e dos que aqui jazem; as memórias da água fria do rio que toca a pele em tarde quente; as festas pagãs da cachaça e os santos sagrados da igreja; os sotaques do uai, do trem bão, do sô; a comicidade dos violeiros; a rima dos poetas loucos de rua; o medo do diabo e de seres fantásticos; o respeito aos animais; a falta que faz os anos tranquilos e pacatos em Caxambu, Baependi, Guaxupé e Caconde; a saudade dos pais, dos avós, do irmão mais velho, da Dona Maria do Brejo, da Dona Maria, do São Edgar, de José de Arimatéia, de José Maria (irmão do Juvenal e da Tereza da Abadia)...

Enfim, em 2013, o *Armatrux* apresentou, em Belo Horizonte, uma nova versão *De Banda pra Lua*. Eid Ribeiro ajudou o grupo a reformular cenas, cenários e a concepção das personagens principais. Segundo Pena (2013, p. 71), “os meninos Tônico e Bié foram ‘atualizados’ para acompanhar o perfil das crianças de hoje, que muitas vezes parecem mais antenadas e menos ingênuas do que antigamente”. Algumas mudanças foram feitas,

principalmente no texto. Se compararmos o texto original, de 2005, com um vídeo atual do espetáculo, elas ficam evidentes. As primeiras cenas da nova versão, que duram cerca de sete minutos, nas quais os meninos brincam com uma lanterna e um casamento de festa junina em teatro de sombras é realizado, são inéditas. No geral, o texto ganhou novas *gags* e certo frescor, devido às muitas apresentações que o grupo fez pelo Brasil afora. Logo, improvisos, acasos, erros de marcações, pausas, dentre outras, passaram a constituir novas situações que enriqueceram o espetáculo.

2.2. Processos criativos ribeirianos

No que diz respeito aos processos de criação de *De Banda pra Lua*, em 1996, numa entrevista para o jornal *Hoje em Dia*, Ribeiro disse que não tinha um método próprio de trabalho, apesar de refletir sobre sua própria metodologia de criação:

Trabalho por intuição e com base no improviso. Parto sempre dos atores, mesmo quando tenho uma dramaturgia pronta, elaborada. No exercício, procuro perceber a criatividade de cada um, a fim de clarear as personagens, seus climas, tramas e envolvimento no espetáculo, porque cada ator traz dentro de si universos distintos de cultura, origem, educação. Com isso, o resultado sai mais coletivo, porque tudo é contribuição, soma. A minha parte é a de ser um coordenador dessas sensibilidades. (OLIVEIRA, A., 1996, p. 9).

Porém, em outra entrevista concedida anos antes à pesquisadora Maria da Glória Ferreira Reis, o encenador, refletindo sobre o convite da bailarina e coreógrafa Marilene Martins para realizar a direção teatral do espetáculo de dança *Terreno Baldio* (1978), do *Trans-Forma Grupo Experimental de Dança*⁵⁶, de Belo Horizonte, menciona com clareza o que chama de seu método de criação artística:

A Nena me convidou para fazer um trabalho com o Trans-Forma. Eu não fazia a menor ideia sobre o tema. Só sabia que utilizaria meu *método de criação: trabalho coletivo a partir dos elementos dos atores* – dançarinos neste caso – tinham para oferecer. Então partimos da ideia de fazer um circo. Eu pensei em montar quadros que fossem interligados por alguma coisa. Os dançarinos improvisavam e a gente ia construindo e desconstruindo, jogando fora e aproveitando até chegar a uma forma que respondesse ao que a

gente queria dizer. Então sentimos a necessidade de um texto falado por um personagem que amarrasse as situações propostas nos quadros. Aí escrevi o texto para o Mister Macarroni, personagem tipo de circo, mas completamente doido. Ele falava coisas sem nexos, era meio maluco, mas nas suas loucuras falava as verdades. (...) Considero *Terreno Baldio* o meu primeiro trabalho de teatro-dança. (REIS, 2003, p. 124. Grifos do autor).

Nesses excertos são evidenciadas partes fundamentais da metodologia de trabalho de Eid Ribeiro: a criação coletiva, com base na construção e desconstrução das improvisações dos atores, bailarinos ou bailarinos-atores. Até os dias atuais, tal método é empregado em suas montagens, principalmente nas três que aqui estão sendo estudadas. Na segunda citação fica claro ainda o *pensamento poético* de Ribeiro em se tratando das imagens mentais e das ideias utilizadas na escrita do texto e na construção dos quadros que ligavam as cenas de *Terreno Baldio*.

Aliás, antes mesmo dos processos criativos tem-se o *pensamento poético* do artista, ou seja, o momento potencial que antecede os processos de composição de uma obra por parte do criador. Tal pensamento está no seu desejo de manifestar-se artisticamente, na sua potência de manifestação. Nela está contida uma profusão de movimentos, de linhas, de imagens, de frases avulsas e desconexas, de rabiscos, de pinceladas, de borrões, de

56 “O Grupo Trans-Forma foi fundado em 1969 por Marilene Martins. ‘Nena’ como ficou conhecida por seus alunos e colegas da área da dança, foi aluna de Klauss Vianna que, entre as décadas de 50 e 60, desenvolveu uma nova abordagem pedagógica para o ensino do balé clássico centrando-se no indivíduo e nas suas diferenças”. (GÊNEROSO, Gabriele. *Redes, conexões, “Trans-Forma(ções)”: um olhar sobre a linguagem contemporânea de dança em Belo Horizonte*. Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/Redes%20conexoes%20Trans-Formacoes%20-%20Gabriele%20Generos.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2015). *Terreno Baldio* era um espetáculo que unia elementos de circo, de teatro e de dança.

sentimentos, de cheiros, de sons, e assim por diante. Tudo isso disponível à experimentação durante o ato criativo.

Em termos de criação cênica em fase de ensaio, Ribeiro, pelo menos no que pude observar durante a pesquisa realizada junto às etapas produtivas de *Thácht* (e isto poder-se-ia estender, sem medo de anacronismos, aos processos de *De Banda pra Lua*⁵⁷), começa o ensaio pelo ensaio, ou seja, sem passar pelas fases iniciais de aquecimento de corpo e/ou de voz, ou sem mesmo aplicar jogos teatrais e nem improvisar situações com os atores. Mas isto não quer dizer que não há trabalho de corpo e de voz no *Armatrux*. Vimos que o elenco passou por treinamentos corporais e vocais específicos durante os ensaios de *De Banda pra Lua*. Além do mais, mesmo que alguns membros do grupo não tenham formação acadêmica específica em teatro, eles possuem instrução artística bastante profícua, ocorrida por meio de oficinas, *workshops* e cursos em diferentes linguagens, como teatro de animação e circo. Também a experiência dos atores adquirida ao longo de anos de trabalho possibilitou a Eid Ribeiro o luxo de ir direto à etapa de criação das personagens, por meio de improvisações de situações cênicas a partir de imagens textuais. O improviso na criação ribeiriana ocorre já dentro da cena, durante o ato de elaboração das personagens e de construção das suas respectivas ações físicovocais. O que é preparado de antemão, além do texto que está iminentemente sujeito a alterações, conforme as descobertas

dos atores e do encenador, e também consoante as observações da plateia que assiste aos trabalhos de elaboração da encenação, é a maquiagem, o figurino (ou parte dele) e, principalmente, os objetos de cena. Em boa parte dos ensaios que pude acompanhar (tanto de *Thácht* quanto de *No Pirex*), os atores estavam maquiados, trajavam peças dos seus figurinos e já se relacionavam com os objetos cênicos do futuro espetáculo, às vezes com todos, outras vezes com parte deles.

Afinal, o processo de encenação de Eid Ribeiro, no que tange as mudanças feitas por ele ao longo do tempo, continua aberto a refinamentos e ajustes cênicos. Inclusive após a estreia, durante as apresentações dos espetáculos, os atores e atrizes apontam que ele nunca está completamente satisfeito e que a montagem se encontra num estado de suspensão, ou seja, suscetível a mudanças. Num ensaio de *No Pirex*, por exemplo, realizado em 20 de fevereiro de 2014, no *Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil* (CCBB) de Belo Horizonte, Eid Ribeiro ficou bastante aborrecido com a organização do cenário, que estava fora do lugar concebido originalmente. O encenador, incessantemente, mas de forma respeitosa, reclamou com os atores que o montaram, haja vista o espetáculo acontecer desde 2009 e o grupo já ter feito mais de 300 apresentações. Segundo ele, os atores deveriam saber o local exato do cenário no espaço, pois qualquer alteração espacial compromete o ponto de vista dos espectadores e a leitura estética da cena.

57 Constantemente os atores e atrizes do *Armatrux* referem-se a isso.

2.2.1. Memórias de infância: histórias de mulas, cavalos e fantasmas

De modo semelhante às evocações de lembranças feitas por Tadeusz Kantor em seus espetáculos⁵⁸, o encenador/dramaturgo Eid Ribeiro, para tecer o texto *De Banda pra Lua*, recorreu às suas memórias de meninice: que impregnam os processos criativos e a cena do espetáculo *De Banda pra Lua*. De quando, no auge de sua infância e coragem, cruzava, a pé, ou montado em lombo de mula, a escuridão que separava as cidades de Caxambu e de Baependi, no sul de Minas Gerais. Aliás, quando era criança, ele morou em doze cidades mineiras diferentes. Todas elas, de alguma forma, deixaram nele suas marcas, como um ferro em brasas que lega inscrições na pele de um animal.

A família de Ribeiro, durante sua infância, estava dividida entre essas duas cidades, que eram pequenas e muito próximas uma da outra. Ele, junto com seu irmão mais velho, às vezes, ia correndo da primeira para o segundo município, com o objetivo de nadar num rio que existia nos fundos do sítio do seu avô. Com ações simples como essa, Ribeiro levou uma vida singular na roça.

58 Para Cintra (2012, p. 13-14), “o teatro de Tadeusz Kantor é algo como um mundo de mortos que revivem as 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”.

Ainda garoto, Eid Ribeiro “morria de medo de voltar pra casa à noite, no lombo de sua mula. Temia ser atacado pela alma perdida de uma noiva ou pelo dragão que devorava pedaços da lua. Ao mesmo tempo, encantava-se com a luminosidade do satélite da Terra em suas várias fases” (AÖR, 2009, p. 121).

Para Tina Dias, atriz do *Armatrux* que interpreta a *Lua*, a intenção da peça foi mostrar o quão diferente fica o mundo depois que o sol se põe e o satélite terrestre surge: “No escuro, tudo ganha um novo significado. A gente resgata para essa garotada todo aquele universo lúdico e encantado que a noite reserva, e que a vida moderna tem acabado com esse excesso de luzes” (PEREIRA, 2010, não paginado). Eid Ribeiro, nas cidades que morou durante sua infância, vivenciou plenamente a escuridão, pois muitos dos trechos que passava eram completamente tomados pelas trevas. A luz da lua, nesse caso, constituía a única fonte de claridade.

Nas grandes cidades do país, como Belo Horizonte, a abundância de luz oriunda dos prédios, casas e da iluminação pública, aliada à poluição do ar por gases tóxicos, dificulta a visibilidade das estrelas e demais astros celestes. Talvez seja esse um dos motivos que levou Eid Ribeiro às montanhas de Nova Lima, de onde, como na infância, pode avistar melhor o céu, respirar ares mais puros, ouvir os cricris dos grilos e coaxar dos sapos, enfim, inspirar-se para a escrita dos seus textos teatrais e composição, ao lado de Lênis Rino, da trilha sonora do espetáculo.

Durante três anos de estudos na *Escola Agrotécnica*, um internato de Muzambinho, também no sul de Minas, Eid Ribeiro viveu, ao lado dos seus

colegas, experiências memoráveis. De certo modo, elas contribuíram para o desenvolvimento da sua poética artística e são refletidas em seus textos e encenações. Eis algumas das ricas vivências contadas por esse encenador:

Ficávamos internados lá. (...) Tinha uma mula, chamada Madrugada. Ela era a única que passava no mata-burro. A gente fugia à noite para tomar umas pingas em Muzambinho, que estava a três quilômetros da escola (...). Íamos dois ou três em cima dela, um atrás do outro, enchia a cara e voltávamos. A mula passava no mata-burro certinho: “pá-pá-pá-pá-pá”. (...) Tinha uma árvore lá, chamada *Árvore Mal Assombrada*, que um cara tinha se enforcado nela, que ficava no meio do caminho. A gente ia e voltava a pé e cagava de medo de passar em baixo desta árvore. Até que um dia chegou um cara lá, com duas pedras na mão, e sem voz: “Que foi Tião, que foi?” – “Arg, argh, urh, argh, argh, urh!”. Ele falou que tinha passado em baixo da árvore e que um bicho tinha pulado em cima dele. Então, juntamos os alunos todos e fizemos umas tochas de fogo, fomos lá ver onde é que foi. Chegamos lá e só tinha pedras, nenhuma árvore e muito menos assombração. (...) Um pouco do meu teatro infantil é isso. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor).

Para concluir, o *Bié*, figuração do irmão mais velho de Ribeiro, como vimos, foi interpretado pela atriz Paula Manata, que conseguiu dar à personagem uma interessante energia masculina e um sotaque mineiro *sui generis*. Na realidade, era uma mulher adulta interpretando um menino, o que fazia de *Bié* uma personagem difícil de ser elaborada. Algumas perguntas, de acordo com o encenador, propulsionaram a sua criação: como ele era, fisicamente, e como se dava a relação dele com o irmão *Tonico*? Para o desenvolvimento desta e de outras personagens, o elenco da peça realizou uma pesquisa de observação na *Serra do Cipó*, conjunto natural pouco habitado, distante noventa quilômetros de Belo Horizonte. Lá, durante uma semana, entraram em contato com crianças das mesmas idades das personagens, observando e mimetizando⁵⁹ seus modos de falar, de caminhar, de brincar, de interagir com a natureza e com objetos. Sobre essa experiência, disse Tina Dias: “Fizemos várias caminhadas noturnas para tomar contato com essa realidade e ouvimos os habitantes da região, muito apegados ao folclore” (DIAS, *apud* AÖR, 2009, p. 121). Segundo Eid Ribeiro, essa vivência foi muito importante, haja vista os atores do espetáculo serem urbanos e terem sido criados em apartamentos, levando uma vida muito distinta do que se nota na roça.

⁵⁹ A mimese corpórea do elenco, conforme Eid Ribeiro, era estilizada e aproximava-se muito das pesquisas do *Lume*, de Campinas. Os atores observavam as crianças e não reproduziam, exatamente, o que viam. Enfim, para ele, os atores são observadores eternos. (Informação obtida na entrevista *O cineasta da cena teatral belorizontina* concedida ao autor).

2.3. Uma estética cênica virada pra lua: cenografia, iluminação, sombras, projeções, bonecos e demais linguagens

De acordo com Ribeiro, *De Banda pra Lua* possui uma forma muito diferente de tudo que já realizou: “Gosto sempre de procurar uma estética nova, um universo diferente das coisas que já fiz. Não tenho uma linha de trabalho definida. Estou sempre me surpreendendo” (O TEMPO, 2007, p. D15). A nova estética a que ele se refere trata-se do hibridismo de linguagens artísticas – que gera um produto novo a partir da mistura de diversos elementos – que parece ser trabalhada por ele pela primeira vez. Desse modo, partindo de improvisações realizadas tendo por base o texto, o encenador e os atores do *Armatrux* buscavam uma maneira de fazer dialogar, de forma homogênea, as artes cênicas (teatro, teatro de animação e circo), as artes audiovisuais (cinema, cinema de animação e vídeo) e a música.

Como vimos, Eid Ribeiro disse que aproveitou a experiência dos artistas do grupo com o teatro de formas animadas (ou teatro de animação) para explorar as pesquisas cênicas do novo trabalho. Desta feita, tendo como imagem disparadora para os processos produtivos a projeção numa tela branca de uma fotografia de uma lua com o *São Jorge* e o seu cavalinho dentro, feita pelos atores num *workshop*, as sombras e projeções foram, *pari passu*, ganhando força na encenação.

As projeções são de duas formas: silhuetas em miniatura de metalon (Figura 18) iluminadas de trás para frente (da posição do ciclorama para a

plateia), cujas sombras e imagens são lançadas numa tela branca (medindo 6,00 m x 3,4 m à 3m⁶⁰), localizada na parte alta do palco; e projeções das sombras dos próprios atores-personagens, bonecos e objetos (Figura 19), em proporções naturais, também feitas atrás da tela. Há ainda um ilusionismo conseguido pela sobreposição da imagem real das personagens, num primeiro plano, com a tela ao fundo. Para produzir tal efeito, a iluminadora Telma Fernandes utiliza faixas de luzes contras (contraluzes) brancas, azuis, amarelas e âmbar lançadas de trás para frente na tela branca, no momento em que as personagens passam, à vista do público, em frente da tela. Utilizando luz frontal em baixa resistência, e contraluz em resistência maior, a iluminadora cria um contorno em *Bié* e na mula *Madrugada*, aproximando suas texturas negras das texturas enegrecidas das sombras produzidas pelas silhuetas de metalon.

Na Figura 17 observam-se os irmãos e a mula apreciando a *Lua cheia* e azul (um globo descamado, para imitar as crateras da *Lua*) brilhando no alto do céu escuro. A *Lua* parece estar a milhares de anos luz da Terra. O efeito de profundidade é dado pela contraposição da presença das personagens num primeiro plano, iluminadas por luzes laterais azuis e âmbar, da escuridão que preenche os espaços vazios e da imagem da *Lua* lançada no “breu”, num plano mais ao fundo.

⁶⁰ Fonte: DADOS Técnicos – De Banda pra Lua. Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 28 jan. 2016.

Já na Figura 18 nota-se a mescla de uma projeção (de luz advinda de um foco de iluminação) com uma sombra. Enquanto a sombra de uma árvore é lançada de trás para frente, por meio de uma silhueta de metalon, a forma da *Lua* é conseguida por um foco de luz, cujo refletor⁶¹ – com efeitos de lua e suas crateras – foi criado pelo próprio *Armatrux*. A *Lua* também é projetada de trás para frente. Então, temos uma sobreposição da projeção da imagem da *Lua* com a projeção da sombra da árvore. Aqui, as imagens, ainda que sobrepostas, são heterogêneas e podem ser identificadas isoladamente.

O mesmo processo parece ocorrer nas projeções da Figura 21. Porém, a *Lua* é lançada no canto alto direito da tela, enquanto a árvore é mantida no canto alto esquerdo e as sombras do *São Jorge* e seu cavalinho lutam com a sombra do *Dragão*, no centro da grande imagem. É interessante observar a passagem do tempo, pois a *Lua* saiu de um ponto para o outro: na Figura 18 ela está à esquerda, enquanto na 21 encontra-se à direita. Quantas horas se passaram desde o momento em que os irmãos *Bié* e *Tónico* e a mula *Madrugada* estiveram naquele lugar, até a ocasião do começo do embate entre *São Jorge* e o *Dragão*? Além do mais, à frente da tela, observamos o pai dos meninos sentado em uma cadeira e cabisbaixo (pensativo?), como se se lembrasse de uma história que lhe foi contada ou que presenciou. Essa história se passa numa “tela-janela” (memória), no fundo da cena.

⁶¹ Informação passada pela atriz Tina Dias, por meio de bate-papo no *Facebook*, no dia 23 jun. de 2014.



Figuras 17 a 20: Mistura de linguagens em *De Banda pra Lua*: atores, sombras e projeções. Fonte: Fotos de Guto Muniz (Figura 17) e Bruno Magalhães (Figuras 18 a 20 – centrais e direita). Disponíveis em: <http://www.focoincena.com.br/de-banda-pra-lua/2696> e <http://armatru.com.br/debanda.html>, respectivamente. Acesso em: 13 jun. 2014.

No conjunto das três figuras a seguir, temos quatro tipos diferentes de imagens: a real (da personagem “em carne e osso” sentada), a projeção da *Lua*, as sombras projetadas a partir dos corpos dos atores e dos objetos (Figura 22, em que notamos a árvore com mãos humanas deformadas e uma personagem carregando uma cadeira) e as sombras advindas das silhuetas (Figuras 21 e 23).

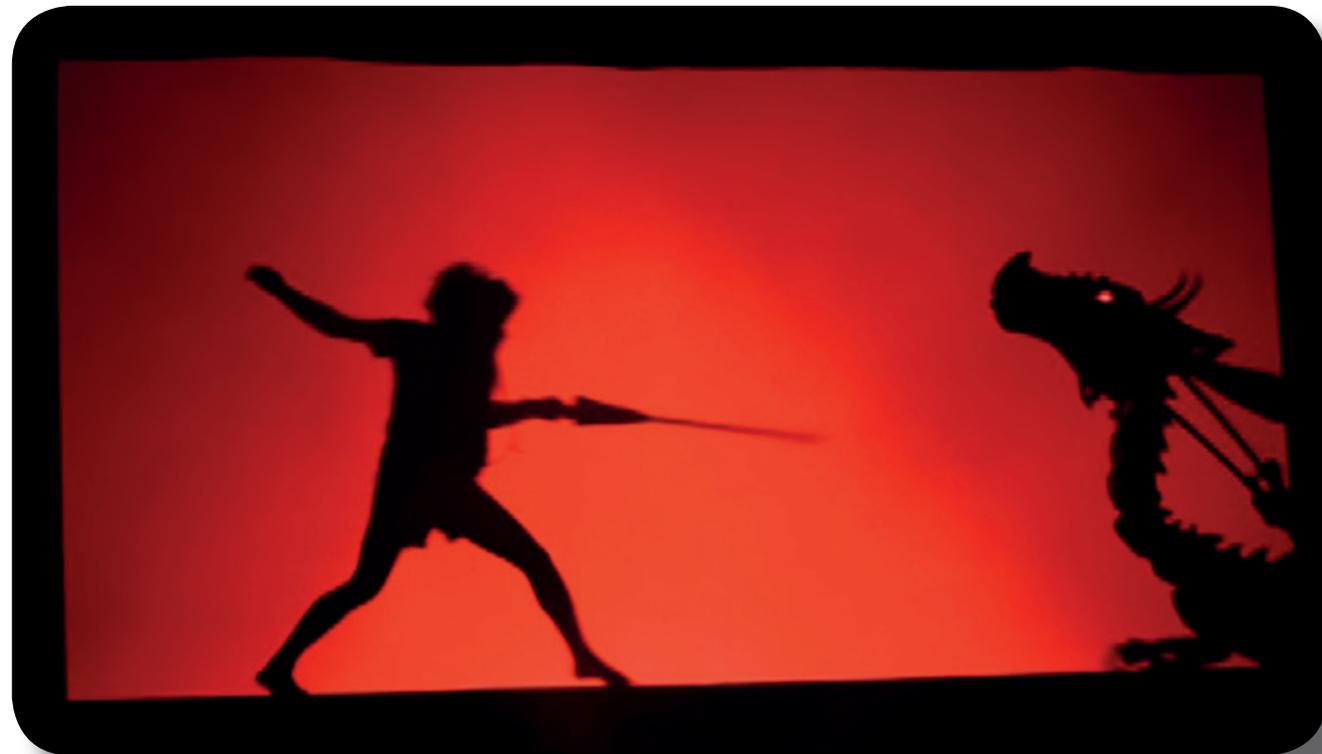
É interessante notar ainda, em tal sequência de imagens, a presença de outro objeto cênico. Na projeção realizada na “telajanela” (Figura 21), a silhueta de São Jorge trás uma pequena espada. Essa é mostrada também na última imagem, sendo utilizada pela sombra de *Bié*, que luta com o *Dragão*, mas sem a ajuda da mula *Madrugada*.

Como um diretor e um continuista de cinema, Eid Ribeiro se preocupou com os mínimos detalhes de *De Banda pra Lua*. Em momentos distintos da encenação os mesmos elementos cênicos são usados, porém com formas diferentes de projeções: silhuetas na primeira imagem e sombras da atriz Paula Manata (*Bié*) e do boneco *Dragão*, manipulado pelo ator-marionetista Leandro Marra, que também é contrarregra do espetáculo. Extrapolando um pouco as camadas dessas representações, poderíamos aproximá-las, guardadas as diferenças, do cinema e do cinema de animação⁶².

⁶² Para uma pesquisa mais profunda e completa sobre as aproximações entre o Teatro de Animação e o Cinema de Animação, cf.: MEDEIROS, Fábio H. N. *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo: 2014.

Dessarte, as Figuras 21 e 23 lembram filmes animados, principalmente pelas leis de representação da sintaxe visual: “linha, forma, volume, textura, cor, equilíbrio, movimento” e também pelo “plano, enquadramento, (...) montagem” (MEDEIROS, 2014, p. 111) do que é mostrado, seja das personagens ou das imagens (fotografias). Exemplos interessantes são os filmes *The Adventures of Prince Achmed* (1926) (*As aventuras do Príncipe Achmed*) e *Papageno* (1935), de Lotte Reiniger. Já a Figura 22 recorda a estética de filmes expressionistas alemães dos princípios do século XX, como *Schatten Eine nächtliche Halluzination* (*Sombras*), de Arthur Robison, e *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau. E mais: mantidas as distinções, como a coloração, não lembraria também pinturas expressionistas desse período?

Podemos aproximar as imagens da mula das Figuras 18 e 19, do espetáculo *De Banda pra Lua*, à do cavalo da Figura 24, do filme *The Adventures of Prince Achmed*. Também a imagem do cavaleiro de São Jorge, constante na Figura 21, pode ser aproximada ao animal da Figura 24. Já as mãos da Árvore *Mal Assombrada*, que pode ser vista na Figura 22, é passível de serem comparada às mãos de *Nosferatu*, da Figura 27. Enfim, a silhueta de *Papageno* (Figura 25) e as sombras de *Schatten* (Figura 26) sugerem uma livre apropriação/inspiração estética de Eid Ribeiro dos filmes expressionistas empregada nas projeções de *De Banda pra Lua*.



Figuras 21 a 23: Imagem real, sombras e projeções. Fonte: Fotos da produtora Nitro. Acervo do Armatrix.

Ribeiro, em uma breve entrevista⁶³ realizada por mim no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte, disse que leva para o palco a estética visual que herda do cinema: as imagens, os tempos cinematográficos e o ritmo. Porém, isto depende do que o espetáculo pede de dramaturgia: “Eu sofro muita influência do cinema. *Antes do Silêncio*⁶⁴ é um dos espetáculos mais cinematográficos que eu já fiz. *De Banda pra Lua*, por causa das sombras, tem muito isso”. Sobre essas falas, é interessante observar que, em termos poéticos, quando o autor refere-se às fases do seu processo, passa a ser espectador deste, pois produz apreciando e refletindo intelectual ou sensorialmente o ente em elaboração.

O pesquisador e professor pernambucano Fábio Medeiros (2014, p. 19), já citado anteriormente, diz em sua tese *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*, que há um grau de aproximação entre o teatro de sombras e o cinema,

bem como com narrativas imagéticas, sendo que além da imagem e da animação, há interseção

63 RIBEIRO, Eid. *Eid e o Cinema*. CCBB: Belo Horizonte, 20 fev. 2014. Entrevista concedida ao autor.

64 *Antes do Silêncio* é um espetáculo fragmento da obra homônima de Samuel Beckett, montada por Eid Ribeiro em 2011. Nele atuam Rodolfo Vaz, ator do *Grupo Galpão*, e Kelly Crifer. A montagem foi escolhida como o melhor espetáculo adulto de 2011, melhor ator e melhor iluminação pelo prêmio SESC/SATED, e acumula ainda o prêmio de melhor direção da temporada mineira, pelo Usiminas/SINPARC.

da luz, no pilar destas duas linguagens. O foco luminoso, a tela e a silhueta, o que eu substituiria pelo acetato ou película, estão analogicamente ligados aos elementos essenciais do cinema enquanto operacionalidade.

Esse excerto é muito interessante para observarmos algumas familiaridades entre essas duas modalidades. No entanto, o espetáculo *De Banda pra Lua* não usa, especificamente, o teatro de sombras, mas sim elementos dessa linguagem (as sombras, a tela, a silhueta, o foco de luz, o ator-manipulador, etc). Por conseguinte, tal espetáculo não se trata de um trabalho cuja linguagem exclusiva é o teatro de formas animadas, ou o circo, ou a música, ou o cinema, ou o cinema de animação. Trata-se, antes de tudo, de um espetáculo teatral que hibridiza diferentes modalidades artísticas, como os já apontados, e os utiliza como ferramentas para a criação e também para a representação de uma narrativa.

Sobre as sombras do espetáculo, Tina Dias, atriz que interpreta a *Lua*, diz o seguinte:

são criadas pelos atores e pela contrarregragem. A gente tenta formar um universo bem mágico com sombras de objetos e nossas, que acabam criando várias formas. (...) [Já] o cenário a princípio parece ser bem limpo, tem gente que só vê uma caixa preta, mas aí ele se transforma em

uma grande tela com sombras ao fundo, que são acessórios dessa história; é uma caixa de surpresa. (FURTADO, 2007, s.p.).

A propósito, o cenário que consta no texto de Eid Ribeiro, em forma de rubrica, é uma “estradinha de terra atravessando trecho de mata”. A estrada é feita por duas rampas, com cerca de 1 m de altura, escondidas atrás da tela de projeção. As rampas também são utilizadas pelos atores para a realização de cenas distantes do solo, para facilitar a projeção das sombras e como suporte da escada em que *São Jorge* desce da lua. Já a tela branca de projeção, que Ribeiro chama de tela de cinema, é o principal elemento cenográfico da encenação, pois o palco está, durante a maior parte do espetáculo, completamente nu. Entretanto, além dessa tela, a cenografia é constituída ainda por um mecanismo de aéreo (com o qual a *Lua minguante* desloca-se pelo espaço por meio de um trilho de condução de lira, com comprimento de 3,50 m) e por um linólio que cobre o chão. Enfim, por vezes, a tela branca conforma a janela da casa das crianças *Tonico* e *Bié*: espaço fictício de onde se pode avistar a charmosa e bela *Lua*.



Figuras 24 e 25: Imagens de *The Adventures of Prince Achmed* e *Papageno*, de Lotte Reiniger. Fonte: <http://www.filmspotting.net/forum/index.php?topic=8211.20> e <https://mubi.com/topics/filmdatabase-submission-january-2011--2?page=22>. Acesso em: 03 jul. 2014.



Figuras 26 e 27: Cenas de *Schatten* e *Nosferatu*. Fonte: http://peliculas.film-cine.com/schatten_eine_nachtliche_halluzination-m67038 e <http://eureca.no.sapo.pt/lumiere.htm>. Acesso em: 26 jun. 2014. Edição da primeira figura minha.

Além da manipulação de bonecos, de objetos e da interpretação das principais personagens, os efeitos de imagem e de som também são feitos pelo próprio elenco do espetáculo. Aliás, essa é uma característica importante do *Armatrux*: os atores e atrizes ocupam diferentes papéis no grupo e, nos espetáculos, trabalham como atores, cenotécnicos, contrarregras, maquiadores, sonoplastas, assistentes de direção, etc.

Na citação anterior, Tina Dias mencionou algo sobre sombras feitas pelos próprios atores, que utilizam os seus corpos inteiros ou parte deles para criarem os efeitos cênicos. Há uma cena, no começo de *Banda pra Lua*, em que Bié utiliza a sombra dos seus dedos para fazer um galo cantar sob o reflexo da *Lua* na Terra.

Outra variante do teatro de animação presente no espetáculo é o boneco: o *Cavalo de São Jorge* (que se trata da mula *Madrugada*) e o *Dragão* são bonecos. Ademais das figurações em sombras, conseguidas pela passagem de luz pelos espaços vazios das silhuetas de metalon, o animal e o ser fantástico, que são de grandes proporções, foram confeccionados, de acordo com Tina Dias, “em espuma, canos de PVC e outros materiais”⁶⁵. Nas figuras da página seguinte, se compararmos os bonecos com as alturas dos seus atores-manipuladores, observamos o gigantismo do *Dragão* e o tamanho médio do *Cavalo*. Ambos são vestidos pelos atores, que os habitam, configurando, assim, uma técnica conhecida como bonecos habitáveis. Contudo, Balardim (2004, p. 73), chama essa prática de bonecos geminados:

“(...) em que os bonecos se incorporam ao corpo do ator manipulador simbioticamente, normalmente contracenando com ele. É também chamada de “técnica siamesa””.

Os bonecos habitáveis, ou geminados, do espetáculo *De Banda pra Lua*, são distintos de outros bonecos habitáveis como, por exemplo, os bonecos de Olinda, Pernambuco. Lá, os atores-manipuladores ficam completamente escondidos dentro dos bonecos. No *Dragão* (Figuras 28 e 30), o manipulador Leandro Marra, mesmo usando roupas pretas, e dependendo também do tipo de luz que incide no boneco, fica visível na cena. Esse boneco é “vestido” pelas pernas. Assim, as pernas do ator-manipulador vestem as pernas do boneco, geminando-se, constituindo um único par de membros.

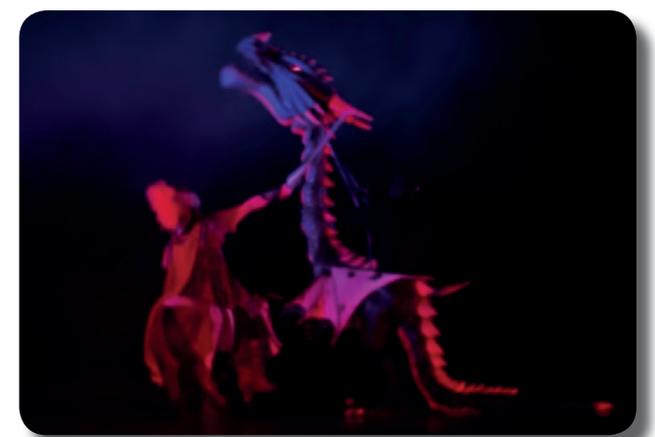
A ligação entre *São Jorge* e a mula (Figura 29) é semelhante. Todavia, com a distinção de que o ator e a personagem ficam completamente visíveis. Pela técnica ilusionista, tem-se a impressão de que *São Jorge* realmente está sentado numa mula. Mas as pernas sobre o animal são “falsas”, ou seja, de espuma. As pernas do ator Cristiano Araújo é que constituem os membros inferiores da mulinha.

Em termos proporcionais, observando-se a sequência das três últimas Figuras (30 a 33), notamos, durante o combate, quão pequenos ficam o santo e o seu corajoso animal em relação ao *Dragão*, principalmente na penúltima figura, em que o monstro lunar está com o pescoço completamente estendido.

65 RIBEIRO, Eid. *Eid e o Cinema*. 24 jun. 2014.



Figuras 28 a 33: Combate entre bonecos: *Cavalo de São Jorge* (mula *Madrugada*) e *Dragão*. Fonte: Fotos da produtora *Nitro*. Acervo do *Armatrux*.



Enfim, as cores, formas, volumes, texturas e densidades dos elementos cênicos do espetáculo *De Banda pra Lua* aproximam sua estética tanto do cinema quanto do cinema de animação. De certa forma, Eid Ribeiro – encenador teatral que sonha em se tornar cineasta, e produzir seus próprios “causos”, transformando-os em filmes –, pela sequência de imagens conseguidas com essa montagem, guardadas as diferenças ritmo-espaciais e temporais entre teatro e cinema – dentre tantas outras –, consegue transpor a imagem cinematográfica para o palco. Logo, em termos metafóricos e poéticos, não seria mal se considerássemos esse espetáculo como uma espécie de longametragem-teatral ribeiriano.

2.4. Músicas, paisagens auditivas e objetos de cena

A música ao vivo e gravada é muito importante para *De Banda pra Lua*. Em síntese, a trilha sonora, composta por Lênis Rino, com o precioso auxílio de Eid Ribeiro, contém paisagens auditivas – com as quais é criada uma atmosfera realista de ruídos noturnos de animais na escuridão do campo –; melodramas românticos, produzidos por flauta doce e gaita; ostinatos corporais, em que os atores reproduzem o galope de um cavalo com a batida ritmada das suas mãos contra a própria caixa torácica; músicas de festa junina (do padroeiro São João); moda de viola caipira; zurros de mula; rugidos de dragão; batidas de tambores africanos, que muito lembram terreiros de candomblé, acentuando a violência do combate entre as sombras de São Jorge e seu cavalo e o *Dragão* mítico; música de suspense para anunciar a

entrada na tela das sombras do capeta, da noiva fantasma (Figura 20 deste capítulo) e a consecutiva entrada no palco da árvore mal assombrada (Figura 22 deste capítulo); sons para ditar a passagem do tempo, pois ele nunca anda para trás e não chega a lugar nenhum; melodia clássica para brincar e se encantar pela *Lua*; um tintinlinter oriental que acompanha a descida da escada e a chegada na terra de São Jorge; uma serenata de amor interpretada por *Tonico*, *Bié* e *Madrugada* e dedicada à linda donzela *Lua* cheia.

No roteiro musical de *De Banda pra Lua*, que o *Armatrux* encaminhou para a ECAD (*Escritório Central de Arrecadação e Distribuição*), constam o título de três obras: *Manhã* (4:04), de Juarez Maciel; *La Strada* (3:25), música de Nino Rota e Michele Galdiere, integrante do filme *La Strada* (*A Estrada da Vida*, em português), dirigido em 1954 por Federico Fellini; e a *trilha sonora original de De Banda pra Lua* (15:00), de Lênis Rino.

Já no texto do espetáculo, notamos alguns trechos em que Eid Ribeiro indica paisagens auditivas. Vejamos alguns exemplos:

A madrugada zurra, toda manhosa, esfregando as patas dianteiras no chão. (...) No ar somente o som dos grilos e dos sapos varando a noite. (...) Tempo. Os grilos voltam a se manifestar. Ao fundo, entre barulhos estranhos de folhas arrastadas, surge uma mulher vestida de noiva, o rosto de cera. Caminha lentamente parecendo deslizar sobre a terra. (RIBEIRO, 2005, p. 05 e 14).

Em outra passagem, o encenador traz a letra da música, que parece ser escrita por ele: “Lua menina, vestido de véu. Gira sem asa, trança ou chapéu. Só gira dum lado, o outro é segredo. Entre nuvem cigana parece brinquedo (...)” (RIBEIRO, 2005, p.7). Essa música é uma serenata que *Tonico, Bié e Madrugada* fazem para a *Lua*. No entanto, a canção que é ouvida no vídeo do espetáculo é outra: a valsa *Duas Sombras* de Roberto Martins e Jorge Faraj, gravada por Carlos Galhardo.

Quanto à relação entre a música e os objetos de cena nos espetáculos de Eid Ribeiro, ela quase nunca os deixa sós, isolados em suas existências. Eles fazem parte de um contexto poético e estético e não podem ser analisados separadamente, sob pena de empobrecimento da análise. Em *De Banda pra Lua*, e nas duas outras montagens que neste e-book estão sendo analisadas, os objetos sofrem a ação direta da música, dos ruídos, da paisagem sonora ou paisagem auditiva. Por isso, a trilha sonora é tão importante para a produção de sentidos nas encenações ribeirianas, nas quais ocorre uma integração entre o visual e o auditivo.

Aliás, a respeito dessa integração, podemos citar Camargo (2001), que reflete sobre a sustentação que um elemento cênico oferece ao outro:

O ver e o ouvir são processos que se complementam e se explicam entre si. Onde um gesto não consegue ir mais além, há sempre uma nota musical que vem completar o sentido, onde uma palavra não consegue chegar, há um corpo no

espaço que é capaz de dizer tudo [...]. É como se fosse um processo de cooperação entre dois códigos, o visual e o sonoro e a conseqüente interrelação entre seus subcódigos, se é que podemos chamá-los assim (cenário, luz, música, ruído, palavra, etc.) (CAMARGO, 2001, p. 55).

Desta feita, a música, as notas musicais, complementam os sentidos produzidos pela relação entre atores e objetos de cena. Trata-se, assim, da ligação entre um código sonoro e um subcódigo visual em constante intercâmbio semiótico.

Por fim, conforme Martins (2011, p. 24 e 25),

O repertório sonoro pode interferir de maneira qualitativa na cena desde seu formato mais simples, até mesmo sobre a possibilidade de ele próprio ser o condutor da dramaturgia do espetáculo. Este elemento pode assumir uma postura com voz própria dentro da narrativa, e ser colocado como um elemento revelador, crítico, contrapontístico ou reflexivo perante a narrativa cênica. A inserção do som na cena suscita uma capacidade significativa e correspondente aos demais elementos de cena, mesmo que se apresente como um contraponto com relação a determinado elemento cênico. Dessa maneira o elemento sonoro apresenta-se disponível a

dialogar com a iluminação, espaço, atuação do elenco, dentre outras possibilidades cênicas.

A trilha sonora de *De Banda pra Lua* revela, critica, cria contraponto e reflexão diante da narrativa cênica produzida pelos objetos cênicos que compõem o espetáculo. Assim, nessa montagem, parece haver uma via dialógica de mão dupla entre músicas, sons, ruídos, falas e objetos que prepara o terreno para o surgimento dos signos a serem recebidos pelo espectador e para a instauração de climas e atmosferas da encenação.

2.4.1. Relações atores/personagens, músicas e objetos em De Banda pra Lua

Passemos aos estudos das relações poéticas entre atores e objetos de cena nesse espetáculo, enfatizando-se principalmente as mutações objetais e as relações destes com outros elementos da encenação, de modo especial com a música.

Ele começa completamente no escuro. Ouvem-se apenas cricris de grilos e coaxar de sapos. O clima é de silêncio e de suspense. De repente, surge um pé iluminado por uma lanterna (**objeto-objeto**), que está na mão da personagem. Depois, o outro pé é alumbrado, ficando o primeiro na escuridão. O jogo que vemos, inicialmente, é o de clarear os pés, que caminham sem sair do lugar. Em seguida, enxergamos, na penumbra, as pernas descobertas da personagem. Ainda não é possível identificar o seu

sexo. Súbito, o foco de luz da lanterna é disparado velozmente em várias direções, varrendo o piso do palco. Junto com o movimento da lanterna, o ator Eduardo Machado produz sons curtos e rápidos, tipo de foguete. Tais sons acentuam o ritmo do movimento do objeto. Depois, em tom de desespero, ouvem-se alguns ruídos. Pelo timbre vocal, parece ser um menino. Ele procura algo no chão, que lhe causa repulsa. O foco para de rompante, concentrando-se em um único lugar. Com a lanterna pousada no solo, vemos um rosto sombrio e ouvimos uma gargalhada divertida. É *Bié*, causando medo em seu irmão *Tonico*:

– TONICO: O quê que foi isso? (*Bié* toma a sua lanterna) Ah, para com isso! Ô *Bié*, me dá essa lanterna. (*Bié* aponta o foco de luz para o rosto, como que criando um fantasma) Eu tô com medo. Cê sabe que num gosto. (Na escuridão, os irmãos disputam a lanterna, cujo foco pula de um lado para o outro). Me dá, me dá, me dá essa lanterna. É a minha vez. (Ouvem-se barulhos que parecem tapas nas costas). Ai, ai! Ai, ai, ai! (Escutam-se também grunhidos grossos de um homem adulto).

– Quem taí? (Um foco de luz é aceso sobre um homem idoso, sentado numa cadeira, fumando um cachimbo). Quem taí?

– É *Bié*! Bença pai! (O pai responde).

- Deuabençoi! (...) Já falei proceis num mexê
nessa lanterna!⁶⁶

Na descrição anterior observamos a relação dos atores Eduardo Machado (*Tonico*) e Paula Manata (*Bié*) com o primeiro objeto que é apresentado em cena: uma lanterna. É possível imaginarmos também, com o que foi anteriormente exposto sobre os processos de encenação de Eid Ribeiro, como o encenador dirigiu tal cena, que, possivelmente, surgiu do improviso dos atores. Nesse pequeno extrato do espetáculo notamos a simplicidade, e a paradoxal complexidade, da encenação ribeiriana: uma brincadeira gostosa entre duas crianças e uma lanterna, que são repreendidas pelo velho pai (interpretado por Cristiano Araújo) após muita algazarra. Simplicidade pelo fato de um jogo infantil com uma lanterna na escuridão ser algo quase que trivial. O paradoxo ocorre justamente por ser esse jogo, em termos de ações cênicas, muito bem elaborado, com marcações notadamente bem desenhadas e ritmo musical muito preciso.

⁶⁶ Transcrição minha dos primeiros momentos da peça, observados no vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=DIacMp4XiYY>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Esse trecho não consta do texto escrito por Eid Ribeiro, pelo menos na versão que possuo, e é notado apenas na encenação.

Outro objeto importante nesse momento é o cachimbo do senhor (**objeto-objeto**). As constantes tragadas, cujos ruídos podem ser ouvidos pelos espectadores, fazem com que a pequena chama do fumo aumente e diminua incessantemente. Visto no escuro, o cachimbo pisca como um vagalume. Se escutarmos com atenção o coaxar dos sapos e os cricris dos grilos, que continuam até esse momento, a nossa imaginação é capaz de fisicalizar, no espaço, a bioluminescência do inseto alado. Podemos dizer que essa é a primeira mutação objetual do espetáculo (um cachimbo que se desvia do seu sentido primário e se converte em vagalume, ganhando característica de um **objeto-desviante**), ocorrida num nível mais metafórico que concreto.

Na cena seguinte, mesmo sendo achincalhados pelo pai, os meninos se recusam a ir para cama, pois a lua não nasceu ainda, e continuam a brincar com a lanterna, cujo foco se transforma em formigas⁶⁷, que sobem pelo

⁶⁷ Tal transformação pode ser visualizada em *De Banda pra Lua*, localizada em 2'10" (dois minutos e dez segundos), disponível no vídeo do espetáculo:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=45>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Os links do trabalho cênico que serão citados a partir de agora já abrirão exatamente nos trechos que mencionarei. Assim, o leitor, ao clicar neles, ou ao copiá-los e colá-los na barra de busca da internet, terá a possibilidade de ir direto ao ponto que trato no texto. Entretanto, para a melhor compreensão da poética e da estética da encenação de Eid Ribeiro, sugiro que assistam, pelo menos uma vez, ao espetáculo na íntegra.

corpo do velho. Após a luz ser jogada em seu rosto, o pai rabugento empurra Tônico para o chão. Ele chora e resmunga velozmente numa língua infantil quase que indecifrável. Tal momento é de extrema poesia, pois o clima predominante entre pai e filho, apesar das pequenas rugas e rabugices do velho caipira, é de diversão e alegria. Para completar as belas imagens que se sucedem, Bié faz nascer a Lua para o pai⁶⁸: primeiro com o foco da lanterna, que sobe vagarosamente pelo tecido branco; depois com a projeção da Lua gorda e brilhante, em substituição ao foco, cuja imagem vem de trás da tela (**objeto-cenário**) e dança gostoso da esquerda para a direita, de cima para baixo e perpendicularmente à “janela”. O auge poético se dá com o eclipse lunar, que quase leva o velho senhor aos prantos. Toda cena é pontuada por uma versão em flauta da música *La Strada*, de Nino Rota e Michele Galdieri. Em consonância com a melodia, o ancião ri ritmado com seu timbre vocal grave e recita um breve poema: “Lua, lua, lua. (...) Passeando pelo céu, redondo de espelho”⁶⁹. Em seguida, acende novamente o seu cachimbo e

o faz piscar na penumbra, completando a poesia visual até o surgimento da sombra de um cavalo que brinca no astro lunar.

Nessas primeiras cenas observam-se dois níveis poéticos dos objetos: a *função primária* e a *função terciária* ou *desviante*. No primeiro nível, o cachimbo e a lanterna são usados para os fins a que se prestam, constituindo **objetos-objetos**. Já no terceiro nível, os objetos são colocados em posição de estranhamento, pois são desviados das suas funções principais: metaforicamente, o cachimbo muda-se em vagalume e o foco de luz torna-se formigas que passeiam pelo corpo do senhor caipira e, depois, muda para uma Lua cheia. Desse modo, há um desvio de sentido da lanterna, cujos signos são “desmultiplicados” (PAVIS, 1999, p. 266). Em termos de níveis de apreensão, tanto a lanterna quanto o cachimbo não são reduzidos a um único sentido. De objetos utilitários (BAUDRILLARD, 2004), eles ganham em ludicidade e simbologia, transformando-se em **objetos-desviantes**.

68 Essa mutação encontra-se em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=132>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

69 Esse poema não consta do texto original, e não figura mais no vídeo atual disponibilizado no *You Tube*.

Exemplo rico do terceiro nível poético dos objetos pode ser notado na sequência da entrevista do ator mineiro Odilon Esteves, na qual ele fala do uso de objetos cênicos no espetáculo *Aqueles Dois*⁷⁰.

Na Figura 34 observamos o cartaz de *Aqueles Dois*, no qual as personagens, de costas, seguram maletas. Na realidade são outros objetos. Esteves fala sobre isto: “[aquele] que bate o olho pela primeira vez no cartaz, pode acreditar que são quatro homens de paletós, segurando suas maletas de trabalho. Na verdade, elas não são maletas, mas sim gavetas”⁷¹. Contudo, segundo esse ator, os espectadores só percebem tal fato quando assistem ao espetáculo, cujas

gavetas são objetos que se desdobram em significados. Elas têm camadas de leitura ao longo do espetáculo em que elas são gavetas, mas são também maletas. Mas não é porque elas mudam

70 Espetáculo de 2007 da *Cia Luna Lunera*, de Belo Horizonte, baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu. Trata-se da “rotina de uma ‘repartição’ – metáfora para qualquer ambiente inóspito e burocrático de trabalho, revela-se o desenvolvimento de laços de cumplicidade entre dois de seus novos funcionários, Raul e Saul. É que ‘num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra’. No entanto, nessa relação acaba gerando incômodo nos demais colegas de profissão”. Sinopse disponível em: <<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/aquelesdois/>>. Acesso em: 30 nov. de 2013.

71 ESTEVES, Odilon. *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)*. Entrevista concedida ao autor.

do que elas são. De serventia, de objetos que se passam por outros, isso é uma das possibilidades da relação com os objetos. Em algum momento uma gaveta será uma mesa. Colocando-se uma máquina de escrever sobre a gaveta, ela se torna uma mesa: o apoio, o suporte da máquina. Colocando-se as gavetas enfileiradas, elas viram obstáculos de um labirinto. Mas elas não são só isso: são gavetas onde se guardam outros objetos, gavetas onde se guardam memórias, gavetas como lugares em que se guardam intimidades: suas coisas. E que, de repente, as diversas gavetas dos diversos funcionários que estão ali é que estão virando os obstáculos, os labirintos daquela repartição. Então você começa a ter um objeto que pode significar outros objetos, mas que também vai ganhando camadas de leituras poéticas, em que não é só uma gaveta que virou parede de labirinto. Não. É a gaveta que é o espaço delimitado de cada um. Onde cada um guarda suas individualidades e os seus materiais pessoais. É isso, é todo esse significado que o objeto vai ganhando que se interpõe entre uma pessoa e outra formando um labirinto, um obstáculo. A gaveta como possibilidade de metáfora para alguma outra coisa. (ESTEVES, Odilon. *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)*. Entrevista concedida ao autor).

Esse exemplo das gavetas é bastante interessante para compreendermos melhor a *função terciária* ou *função desviante* do objeto no teatro. As gavetas não mudam suas formas, mas desviam suas funções, trocando de “serventia”, como diz, mineiramente, Odilon Esteves: ora são gavetas, outrora maletas, vez labirinto e, outras vezes, mesas. Elas têm várias camadas sígnicas a serem descobertas, descortinadas e potencializadas pelo ator. Além de todos os usos, as gavetas de *Aqueles Dois* ainda escondem memórias e intimidades dos funcionários que trabalham na repartição pública, criando obstáculos metafóricos que separam as pessoas. Por fim, na sequência da entrevista, Esteves fala ainda da expansão dos significados, por parte dos espectadores, quando assistem pela segunda ou terceira vez o espetáculo. Dessa maneira, os sentidos, segundo ele, não são fechados. Isto pode ser estendido na compreensão dos três trabalhos ribeirianos, em especial ao que aqui está sendo analisado.

Voltemos à análise de *De Banda pra Lua*. Após abandonarem a lanterna e passarem para a parte de trás do tecido, *Tonico* e *Bié* seguem brincando de criar imagens para o pai: um cavalo (uma sombra produzida por uma silhueta de metalon – **objeto-objeto**) corre pela superfície lunar. É o cavalo de São Jorge, que foge, relinchando, em disparada. Os ruídos do galope do animal parecem ser feitos por meio de ostinatos corporais, os quais, por sua vez, são produzidos por batidas ritmadas das palmas das mãos contra o peito do ator. Depois, um galo, desenhado pelas mãos de um dos atores, canta dentro do reflexo da *Lua* na Terra. Tanto a corrida do cavalo quanto a cantoria da ave fazem parte da trilha gravada.



Figura 34: Cartaz do espetáculo *Aqueles Dois* onde se vêem as “maletas-gavetas”. Fonte: Foto sem crédito de autoria. Disponível em: <http://www.portaldovale.blog.br/agenda1.asp?id=366>. Acesso em: 06 jan. 2014.

Outros objetos fundamentais para a encenação ribeiriana, que surgem no decorrer do espetáculo, são o chicote, a vara de pescar, a espada e o elmo. Entretanto, ao lado da lanterna e do cachimbo, distintos materiais como o chapéu, a corda, a lira de metal e os véus de tecido da *Lua* minguante são relevantes para a construção poética e estética de *De Banda pra Lua*.

O chicote está para *Bié* assim como a vara de pescar está para *Tonico* e a espada para *São Jorge* (interpretado por Cristiano Araújo). Com seu chicote, que vive escondido dentro da calça (como se fora um facão), o menino *Bié* tenta dominar a indomável *Madrugada* (interpretada por Raquel Pedras) e o arrojado santo da *Lua*. Os fortes estalidos do chicote contra o piso impõem respeito e o primogênito se empodera, tornando-se forte e corajoso frente à mula que empaca, o santo que desce da *Lua*, a árvore mal assombrada e a noiva fantasma. Como a carapuça mágica do *Saci Pererê*, o chicote de *Bié* se torna um instrumento poderoso (**objeto-objeto**) frente ao medo da noite e dos seres misteriosos que vagam pela escuridão dos campos sem vivalma. Enfim, o objeto-objeto é o objeto em estado primário, enquanto material.

Sobre a carapuça do moleque perneta, Luís da Câmara Cascudo, no texto *O Barrete do Saci*, encontrado na obra *Superstição no Brasil*⁷², diz que

é encantada. Faz o Saci ficar invisível. Todas as “forças” vêm desse barrete. Quem lho arrebatou terá direitos completos sobre o negrinho

poderoso. Poderá exigir o que quiser. O Saci dará riquezas, poderios, grandezas, para que lhe restituam a carapuça. (CÂMARA CASCUDO, s.d., p. 47).

Ademais, ainda de acordo com esse texto, o barrete do Saci pode ser lido como um símbolo da liberdade, pois é semelhante ao *Pileus* romano que, na Roma Antiga, identificava os escravos livres. Outrossim, o chicote de *Bié* também pode ser interpretado como um objeto representativo da sua autonomia e ousadia, haja vista ele caminhar, ao lado do irmão *Tonico* e da mula *Madrugada*, livremente pelas matas da roça onde vive. Logo, se subtrairmos a chibata de *Bié* pode ser que ele perca completamente as forças e a valentia.

Já a inseparável vara de pescar de *Tonico*, o mais “cagão” e atrapalhado dos irmãos, a despeito de ser o caçula, também tem poderes: forças invisíveis de criança que transformam um objeto em outro, resignificando-o. Da utilidade à inutilidade, a vara não pesca nenhum peixe, por não ter linha nem anzol, por isso é um **objeto-faltante**. Mas, cenicamente, ela é muito útil, pois toca e domina mula, serve de apoio para cruzar pinguelas e de arma contra fantasmas, corujas e para “lutar” contra *São Jorge*. Em *De Banda pra Lua* há uma pequena cena em que *Tonico* usa a vara para acalmar *Madrugada*, que se assustou com a árvore mal assombrada

72 CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global Editora, s.d.

(interpretada por Talita Braga)⁷³. Com batidas curtas contra o solo, cujos ruídos podem ser facilmente ouvidos, e com a ajuda de assovios e estalidos de beijos, o menino tranquiliza o animal até que ele se imobilize e o irmão *Bié* possa pegar a corda pendente em seu pescoço, dominando-o por completo. Começa então, ao som da música *Manhã*, de Juarez Maciel, uma “sublime pintura em movimento” (Figuras 35 a 42).

Após o susto de *Madrugada*, os garotos conseguem acalmá-la. Então, *Bié* a puxa pela corda (**objeto-extensão do corpo**) e, junto com seu irmão *Tonico*, a leva para casa. Porém, a longa caminhada mata a dentro, cuja estrada escura traz os seus mistérios e medos, é feita de modo que as imagens cênicas tornam-se uma pintura em movimento. A música *Manhã*, com os correspondentes ruídos de sapos e grilos, dita a passagem do tempo e faz as personagens dançarem, sem quase saírem dos seus lugares, à luz do entardecer. Vê-se *Tonico* com sua vara sobre o ombro esquerdo e *Madrugada* com a corda no pescoço e sendo puxada por *Bié* (Figura 35). Ouve-se um barulho binário: “uh, uh” (Figura 36):

Bié – Olha a coruja, *Tonico*. (Figura 37).

Tonico – Ué, pode ser morcego. (Figura 37).

Bié – É coruja. (Figura 37).

Tonico – Hum. (Tempo). É passarim, *Bié*. É passarim (Figura 38).

Bié – Que passarim, *Tonico*. Tá com medo? (Figura 38).

Tonico – Eu tô com medo. (Figura 38).

Bié – Medroso!⁷⁴ (Figura 38).

Já com a noite alta (Figura 39), os três direcionam-se para o fundo da tela, cuja altura é alcançada por meio de rampas. No alto, notam-se as sombras naturais das personagens, produzidas por contraluz: primeiro a de *Bié* utilizando a corda para arrastar a mula (Figura 40); depois a de *Tonico* equilibrando-se na pinguela imaginária com a ajuda da sua vara (Figura 41).

⁷⁴ Essa movimentação das personagens pode ser vista em:

73

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=511>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=550>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Por último, já de volta ao chão, *Madrugada* empaca frente à sombra da árvore mal assombrada. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade: havia uma árvore no meio do caminho (Figura 42). Silêncio. Ouvem-se apenas os insetos e os anfíbios.

Surge a *Lua* cheia. *Madrugada* fica enfeitiçada e relincha. Os meninos se divertem com a beleza e com a forma arredondada do astro lunar. Brincando, *Bié* usa o seu chapéu (**objeto-adereço**) para dar pequenos “tapinhas” na mulinha: “*Bié* – Nossa, a *Madrugada* tem razão de ficar desse jeito! A *Lua* está mesmo muito bonita, *Madrugada*. (Com carinho e contentamento, *Bié* bate duas vezes nas costas do animal com o seu chapéu)”⁷⁵. Mais adiante, esse objeto é usado por *Bié* para surrar a mula, que acabara de pisar nos pés dos seus donos. Ela chora e reclama do maltrato sofrido. Os garotos pedem desculpas. Aceitas as vênias, *Madrugada*, *Tonico* e *Bié*, de tão apaixonados pela *Lua*, oferecem a ela uma linda e romântica serenata (– “Em Dó maior ou Dó menor? (...) Vai sem Dó mesmo.”⁷⁶):

⁷⁵ Transcrição feita a partir do seguinte link:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=816>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

A cena narrada também pode ser encontrada nele.

⁷⁶ Ribeiro, *op.cit.*, p. 06-07.

Quando a mão de luz da lua

Sobre o chão da nossa rua

As nossas sombras unia

Eu descuidado sorria

Hoje a luz da mesma lua

Sob o chão da mesma rua

Só uma sombra existe

É a minha sombra triste⁷⁷

⁷⁷ Transcrição a partir do vídeo do espetáculo. Cantiga localizada em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=956>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura



Figuras 35 a 42: Voltando pra casa, ouvindo corujas e cruzando pinguelas. Fonte: Prints do vídeo do espetáculo De Banda pra Lua. Acesso em: 18 fev. 2016.

Esta canção trata-se de uma valsa de Roberto Martins e Jorge Faraj, gravada por Carlos Galhardo. Nessa cena, a música gravada, sem a letra, é cantada ao vivo pelos atores. No entanto, mais adiante, durante a cena da *Lua* minguante que desce à Terra, é colocado um áudio com a respectiva letra. Enfim, agachado, *Tonico* pega o chapéu do seu irmão e o leva apaixonadamente ao coração (Figura 43), como que declarando seu amor ao astro lunar, ao som de uma bela seresta.

A vara também serve para criar poesia. Há uma bela passagem do espetáculo em que os irmãos colocam-na sobre os ombros (Figura 44) e, segurando-a – sob a *Lua* cheia brilhante que corta os céus, soando uma melodia triste de gaita que acompanha o choro melancólico de *Madrugada* – fazem com ela uma pequena e lenta coreografia, enquanto recitam um poema⁷⁸: para lá e para cá, sobre os ombros (um compasso de 15 segundos); para cima e para baixo, à altura do peito (um compasso de 6 segundos); parada à altura do abdome (um compasso de 10 segundos):

78 Essa coreografia encontra-se em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1093>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

BIÉ – Será que o beijo da lua é um beijo frio, Tonico?

TONICO – Acho que o beijo da lua é um beijo quente, porque o sol esquentava ela.

BIÉ – Assim como o sol faz quando beija o coração da terra.

TONICO – De noite a lua é dona da noite, rosto brilhando em direção ao dia.

BIÉ – De dia vira um fantasma amanhecido, sem brilho nem vestido.

TONICO – Qual é a mais quente, a lua ou a terra?

BIÉ – A terra é quente de dia, de noite a terra é fria.

TONICO – E a lua só é quente de noite, de dia a lua é fria. (RIBEIRO, 2005, p. 8).



Figuras 43 e 44: Personagens cantando para a *Lua* e *Bié* e *Tonico* dançando para ela. Fonte: Fotos da produtora *Nitro*. Acervo do *Armatrux*.

A poesia coreográfica entre atores e objeto, que nos remete metaforicamente ao amor à lua dos poetas do Romantismo, só ganha pausa quando *Madrugada* interfere sem graça: “– Ai, meu saco, que antipatia! (...) Pensam que isso é amor. Eu, porque sou uma pobre mulinha, da poesia fui banida pelo autor”. (RIBEIRO, 2005, p. 8).

O astro lunar é tratado pelos garotos como uma menina danada, uma figura doida da estrada, companheira solitária da noite, “louca, maluca, aluada” (RIBEIRO, 2005, p. 6). Já a mula *Madrugada* a vê como uma virgem de corpo prateado.

Para fechar esses breves excertos a respeito da lua, e também a título de exemplo, vejamos uma passagem de *Fausto*, de Goethe, em que ela é retratada pelo Dr. Faustus como sendo sua amiga e amante:

Oh minha lua cheia, oh minha doce amiga!

Possas tu não mais ver em tão cruel fadiga o homem que tanta vez dos céus hás contemplado a desoras velando, em livros engolfado.

Melancólica amante! a claridade tua achou-me sempre a ler. Se hoje um teu raio, ó lua, me levasse a pairar nos cumes apartados, a borboletear nos antros frequentados dos espíritos só, a saltitar liberto da científica névoa, em fundo de um deserto, à luz crepuscular que tácita derramas aos selvosos desvãos, por entre as móveis ramas!

Que refrigério d’alma um banho nesse rócio não dera, amada lua, às febres do teu sócio! (GOETHE, 2002, p. 25)⁷⁹.

Já a sagrada espada de *São Jorge* (**objeto-energético**) entra em cena quando o santo da lua desce as escadas, por meio de sombras projetadas por trás da tela branca (“tela-janela” ou ainda “tela-memória” **objeto-cenário**). Os meninos assistem amedrontados ao “teatro de sombras” do santo guerreiro, padroeiro de diversos países, como Inglaterra, Portugal e Etiópia, e muito venerado no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro.

São Jorge, segundo uma lenda, foi um

Oficial de uma legião romana, [que] atravessara uma cidade aterrorizada por um dragão que devorava homens e animais. Para acalmar a fome do monstro, a povoação entregava-lhe duas ovelhas diárias e, acabado o gado ovino, duas jovens eleitas por sorteio. Um dia, a sorte recaiu na filha do rei. Quando uma delas estava prestes a ser devorada, apareceu São Jorge, esporeando o cavalo e, carregando sobre o dragão, trespassou-o

⁷⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Universidade de Aveiro/Departamento de Línguas e Cultura. Aveiro, Portugal: Fontes Digitais, 2002. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/fausto.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2015.

com a sua lança. Segundo a *Legenda Dourada*, *tê-lo-ia apenas* ferido, pedindo à princesa que amarrasse o seu cinturão à volta do pescoço do monstro e ele passou a segui-la levado à soga. O santo distribuiu entre os pobres o dinheiro da recompensa que o rei lhe teria dado (A VIDA E LEGENDA DE SÃO JORGE, p. 01 e 02)⁸⁰.

A indumentária e a caracterização do *São Jorge* do *Armatrux* (Figuras 46 e 47) lembram muito a iconografia do oficial romano que

É representado como jovem e imberbe, com **armadura** de cavaleiro, quer a pé, quer a **cavalo**. Seu cabelo encaracolado desce abaixo da fronte (...). Além do **dragão** bramando a seus pés, tem como atributos uma **lança partida** (...), uma **espada desembainhada**, um **escudo** com uma cruz estampada e uma **bandeira** branca com uma cruz vermelha (em termos de heráldica: uma cruz de goles sobre campo de prata) que fora entregue por um anjo. A bandeira de S. Jorge converteu-se em insígnia nacional de Inglaterra. Quando aparece representado como patrono da ordem

da Jarreteira (como no quadrito de Rafael), tem uma jarreteira amarrada à volta do joelho, onde se lê a divisa: *Honni soit qui mal y pense* (A VIDA E LEGENDA DE SÃO JORGE, p. 06. Grifos meus).

Além da armadura, o santo guerreiro de *De Banda pra Lua* também utiliza uma espada sagrada: a *Ascalon*. De acordo com várias lendas e mitologias do santo, *Ascalon* é o nome da espada mística de *São Jorge*. Uma das lendas diz que o guerreiro matou um crocodilo alado, que tinha um terrível hálito venenoso. No Brasil, esse santo, segundo Câmara Cascudo (1999), foi sincretizado com o *Ogum* no Candomblé, sendo venerado, principalmente, nos terreiros do Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre. Muitas lendas fazem menção ainda ao uso de uma lança no lugar da espada. No entanto, em *De Banda pra Lua* é usada uma espada. Além disso, o *São Jorge* ribeiriano trás consigo um elmo com penas vermelhas (**objeto-objeto**), que não é citado na descrição iconográfica acima. Todavia, a personagem do *Armatrux* não possui o escudo, a bandeira e muito menos a jarreteira como o santo católico.

Na encenação de sombras ribeiriana (Figura 45), com sua espada em riste, *São Jorge*, após descer da lua, golpeia, grita e movimenta-se, inicialmente, como um guerreiro samurai. *Tonico* e *Bié* não creem que ele é uma entidade sagrada que perdeu o seu cavalo e que precisa de ajuda. *Tonico* o chama de *Belzebu*. Furioso, *São Jorge* aparece, então, em “carne e osso”, à frente da tela (Figura 46). Em posição de combate, *Tonico* empunha sua

80 A VIDA E LEGENDA DE SÃO JORGE, Mártir / 23 de Abril. Bens Culturais do Porto, Portugal. Secretariado Diocesano de Liturgia / Departamento dos Bens Culturais da Igreja. Documentos: São Jorge. Disponível em: <http://www.bcdp.org/v2/intos/s.jorge.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015.

vara de pescar e, atrás dele, *Bié* prepara seu chicote (Figura 46). Enquanto isso, *Madrugada* dorme, despretensiosamente. Sob o ritmo de tambores de terreiro de candomblé – que se acentuam de modo progressivo à medida em que a cena ganha em dramaticidade –, os três caminham lateralmente em círculo, como se se preparassem para o entrecostar de suas “armas”. *São Jorge*, com sua *Ascalon* sempre erguida e pronta para o ataque, faz uma dança com as matrizes corporais de *Ogum*, o deus da guerra, da agricultura e da tecnologia. Aliás, a descida de *São Jorge* da lua pode ser comparada à descida de *Ogum* do *Orum* (o céu) para a criação do *Aiye* (a Terra). Desesperados, os irmãos fogem do agressivo guerreiro *Ogum*, que, no Brasil, “é o Orixá da revolta, da violência, é um Orixá imprevisível. Por isso ele é muito respeitado e temido no Candomblé” (BERKENBROCK, 1997, p. 241)⁸¹.

Notemos a brutalidade de *Ogum*, muito parecida com a do *São Jorge* do *Armatrux*, no mito “*Ogum mata seus súditos e é transformado em orixá*”, como transcrito na passagem seguinte:

[...] *Ogum* era o rei de Irê, Oni Irê, *Ogum Onirê*. Conta-se que, tendo partido para a guerra, *Ogum* retornou a Irê depois de muito tempo. Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado. A cerimônia exigia a guarda total do silêncio. Ninguém podia falar com ninguém. Ninguém podia dirigir o olhar pra ninguém. *Ogum* sentia sede e fome, mas ninguém o atendia. Ninguém o ouvia, ninguém falava com ele. *Ogum* pensou que não havia sido reconhecido. [...] Humilhado e enfurecido, *Ogum*, espada em punho, pôs-se a destruir tudo e a todos. Cortou a cabeça dos seus súditos. [...] *Ogum* estava inconsolável. [...] Não se dera conta das regras de uma cerimônia tão importante para todo o reino. [...] *Ogum* então enfiou sua espada no chão e num átimo de segundo a terra se abriu e ele foi tragado solo abaixo. *Ogum* estava no *Orum*, o Céu dos deuses. Não era mais humano. Tornara-se um orixá. (PRANDI, 2001, p. 89-91)⁸².

81 Tais ações físicas podem ser notadas a partir de:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1206>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

82 PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Figuras 45 a 48: Objetos: vara, espada, chicote, elmo, corda e chapéu. Fonte: Fotos da produtora *Nitro*. Acervo do *Armatrux*.

Continuando a cena, *Madrugada*, sem saber do perigo que se aproxima, ronca como uma porca. As fortes batucadas persistem e o impetuoso *São Jorge* continua dançando como *Ogum*, no centro do palco, e faz uma densa coreografia⁸³ com sua espada.

Na gravação contida no DVD do espetáculo *De Banda pra Lua*, acontecem as seguintes ações: por meio de um acaso ensaiado, o elmo “cai” da cabeça do santo, parando em sua mão esquerda. A dança agora é um dueto entre *Ascalon* e o elmo. A espada brilhante, por um lado, espeta o inimigo invisível. O elmo, por outro, transforma-se em um escudo (e torna-se um **objeto-desviante**), protegendo o guerreiro das investidas das supostas “flechas voadoras” e das “estocadas” contra o peito. Com os objetos imóveis, apontados para o céu (ou para a lua?), o santo olha, coreograficamente, primeiro para a espada, depois para o “escudo”. Por fim, após terminada a “possuída” música, em posição de samurai, com a ponta

de *Ascalon* voltada para o alto, *São Jorge* chama a mula: “(Tranquilo) Acorda madrugada! (Nervoso) Acorda!”⁸⁴.

Já montado em *Madrugada* que agora faz o papel do seu cavalo, *São Jorge*, com sua espada longa e brilhante – que sob o efeito da luz parece emitir raios mágicos –, ataca o *Dragão* sanguinário.

Seja dito de passagem, o dragão que povoa o nosso imaginário, de acordo com Marques e Morais (2011, p. 04),

é um animal mítico, e que representava, para os povos da Europa e mesmo em vários lugares da Ásia, a linha de radiação que passava pelo chão, sendo, portanto, benéfico. O equilíbrio entre as forças ou as polaridades sempre foi uma busca de todas as religiosidades. Nas histórias medievais, o dragão passou a ser o guardião de algum tesouro (algo que normalmente fica enterrado) ou mesmo tomou a feição de algo ruim, o que não possuía qualquer relação com a sua origem simbólica. E, enquanto o dragão estava ligado à crosta terrestre, *São Jorge* buscava salvar a donzela, a virgem,

83 A coreografia pode ser vista em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1238>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

84 Transcrição do vídeo:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1280>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

representante da energia do céu ou cósmica. (...) No Oriente o dragão, enquanto força cósmica, era personificado em uma linha imaginária celestial: a órbita da Lua cruzando a órbita do Sol, o que ocorre em dois pontos. Na astrologia tais pontos passaram a ser conhecidos como nodo norte, ou Cabeça do Dragão (na ascensão), e nodo sul, ou Cauda do Dragão, na órbita descendente da Lua. Assim, São Jorge atua na terra mas também no céu, tendo o senso popular posto o Santo guerreiro morando em nosso satélite⁸⁵.

O *Dragão* que habita a banda da *Lua* do *Armatrux* é um antagonista que causa o desequilíbrio nas demais personagens do espetáculo, principalmente nas crianças que fogem amedrontadas. E a donzela a ser ajudada torna-se uma heroína salvadora, visto a mula *Madrugada* ocupar o lugar do cavalo branco de *São Jorge* na luta do bem contra o mal, no embate das forças aliadas (da terra e do céu) versus a polaridade negativa. Entretanto, em certas cenas, a corajosa mulinha também pode ser vista

⁸⁵ MARQUES, Adílio Jorge e MORAIS, Marcelo Alonso. *O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda: ressignificações de tradições europeias e africanas*. (Artigo). Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 14 maio 2015. p. 04.

como a própria donzela perdida na lua, cujos heróis *Tonico* e *Bié* precisam encontrá-la: “MADRUGADA: Ah, lua querida, vou passar com você o resto da minha vida. ([Entra] na lua. Ela vai subindo lentamente até desaparecer)” (RIBEIRO, 2005, p. 11). A propósito, sem modéstia, ela mesma se autointula: “Sou uma donzela do campo (...)” (RIBEIRO, 2005, p. 4).

Outra leitura possível de ser feita sobre o dragão mitológico é como uma entidade ou animal maléfico:

(...) algumas vezes, dá-se como origem desses animais o relâmpago que corta os céus, simbolizando um cavalo rápido montado por um deus. O dragão aparece nos mitos como um espírito malfeitor, o gênio do mal identificado à serpente, animal ctoniano, e sua destruição representa a vitória do bem sobre o mal (JULIEN, 2005, p. 75)⁸⁶.

Interessante observar nessa citação a simbologia do relâmpago como um cavalo montado por um deus que implicaria o próprio dragão. No entanto, tal imagem nos faz pensar na figura ímpar do São Jorge montado em seu cavalo branco. Isto implicaria, em certo sentido, uma analogia, em termos de gênese, entre a entidade mitológica e o seu santo algoz.

⁸⁶ JULIEN, Nadia. *Dicionário Rideel de Mitologia*. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

Logo, na dramaturgia ribeiriana, o *Dragão* é representado como um ser maligno:

“LUA: Ele não é um bicho de verdade, apenas um símbolo do mal, por isso, nem os urubus vão poder comê-lo, mesmo com um pouco de sal. Quando o dia amanhecer seu corpo não suportará a luz, e no ar o Dragão irá desaparecer” (RIBEIRO, 2005, p. 14).

Finalmente, o *Dragão* (**objeto-zoomórfico**) chega movimentando-se misteriosamente a partir de um tema musical oriental (Figura 28 deste capítulo). Ainda com o mesmo tema, entra São Jorge montado num boneco da mula *Madrugada* (objetozoomórfico, Figura 29 deste capítulo). Começa a luta (Figuras 31 a 33 deste capítulo). Muda a música. Ao ritmo de batucadas, tipo de terreiro, o santo valente e o Dragão enfrentam-se ferozmente⁸⁷. O monstro derruba o santo, que fica com a perna presa debaixo da mula. São Jorge defende-se com a sua espada, desferindo golpes rápidos e violentos, até que *Madrugada* consegue restabelecer as forças e por-se de pé. Com

um golpe profundo no pescoço, o *Dragão* vai ao chão. Em seguida, o santo guerreiro desfere o golpe de misericórdia. E grita: “Viva São Jorge!”, “Viva o Santo Guerreiro!” e “Viva a Magrugada”. A plateia aplaude e responde: “Viva São Jorge!”, “Viva o Santo Guerreiro!”, “Viva a Magrugada”. (O Santo e a Mula saem de cena).

Mas, depois de um tempinho, o *Dragão* ressuscita-se e vai ao encontro da mãe, cuja sombra está sendo produzida por Tónico e Bié. Por fim, o filhote sai de cena de costas. Será que ele desfaleceu ou continua vivo nas histórias das crianças, habitando as crateras profundas da banda de lá da lua?

O certo é que para lua foram *Madrugada* e *São Jorge*, deixando na Terra os tristonhos *Bié* e *Tónico*. Todavia, para alegrar os corações dos irmãos, surge, bela e brilhante, a *Lua* minguante (Figuras 49 e 50), aquela em cuja fase, conforme Câmara Cascudo (1999), não se deve começar coisa alguma. Como uma música clássica repleta de evoluções, tocada em flauta e em violino, a lua chega girando em sua argola⁸⁸ (**objeto-objeto** e também **bio-objeto**) e derrama seus véus brancos (braços lunares – **objetos-extensão do corpo**)

87 Essa batalha, que passou por um processo de adaptação, pode ser vista em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1515>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

88 “Argola, ou lira e/ou ainda arco aéreo”. Informações passadas, via *Facebook*, em 30 jun. 2014, por Lau Santos, ator e diretor de teatro e doutorando em Teatro pela UDESC.

sobre as cabeças das crianças. A partitura de ações⁸⁹ da *Lua*, interpretada por Tina Dias, aproximase bastante, imageticamente, de um número aéreo circense de longos panos esvoaçantes pois, além de explorar espacialmente todo o diâmetro do aparelho, a extensão do vestido cria imagens de grandes tiras de tecido branco dependuradas sobre o palco.

A lira é um aparelho circense utilizado pelo acrobata em suas performances aéreas. Apesar de pertencer ao vasto universo de aparelhos do circo, a lira (ou argola) utilizada em *De Banda pra Lua* deve ser considerada como mais um objeto cênico do espetáculo. O arco aéreo é apropriado por Eid Ribeiro enquanto um rico objeto na criação da dinâmica estética da cena: uma lua que desce dos céus girando em torno de si mesma, deixando cair os seus véus. Ademais, é usada para produzir os efeitos visuais necessários às cenas correlatas. A argola em questão é uma espécie de bio-objeto de Tadeusz Kantor, utilizado em suas funções primárias e terciárias, cuja relação entre ele e a atriz é feita de forma plena e consciente. Primária porque cumpre o seu papel estético na cena como um elemento circense. Terciária por causa das transformações poéticas, feitas pelas ações cênicas da personagem, cujo corpo está ornamentado pela indumentária branca, em lua minguante. Aqui,

89 Tal partitura pode ser notada em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1890>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

o objeto é “vestido” (englobado) pela atriz, que o muda de lira para astro lunar.

Aliás, tal aparelho poderia ser lido também como um **bio-objeto**, num sentido parecido ao utilizado pelo encenador polonês Tadeusz Kantor. No primeiro capítulo deste e-book, vimos que o professor e diretor teatral

Nesse sentido, a lira de *De Banda pra Lua* é vestida, englobada, morada pela atriz Tina Dias. Esta, por sua vez, constitui os órgãos internos (o coração, em especial) do objeto. Sem a atriz, a argola perde o seu princípio vital.

Os “braços” (véus) da minguante (Figura 50), objetos-extensões do corpo, são lançados no espaço. A Lua, dependurada, roda sem asa, vestida com o seu traje. Mas só corre para um lado (no sentido do relógio), pois o outro é segredo. Pendurada pelas pernas, a Lua gira incessantemente, enquanto seus “braços” criam poesia, recitada pelos meninos ao mesmo tempo em que brincam com ela. A trova é completada pelo retorno da valsa *Duas Sombras* (“A música que o pai cantava pra Lua, *Bié*”⁹⁰), cuja letra

90 Transcrição do vídeo localizada em:

<https://youtu.be/DIacMp4XiYY?t=1986>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

interpretada por Gilberto Alves é boa parte ouvida em *off*, com uma pequena intervenção ao vivo dos meninos Tônico e Bié:

(...) E a mão da saudade Que triste me invade
Espalha no chão

Do meu coração Sombras de amor

Sombras que tornam maior Esta minha dor

E no meu caminho Coberto de espinho Jamais eu
verei

Wagner Cintra fez uma interessante análise sobre esse tipo de objeto, porém, de modo distinto da aproximação que realizo aqui, referindo-se ao figurino, no caso ao casaco de Ulisses, utilizado em *O Retorno de Ulisses*. Segundo ele, nesse espetáculo, Kantor chama tal figurino de bio-objeto. Assim, o casaco, em união ao corpo do ator que o veste, torna-se um organismo. E o corpo do ator se transforma nas vísceras deste organismo.

A sombra que amei Com devoção

A sombra que foi

A luz do meu coração⁹¹.

Sentada na lira, enquanto ouve a canção anterior, a *Lua* desliza sobre si mesma e, com a força dos braços da atriz, alcança a terra. De repente, ela se solta por completo e vai dançar com os meninos na roça, fazendo cócegas em *Tônico*, ao roçar seus véus em sua pele alva. Nesse momento que a *Lua* se desprende do metal que a contorna, a lira retoma a sua função primeira, ficando só, à espera do corpo que a habita para voltar a ser astro. Desta feita, a lira, de **bio-objeto** que engloba o corpo da atriz, torna-se um **objeto-objeto**. Silêncio musical. Enquanto conversam sobre *Madrugada*, que foi morar na lua cheia com *São Jorge*, os meninos a pega pelos “braços”, um em cada ponta, e enroscam-na, como se fora uma *Lua* louca a ser levada para o hospício em camisa de força. Libertando-se, a minguante diz a *Tônico* e *Bié* que a mula está ajudando o santo guerreiro a encontrar seu cavalo branco e só voltará se for bem tratada e respeitada. Com a encomenda de um pedido de desculpas, ao ritmo da canção que retorna, a *Lua* minguante em seu aro sai em disparada para o céu, pois a Terra continua a girar e o seu satélite natural nunca pode parar.

Mais adiante, após o aparecimento de uma terrível assombração (a noiva), que muito assustou os irmãos, *Madrugada* volta feliz da *Lua*. Saltando

⁹¹ Letra disponível em: <http://orkut.google.com/c1329658-t298fb7d26ac53089.html>. Acesso em: 23 fev. de 2016.

e relinchando, a mula abraça com alegria e carinho àqueles que muito a maltrataram. Importa notar que, nesse instante, os garotos encontram-se sem seus objetos (chicote e vara de pescar). Isso parece denotar o arrependimento dos meninos em relação aos maltratos contra o animal.

Como vimos, um adereço que se torna objeto (**objeto-adereço**) é o chapéu de *Bié*. Além dos usos já apontados, tais como para bater e fazer carinho em *Madrugada*, esse menino também o utiliza para calar a boca da mula, que teve uma crise de riso logo após a serenata para a Lua. Como o herói trágico de *Goethe*, o animal estava apaixonado pelo astro luminoso. Aqui, o chapéu (neste momento um **objeto-desviante**) ganha outra função, além da primária, que é a função terciária ou desviante. *Madrugada* tem a boca encerrada como se nela houvesse uma mordaca ou um maço de algodões. Por isso, fica muito chateada e distribui pelo espaço uma grande sequência de coices, que só é detida pela vara de pescar mágica de *Tonico*. Em seguida, triste, a mula devolve o chapéu babado para o seu dono. Este, enfim, fá-lo recobrar sua função primária, colocando-o novamente na cabeça.

Já a corda, objeto do domínio das personagens sobre *Madrugada*, é uma extensão do corpo da mula (**objeto-extensão do corpo**⁹²). Quando não está sendo puxada, ou até mesmo controlada pelo menino *Bié* ou por *São Jorge*, ela fica dependurada no pescoço da empacada, que a utiliza como adereço corporal, arrastando-a pelo chão. Há uma cena curiosa em

De Banda pra Lua na qual a mula se depara com a árvore mal assombrada. Nela, a medrosa mulinha corre ao redor, na frente e por detrás da árvore. Vez ou outra ela se paralisa, como se estivesse hipnotizada. O fato é que junto ao pescoço do animal encontra-se a corda dependurada. Tal objeto, neste momento, tendo o seu sentido somado à música de suspense que toca nas caixas de som do teatro, faz com que se acentue o desnorreamento da mula frente a assombração. Por vezes ela até atrapalha a corrida de *Madrugada*, enroscando-se, como uma serpente negra, em suas patas traseiras. Outras vezes a corda dá movimento involuntário ao animal pois, quando ele se congela, o objeto continua a se balançar devido ao princípio da inércia. Aliado ao movimento musical e aos giros sobre o próprio eixo da árvore, o deslocamento da corda ajuda a ampliar o ilusionismo de agitação da cena. Enfim, a corda, nesse espetáculo, tem duplo sentido: o primário (**objeto-objeto**), sendo utilizada em sua função original; e o terciário (**objeto-desviante e/ou objeto-extensão do corpo**), como um ornamento ou jóia da mula donzela e até mesmo como serpente.

Em síntese, agora, far-se-á uma breve retomada, a partir de suas camadas significantes, dos níveis poéticos e das categorias dos objetos utilizados no espetáculo. São eles: cachimbo, lanterna, vara de pescar, chapéu, chicote, corda, espada, elmo, boneco da mula *Madrugada*, boneco *Dragão*, argola e “braços” da *Lua*. Quase todos, exceto a espada e os bonecos, sofreram algum tipo de mutação.

92 O sentido da categoria é quase que literal, pois o objeto torna-se extensão do corpo das personagens.



Figuras 49 e 50: Lua minguante. Fonte: Fotos da produtora Nitro. Acervo do Armatrix.

Quanto ao cachimbo e à lanterna, notam-se dois níveis poéticos ou significantes: a *função primária* e a *função terciária* ou *desviante*. No primeiro nível, o cachimbo e a lanterna, enquanto **objetos-objetos**, foram usados para os seus fins primeiros (fumar e iluminar), constituindo, assim, suas funções primárias. Já no terceiro nível, esses objetos desviaram-se (**objetos-desviantes**), metaforicamente, das suas atividades principais: o cachimbo mudou-se em vagalume e o foco de luz tornou-se formigas que andaram pelo corpo do pai de *Tonico* e *Bié* e, logo após, virou uma *Lua* cheia.

Em relação à vara de pescar, em nenhum momento foi utilizada em sua função primária, ou seja, para fisgar peixes. Em cena, além de cumprir um papel poético e estético relevante, esse objeto tem *status* mágico, pois, semioticamente, multiplica-se em sentidos, tornando-se arma branca para defesa e instrumento para apoio e controle de animais, tal como um cajado. Dessa forma, a vara de pescar de *Tonico* adquire níveis secundários (**objeto-faltante**) e terciários de utilização (**objeto-desviante**), pois é uma potência em cena – a qualquer momento pode ser usada para pescar e também transformar-se em outra coisa – e é utilizada para outros fins que não o primário.

Além da vara, nenhum outro objeto de *De Banda pra Lua* atingiu o segundo grau poético. Isto porque a função secundária do objeto cênico ocorre somente quando se trata de um material que deixa de ser utilizado em sua função primária, porque algo em sua forma e/ou em seu conteúdo

já não permite mais que ele seja usado no primeiro nível. Alguma coisa falta nesse objeto-faltante. A vara de pescar de *Tonico* não tem linha nem anzol e não presta, numa estética realista, para pegar nenhum peixe. De modo distinto do exemplo da caneta da ópera *La Traviatta*, em que um acaso proporcionou o surgimento do segundo nível de camada significativa, o objeto de cena de *Tonico* já foi elaborado, esteticamente, sem os seus demais componentes. O que se vê é uma vara de bambu nua e crua. Isto nos coloca um problema, pois poderíamos pensar tal objeto como já estando num estágio terciário, transformado a partir da sua forma primária. Mas o que verdadeiramente ocorre é que apenas em momentos muito específicos, como os anteriormente citados, a vara é mudada em outra coisa. Assim, durante quase todo o espetáculo, ela se encontra num estado de potência, de latência, prestes a ter seu sentido desviado em algo. Entrementes, no teatro, agora em termos simbólicos e não-figurativos, uma vara pode facilmente fisgar um peixe sem o seu anzol. Tal ação, que em instante algum ocorreu nessa montagem, remeteria o espectador, metonimicamente, ao ato de pescar, fazendo-o, provavelmente, enxergar as partes que faltam do objeto em questão. Enfim, tal objeto de cena, na maior parte do tempo, está, encontra-se entre um nível e outro, porque não foi usado realística e nem metonimicamente no primeiro nível, e quase não sofreu mudanças metafóricas no terceiro. Ela perdeu a utilidade realista de pegar peixes.

O chapéu de *Bié* é um adereço que se transformou em objeto de cena (**objeto-adereço**) pelo tipo de uso e manipulação realizada pela atriz

Paula Manata. Além da função primária (a de proteger o menino contra o sol e também contra ataques de insetos), o chapéu alcançou a função terciária (**objeto-desviante**), pois, como uma mordança ou maço de algodões, a mula *Madrugada* teve a sua boca por ele tapada. Contudo, pouco tempo depois, o chapéu molhado pela baba foi entregue ao seu dono, que o pôs de volta à cabeça. Desse modo, o objeto retomou o seu ofício inicial, como objeto-adereço.

Já o chicote desse personagem (**objeto-objeto**) é um poderoso instrumento de dominação e de virilidade pré-adolescente. Com ele, o mais velho dos irmãos impõe-se, de modo inconsciente, ao caçula, além de fustigar a mula teimosa. Ocultado pelo calção, como um símbolo fálico, o chicote o encoraja a enfrentar as adversidades e o imaginário fabuloso do local onde vive. Assim, ademais de desempenhar a sua principal função, esse objeto cênico constantemente é desviado do seu uso comum, transformando-se, metaforicamente, em outros objetos (**objetos-desviantes**), como arma para lutar contra *São Jorge*. Essa é a sua função terciária.

Por sua vez, a corda tem caráter primário (**objeto-objeto**) e terciário (**objeto-extensão do corpo**), pois serve para puxar e controlar a mula e também como adereço corporal, talvez um colar deselegante, que se torna extensão do corpanzil desengonçado de *Madrugada*.

Para refletir sobre a espada, concordo com Fischer-Lichte (1999), que diz que o objeto refere-se à personagem que o utiliza, atuando como signo

fundamental dessa. Dessarte, a sagrada espada *Ascalon*, em *De Banda pra Lua*, é o objeto maior de *São Jorge*, o que ele tem de mais forte e de masculino, de mais seu. Por isso, mantém-se, no decorrer do espetáculo, em sua função primária (**objeto-objeto**): a de guerrear, de brigar, de lutar e de se defender. Importa observar que é a forma de manipulação do ator Cristiano Araújo, associada às suas ações físico-vocais e a certos elementos da encenação – como à trilha sonora (em que ouvimos batuques de tambores de terreiro de candomblé, bem como titilintares de temática oriental) e à iluminação atmosférica – faz com que tal objeto sagrado transforme a energia da personagem e, consecutivamente, a altere em outra: seja uma energia de santo guerreiro, seja a de um samurai nipônico, seja a do orixá *Ogum* num terreiro de religião afro-brasileira. Sem dúvidas, todas elas muito fortes, agressivas e viris. Na cena vista no DVD⁹³, percebe-se que a espada não sofreu transformação alguma, contudo agiu “magicamente” sobre a mutação da energia da personagem, quer dizer, operou sobre o desvio de características da própria personagem. Esta é a quarta função do objeto teatral (a energética), que possibilita a criação da categoria **objeto-energético**: a sua

⁹³ No livro publicado em 2017 essa cena foi analisada a partir do vídeo disponibilizado no *YouTube*. Contudo, no vídeo atual, cujo link foi a mim disponibilizado pelo *Armatrux*, essa cena sofreu drásticas modificações. E, inclusive, cortes. Pela grande importância da categoria objetos energéticos, preferi manter a análise a partir do *DVD De Banda pra Lua*, cujo espetáculo dura 60 minutos. Porém, infelizmente, o leitor não poderá ter acesso a esse rico material.

possibilidade de mudar, em níveis energéticos, uma personagem em outra. O que ocorre aqui é vermos três facetas energéticas, a partir de distintos movimentos da espada (em estado primário): a primeira energia notada, a de *São Jorge*, é alterada para → samurai japonês → em seguida para orixá *Ogum* → de novo para samurai → e assim sucessivamente. Importa notar ainda que os figurinos e a maquiagem de *São Jorge* permaneceram os mesmos durante toda a troca energética.

Por sua vez, o elmo (**objeto-objeto**) de *São Jorge*, mantém-se quase sempre em sua primeira função, porém, ao mudar de lugar – quando sai da cabeça para proteger o peito do guerreiro – metamorfoseia-se em escudo, passando do primeiro ao terceiro nível poético (**objeto-desviante**)⁹⁴.

A argola é um elemento que auxilia a atriz Tina Dias na figuração da *Lua*. Isoladamente, o aro metálico não passa de um material primário dependurado no alto do palco (**objeto-objeto**). Apesar de concreto, torna-se um objeto abstrato e frio, pois não é realista e sua forma não identifica diretamente a *Lua*, como é o caso das sombras e projeções em que o astro lunar é visto de maneira clara. Entretanto, ao manipulá-lo, enquanto personagem, a atriz o ressignifica, dotando-o de valores poéticos e metafóricos. Logo, a lira, como numa ligação simbiótica entre o corpo da atriz e objeto de cena, também torna-se personagem. Nesse ponto,

⁹⁴ Essa cena também foi cortada e não pode mais ser observada no vídeo atual.

temos um caso de um objeto cênico que adquire *status* de personagem ao hibridizar-se com a *Lua* que o habita. Diferentemente do que ocorre com a espada, que muda uma personagem em outra, a partir de trocas energéticas, é o casamento da *Lua* com a argola que faz com que o objeto em estado primário também se transforme em *Lua* minguante, constituindo um único e só ser (**bio-objeto**). Também podemos chamar essa simbiose de função terciária, porém, guardadas as especificidades apontadas.

Enfim, os “braços”, que são os tecidos compridos da *Lua* (véus – Figura 52) que funcionam como membros. Acontece de o figurino dessa personagem ser manipulado como se fosse um objeto (braços-objetos: **objetos-extensões do corpo**). Desse modo, o que inicialmente é tido como o prolongamento de um figurino, pela forma que é utilizado pela atriz e pelos atores, e pelo contexto das ações físicas, é convertido nos “braços” da *Lua*. Depois, pela maneira de manuseio dos meninos, os “braços” são mudados em camisa de força (**objeto-desviante** Figura 53). Então, temos um exemplo de um figurino que é usado *objetalmente* (**objeto-figurino**) e, em seguida, um objeto inventado que é transformado em um novo. Em termos gráficos, teríamos a seguinte sequência: véus do vestido da *Lua* (estágio primário) → (sofre metamorfose terciária) → braços da *Lua* (passa por uma nova metamorfose terciária) → camisa de força → (tem outra metamorfose terciária, voltando ao estágio primário) → véus do vestido da *Lua*. Contudo, essa sequência não é estanque, uma vez que a última instância logo se

converte na primeira, na segunda, e assim por diante, numa linha ininterrupta de ações e num ciclo contínuo de metamorfoses primárias e terciárias. Desta feita, temos a passagem do figurino por dois níveis poéticos: enquanto ele mesmo (função primária) e como objetodesviante (função terciária) que pode ser alterado pela segunda vez (assumindo nova função terciária), a partir da primeira alteração.

Pertencentes à categoria **objetos-zoomórficos**, temos os dois bonecos de *De Banda pra Lua*: a mula *Madrugada* e o *Dragão*. E à categoria **objeto-cenário**, a tela branca.

Concluindo, os objetos cênicos ocupam um lugar de primordial importância na encenação de *De Banda pra Lua*. Como vimos, os seus usos já foram apontados por Eid Ribeiro desde a elaboração do texto, que por ele é chamado de comédia infantil. Logo, durante os processos criativos desse espetáculo, eles fizeram parte dos jogos e improvisações dos atores que, orientados por esse encenador, criaram complexas camadas de significações. Estabelecendo conexões com o cenário, com os figurinos, com a luz, com a trilha sonora, com os vídeos e projeções, com o texto e, principalmente, com os atores, os objetos de cena contribuem para a criação estética do espetáculo e, por conseguinte, da cena ribeiriana em parceria com o *Armatrux*.



Figuras 51 a 53: Transformação dos “braços” da *Lua minguante*. Fonte: Figuras 51 e 52: Fotos da produtora *Nitro*. Acervo do *Armatrux*; Figura 53: *Print screen* de cena do vídeo disponível em: <<https://youtu.be/iibipjBijDc?t=2611>>. Acesso em: 28 mar. 2016.



Capítulo 3

Em Cena: No Pirex, Café, Peru e Saliva! Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?

“Eis o verdadeiro amor, eis a única coisa no mundo pela qual vale a pena lutar; eis a coisa ao lado da qual todas as suas artes e ideais, todas as suas filosofias e crenças, todas as suas belas palavras e gestos nobres tornam-se tão pálidos e inúteis como cinzas. Quando se experimentou o amor — o verdadeiro amor —, o que resta no mundo que não pareça mais do que uma sombra do prazer?”

George Orwell

Neste terceiro capítulo será realizada uma análise da encenação *No Pirex*, no que diz respeito, como no capítulo anterior, a contribuição dos objetos cênicos para a constituição poética e estética desse espetáculo. Como vimos, trata-se de um trabalho sem diálogos montado pelo *Armatrux* ao longo de 2008 e 2009, estreando em 11 de novembro deste último ano no Teatro Klaus Vianna, de Belo Horizonte. Assim, as histórias que se desenrolam nesse trabalho serão contadas, também, a partir dos objetos, que constituem um amplo universo grotesco e escatológico. Em *No Pirex*, Eid Ribeiro, juntamente com os atores e atrizes do *Armatrux*, começa a

verticalizar as pesquisas cênicas com os objetos de cena, confrontando-os e mesclando-os com distintas linguagens artísticas, tais como a música, o cinema mudo e o circo.

Os conceitos de poética e de estética, já discutidos no Capítulo I, sem necessariamente serem retomados, perpassam toda a escrita desta unidade. Além do mais, outros termos, como Teatro de Objetos e Teatro com Objetos, serão abordados e estudados. Para tanto, recorrerei à pesquisadora e artista brasileira Sandra Vargas e ao pesquisador e artista uruguaio Rafael Curci. Também a categoria conceitual Teatro Físico precisará de breves esclarecimentos teóricos, principalmente a partir da obra *O Teatro do Corpo Manifesto – Teatro Físico* (2008), de Lúcia Romano. Isso porque Ribeiro tem um modo muito específico de criar, utilizando tais termos de modo distinto do universo acadêmico.

Aqui ainda será exposto e investigado, por meio de análises de fotografias, relatos audiovisuais e descrições de apresentações, o espetáculo referido: apesar de tê-lo assistido ao vivo duas vezes, o observo por meio de uma coleção de vídeos disponibilizados pelo *Armatrux*, quando da pesquisa realizada na sede do grupo, em Nova Lima, e em teatros de Belo Horizonte, entre os meses de janeiro e março de 2014. Além do mais, a filmagem na

íntegra da encenação localizada no *youtube*⁹⁵ também será utilizada. Essa gravação ocorreu especificamente para filmagem para vídeo.

O cerne das investigações apresentadas neste capítulo são as mutações sofridas pelos objetos de cena a partir das correspondências entre estes e os demais elementos da encenação, principalmente a interpretação dos atores e atrizes e a trilha sonora. Para tanto, durante a distinção entre Teatro de Objetos e Teatro com Objetos, estabeleço o que defino como mutação objetal no teatro. Além disso, mostro como Eid Ribeiro propõe esteticamente essas mutações na cena de *No Pirex*. Outrossim, apresento pontualmente, por meio de descrições de ações dos artistas cênicos e de fotografias, como essas mudanças ocorrem em cenas específicas desse espetáculo. Enfim, lanço e retomo algumas perguntas que me projetam ao desenvolvimento deste capítulo: sem os objetos cênicos, e na ausência das consequentes relações entre atores e objetos, *No Pirex* não deixaria de existir? De que maneira as mutações sofridas por eles ressignificam essa montagem?

95

https://www.youtube.com/watch?v=SB_wUkBN8N4



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Este *link*, que contém o espetáculo completo, é privado e a obra filmada é protegida por direitos autorais. Resguarda-se também o direito de imagem dos artistas envolvidos no trabalho. O grupo *Armatrux* liberou o *link* apenas para fins acadêmicos, não devendo ser utilizado para outras finalidades.

Quais modalidades artísticas aparecem a partir da correspondência entre os objetos e os demais elementos da cena?

Mais uma vez, dadas as características das criações de Eid Ribeiro, que contêm muitas das suas experiências de vida, farse-á necessária a citação de entrevistas e de histórias desse encenador, que nos conta pormenorizadamente suas fontes de inspiração. Destarte, os processos criativos e as representações de *No Pirex* passarão por análises semelhantes aos do espetáculo *De Banda pra Lua*.

3.1. Um pouco mais sobre *No Pirex*

Como já apontado, *No Pirex* foi criado pelo *Armatrux* ao longo de dois anos. Eid Ribeiro foi o responsável pela concepção e direção artística, pela pesquisa da trilha sonora, bem como pela direção dos experientes atores Cristiano Araújo, Eduardo Machado, Paula Manata, Raquel Pedras e Tina Dias.

No Pirex é um espetáculo sem diálogos fortemente baseado na fisicalidade e no jogo dos atores com os objetos – principalmente por meio de técnicas circenses, como o malabares. Ele narra o encontro de cinco personagens grotescas (*Boquélia*, *Bencrófilo*, *Bonita*, *Ubaldo* e *Alcebíades*) em torno de uma mesa, na qual desenvolvem ações absurdas e escatológicas. Dentre as temáticas abordadas encontramos o amor, o ciúme, as relações de poder, o sexo e a morte. Trata-se também de uma espécie de pesadelo tragicômico e, como apontado na sinopse do espetáculo, de uma forma de “versão gótica livremente inspirada em *Alice no País das Maravilhas*”, em

especial no sétimo capítulo, obra de Lewis Carroll. Nesta obra, a protagonista é convidada para um chá de loucos, no qual se encontram a *Lebre de Março*, o *Chapeleiro Maluco* e o *Arganaz* ou *Leirão*, um pequenino roedor, que dorme a maior parte da festa. Tais personagens desafiam a menina *Alice* com charadas profundamente incoerentes como, por exemplo: “Por que um corvo se parece com uma escrivanhinha?”⁹⁶. O *Chapeleiro Maluco* conta que está fadado a beber chá *ad aeternum* pois, o *Tempo*, “que é uma pessoa”⁹⁷, vingou-se dele, estagnando-se às seis da tarde, a hora do chá. *Alice*, sentindo-se insultada e cansada pela chuva de estranhos enigmas, sai dizendo que essa era a festa de chá mais estúpida que já tinha participado.

Como em *Alice no País das Maravilhas*, em que o tempo é marcado por um relógio – porém em *No Pirex* por um relógio invisível –, as personagens ribeirianas ingerem líquidos, também ocultos, como água, chá e bebidas alcoólicas, ao redor de uma mesa. O tiquetaque grave (produzido em *off*) desse objeto – que bate aparentemente em quatro por quatro e/ou em sua subdivisão em dois por quatro –, perpassa e dita o ritmo de várias cenas do espetáculo.

⁹⁶ CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Clélia Regina Ramos. Editorial Arara Azul (Versão para eBook), 2002, p. 64. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alicep.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2014.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

3.2. Processos poéticos de *No Pirex*

Num ensaio de *No Pirex*, realizado em 20 de fevereiro de 2014, no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, em razão de uma apresentação desse espetáculo na referida 40ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, o incontentável encenador Eid Ribeiro chateou-se com a disposição do cenário, que estava bem à frente do espaço concebido por ele:

O cenário está muito perto do público. Achei que esse espaço da frente ficou pequeno, apertado, atrapalhando a movimentação. Como esse palco é grande e tem uma profundidade boa, teria que ter chegado mais pra trás para dar mais, esteticamente, perspectiva. Pra não chapar tanto. (...) Tem que ter no mínimo cinco metros, daqui até a mesa. E tem três metros. (RIBEIRO, Eid. *Eid e o Cinema*. Entrevista concedida ao autor).

Em relação a esse ensaio, que há muito não ocorria com a presença do encenador, talvez seis meses, Ribeiro disse que foi apenas uma passagem rápida, mecânica, da movimentação cênica, sem uma preocupação com pulsação interior, concentração das personagens, maquiagem, etc. Mesmo automático, segundo ele, percebem-se pequenas questões que não ocorriam antes, como o ator demorar muito para reagir a uma ação do colega, ou esquecer as marcações de cena e/ou perder-se no tempo-ritmo

cênico – ora acelerando outrora atrasando. Para ele, as mudanças de ritmo são importantes, e é função do elenco segurá-las, bem como manter a proposta da encenação. Ademais, um espetáculo cheio de detalhes, como é *No Pirex*, requer muita concentração dos atores e extremo domínio do movimento e do tempo de cada personagem e da sua respectiva relação com o outro. Sobre isso, disse o encenador:

E a grande dificuldade quando se é *teatro de objetos*, é tornar orgânicas as relações. Porque executar por executar não quer dizer nada. Aí fica mecânico, não tem vida. Então a gente tem que criar, puxar vida para as personagens, na relação de olhar, no jogo que é estabelecido entre elas. Se você não estabelece isso, fica vazio, não acontece. E é isso que a gente está correndo atrás com o outro espetáculo [o *Thácht*]. (RIBEIRO, Eid. *Eid e o Cinema*. Entrevista concedida ao autor. Grifos meus).

Pela leitura desses excertos, notamos o quão exigente é o encenador Eid Ribeiro. Mas também é doce, gentil e respeita muitíssimo todos os artistas que trabalham com ele. Ademais, é um grande contador de “causos”. E as histórias, quando narradas por ele, são teatralizadas, mimetizadas, ilustradas por gestos, caras e bocas. Constantemente, o encenador usa onomatopeias para ambientar os fatos. Como vimos no Capítulo 1, as suas experiências, que ele chama de vivências, são fundamentais para compreendermos os seus

processos criativos, pois a cena ribeiriana é, de certa forma, uma extensão de sua vida e de suas memórias afetivas. Por isso, é de grande valia continuar trazendo para o leitor essas histórias, pois elas contêm os germes da poética criativa desse artista, assim como da sua estética teatral. Sendo assim, começemos pela transcrição literal de um dos “causos” contados por ele, no qual narra algumas memórias úteis ao processo de montagem de *No Pirex*:

A Tina, no local onde a gente ensaiava, saiu da cozinha com uma “xicrinha” e uma colherzinha na mão. Não, acho que foi o Cris que saiu. Aí eu falei: “Pô, vamo trabalhar essa ‘xicrinha’ aí... Tomar o café!”. Daí eu comecei a compor esse universo, entendeu? Mas ainda não tínhamos uma ideia definida. Queria um restaurante com várias portas, para dar movimento pra cena. Pensei isso. Mas não tinha imaginado que o restaurante seria vazado. Tudo demorou, acho, um ano de trabalho. “Vamos trazer coisas que tem nos restaurantes: pratos, colher, garfos!” Aí veio a ideia de ter a cozinheira. (...) Tem um livro de George Orwell, *Na Pior em Paris e Londres*, em que ele trabalhou em vários restaurantes como lavador de prato. Aí ele conta sobre a cozinha dos famosos restaurantes franceses, que era uma porcaria total. E eu já fui ajudante de garçom quando tinha 15 anos de idade, no *Palace Hotel* de Poços de Caldas.

O “comim”⁹⁸, né? Fui “comim”, o que ajuda o garçom titular. Era um hotel “chiquésimo”. Em cada refeitório o garçom tinha uma praça. Então, o garçom e um “comim” ali, e uma mesa que esquentava, que não deixa esfriar as coisas. E os pratos. O “comim” sai com os pratos sujos. O meu papel era assim: trazer da cozinha para o salão. E o garçom servia. Depois eu recolhia os pratos sujos e levava para a cozinha. E trazia da cozinha os pedidos que o hotel me passava. Foi uma vivência de dois anos. E aí a sacanagem que a gente fazia: cuspiam no prato do cara pra servir (risos). A cozinha era enorme. O mestre cuca recebia o pedido e falava no microfone. Aí chegava o cara e joga assim: “shaaak”! Às vezes era assim: “Dia de Feijoada”. Aí tinha muitos pedidos da mesma coisa: era uma luta “procê” pegar primeiro e servir mais rápido lá os “cara”, pra agradar e ganhar gorjeta. Então, tive essa vivência. Tinha uma porta de entra-e-sai, pra entrar no salão, que era uma coisa pesadona, só que era uma porta inteiriça, então “cê” chegava com 40 pratos lavados e “páaaa”, batia o pé na porta e passava, pois ela voltava rápido, tinha mola. Aí

98 Profissionalmente, conhece-se essa expressão por cumim ou cumin. O termo, no Brasil, é uma variação usada para a palavra francesa *commis*, que significa aprendiz e auxiliar de um profissional. No nosso país, “ajudante ou aprendiz de garçom” (PRIBERAM – Dicionário Online da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/cumim>. Acesso em: 8 jul. 2014).

tinha a sacanagem: quando entrava um cara novo, bem ingênuo assim, a gente sacaneava o cara. Ele vinha atrás “docê” e a gente “páaaa”, passava, e a porta “tuuufu”, e o troço batia no outro “comim”. E caía prato pro chão. Era uma diversão, aquela barulhada de prato caindo e não sei o quê (risos). Então, eu trouxe essa vivência e a do George Orwell também. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor).

Para criar o novo espetáculo, Eid Ribeiro almejava um espaço cênico que fosse um restaurante, com ambientes como os descritos acima. Na sua imaginação, ainda não existiam personagens completas, ações e relações, apenas o desejo do lugar da ação. Os traços, ou cacos de personagens, não passavam de sombras na escuridão da mente do encenador. Obviamente, suas vivências como cumim e o livro *Na Pior em Paris e Londres*, batiam em suas paredes criativas e tocava seus poros enquanto possibilidade cênica.

Também os atores de *No Pirex* leram a obra de Orwell. Além disso, ouviram histórias como aquela, contadas por Eid Ribeiro, para criar os primeiros esboços da montagem. Muitos deles perduraram. Por vezes, de modo parecido ao “causo” ribeiriano, cenas grotescas e escatológicas são vistas no espetáculo. Nelas as personagens cospem no chão, nos pratos, nos copos, nas comidas e bebidas (principalmente de *Boquélia*, a patroa tirana), nas próprias mãos e nos rostos das companheiras de cena. “Urinadas” e “ejaculações” são presenciadas, assim como arrotos e peidos são ouvidos.

Aliás, o grupo joga com a percepção sensorial dos espectadores, partindo da olfativa (cheiro de café fresco coado), passando pela auditiva (paisagem auditiva da cozinha, por exemplo) e chegando à imaginativa, na qual induz a plateia a supor o sexo oral feito detrás da porta de molas e os ruídos prazerosos do gozo masculino na boca de *Boquélia*.

Ainda sobre os processos criativos de *No Pirex*, Ribeiro, mais uma vez, disse não ter um método de trabalho específico e/ ou predeterminado. Como em *De Banda pra Lua*, com a diferença que a criação deste espetáculo partiu do texto, os improvisos foram primordiais à criação da narrativa e das personagens de *No Pirex*. O que havia, a princípio, era a ideia do restaurante, uma história contada pelo encenador, com base em sua vivência, e a referência de uma obra literária. Todavia, lembranças dos filmes em preto e branco e dos palhaços vistos na infância e adolescência por Ribeiro também serviram de imagens disparadoras para o início do processo.

Em uma entrevista concedida a Jota Dangelo, um dos principais artistas teatrais dos “anos heroicos do teatro em Minas”, Eid Ribeiro falou do seu gosto pelo circo e pelo cinema:

(...) morei em Poços de Caldas. Morei em várias cidades. Era aí que paravam os circos. A gente morava perto de onde existiam esses espaços em que nós jogávamos futebol, e de vez em quando vinha um circo que era montado naquele local. Circo mesmo, o tradicional, ou então o Circo

de Tourada, que ia muito no sul de Minas naquela época [década de 1950]. Quando eles chegavam ficávamos olhando eles armarem o circo, começávamos a conviver com os artistas. Geralmente eles representavam melodramas, à noite; “*A escrava Isaura*”, por exemplo. (...) Dava vontade de trabalhar no circo. Eu tinha amigos que moravam na cidade, eram pobres, e jogavam futebol com a gente. Aí chegava o circo e nós fazíamos amizade com o pessoal (...). De repente, um dos meus amigos ia embora com o circo. Aconteceu de três irem embora assim. (...) Eu ficava sonhando em ir embora também. Para mim, eu pensava que nunca ia conseguir sair do interior (...). Eu tinha essa vontade de acompanhar o circo e tinha muita vontade de fazer cinema. (...) Meu pai era o gerente do IAPC em São Sebastião do Paraíso, e o gerente do cinema era fiscal do IAPC e trabalhava com ele. (...) Mas meu pai conseguiu que o gerente empregasse a mim e a meu irmão – eu tenho um irmão que é um ano mais velho do que eu – para trabalhar como lanterninha e abridores de cortina no cinema. Ficamos dois anos neste emprego. (...) [Vi] tudo quanto era filme. Aí eu já devia ter uns quatorze, ou quinze anos, nessa época. Eu sonhava com cinema; escrevia roteiros em cadernos (...), eu escrevia à mão roteiros de cinema; roteiro, história, argumento, não é? (DANGELO, 2010, p. 378-379. Grifos do autor.).

Nesta longa entrevista concedida a Dangelo, percebe-se a importância do circo e do cinema, principalmente do cinema mudo em preto e branco, para a poética e para a estética teatral de Eid Ribeiro. A década de 1980 foi a mais fértil para ele, em se tratando de experiências como assistente de direção e de roteirista em produções fílmicas. Por isso, em *No Pirex*, o “picadeiro” e a “fotografia cinematográfica” ajudaram a conformar a estética do espetáculo.

Obras de *Charles Chaplin*, principalmente *O Grande Ditador*, de 1940, também serviram de inspiração para os processos criativos tanto de *No Pirex* quanto de *Thácht* (como veremos no Capítulo 4). O grupo fez uma pesquisa profunda dos filmes chaplinianos, desde a década de 1930, ademais de obras fílmicas e documentários que retratam as atrocidades do ditador alemão Adolf Hitler – e também artista, pois pintava em têmpera e criou os símbolos e marcas nazistas –, desde a sua participação como soldado na *Primeira Guerra Mundial*, para o desenvolvimento das personagens desses dois espetáculos. É importante notar, que durante a concessão da entrevista realizada no CCBB, que em parte está sendo citada, o *Armatrux* já trabalhava na criação do novo espetáculo. Desta feita, constantemente, ao falar da criação de *No Pirex*, Ribeiro observava os processos criativos de *Thácht*. Conclui-se, então, que as experiências do primeiro trabalho foram fundamentais para a montagem do segundo, em especial as técnicas de *clown*, malabarismo e prestidigitação.

As Criadas, de Jean Genet, foi outra obra que alimentou a criatividade do encenador durante a elaboração de *No Pirex*. Mellão (2012, p. E10), sobre as influências dessa dramaturgia sobre o espetáculo ribeiriano, diz o

seguinte: “como no clássico francês, a crítica às relações de poder se instaura de forma estranha, com uma atmosfera grotesca. A estética refinada repleta de sombras, composta por diferentes tons de cinza, flerta com o expressionismo alemão”.

Enfim, quanto às personagens (Figura 54), ao que parece, os empregados domésticos (*Mordomo*, *Copeiro* e *Cozinheira*) foram as primeiras a serem criadas. Às sacanagens do *Mordomo* em relação ao *Copeiro* foram acrescentadas peças que a *Cozinheira* e o *Mordomo* pregavam no *Copeiro*. Cusparadas na cara (Figura 55) e arremessos de alimentos começaram a integrar os jogos e brincadeiras cênicas da nova montagem. Em seguida surgiram a dona da casa (a *Patroa*) e o seu *Irmão mais velho* (*Alcebíades*), mastigador de pratos. Inicialmente, as personagens não tinham nomes e eram conhecidas somente pelos seus papéis, ou seja, pelas funções e posições que ocupavam dentro da trama. Porém, com o decorrer das investigações, os *nomes falantes* foram cedendo espaço aos apelidos dados pelos próprios atores e atrizes devido às ações de suas personagens. Assim, por exemplo, a *Patroa* ganhou a alcunha de *Boquélia*. Isso porque, numa determinada cena improvisada, ela simulou sexo oral (“boquete”) no *Mordomo*. A *Cozinheira* recebeu o epíteto de *Bonita* (substantivo adjetivado que não descreve suas reais aptidões físicas); o *Mordomo* passou a se chamar *Ubaldo*; o *Copeiro*, *Bencrófilo*; e o *Irmão mais velho* da patroa, *Alcebíades*. No entanto, por não possuir diálogos, em nenhum momento ouvem-se os nomes das personagens durante o espetáculo.

Sobre os nomes falantes diz o pesquisador de teatro de animação Valmor Nini Beltrame:

as diversas maneiras de caracterizar e definir a personagem no texto dramático compreendem, basicamente, traços físicos, sociais, ou psicológicos. O dramaturgo procura destacar traços em cada personagem, buscando, além de identificá-la, diferenciá-la das outras. Às vezes, há a predominância de um desses aspectos na definição do caráter da personagem, mas quase sempre o somatório desses aspectos dá sustentação, tornando-a crível, permitindo, dessa maneira, reconhecer seus desejos e vontades. Em certos momentos da história da dramaturgia é possível perceber a predominância de formas peculiares na caracterização das personagens. Por exemplo, as personagens nos textos naturalistas, vão, em sua maioria, destacar traços psicológicos; já as personagens do teatro de feira, da rua, no teatro popular, são comumente esquemáticas, sintéticas, o que permite dizer que há uma predominância de características sociais. As personagens são, normalmente, típicas: soldado, amante, a bela, a má, o trabalhador, o patrão, etc. (...) O “nome falante” é uma forma sintética de caracterização da personagem. O nome contribui para identificar seu caráter e comportamento. A explicitação do seu nome é suficiente para diferenciar sua maneira de ser, das demais personagens. (BELTRAME, 2002, s.p).

Visto isso, em termos etimológicos, teria *Bencrófilo* algo haver com *necrófilo*? Ou *Ubaldo* alguma relação com ousadia e atrevimento? E *Alcebiades*, cuja origem grega indica um homem que governa com violência, mesmo apesar de sua generosidade?



Figura 54: As cinco personagens de *No Pirex*. Da esquerda para a direita: *Patroa (Boquélia)*, *Alcebiades*, *Cozinheira (Bonita)*, *Copeiro (Bencrófilo)* e *Mordomo (Ubaldo)*. Fonte: Foto sem referência à autoria. Disponível em: <http://www.fccda.mg.gov.br/39festival/imagens/noticias/armatrux3.jpg>. Acesso em: 29 set. 2015.



Figura 55: Uma cena clássica de *clowns* entre o *Mordomo* e o *Copeiro*. Fonte: Foto sem referência à autoria. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/no-pirex/1553>. Acesso em: 29 set. 2015.

3.3. Espaço da ação, personagens e narrativa

Diferentemente do que aponta a *sinopse*, o *release* e algumas falas de Eid Ribeiro, vejo o espaço da ação de *No Pirex* como a casa de *Boquélia*, a *Patroa* cruel e ranzinza, mais especificamente a sala de jantar e a cozinha, com a maior parte das situações ocorrendo na primeira. Agindo nesses lugares e relacionando-se com distintos objetos de cena, notam-se, além dessa, mais quatro personagens. Há uma empregada que é a *Bonita*: também conhecida por *Cozinheira*. Ela é vista constantemente em seu local de trabalho, a cozinha, convivendo com materiais desse lugar, tais como facas, talheres, pratos, liquidificador, etc. Estes objetos, conforme o cenógrafo e figurinista Eduardo Félix, foram comprados pela produção de *No Pirex*⁹⁹. Outra personagem é *Alcebíades*, o misterioso irmão primogênito de *Boquélia*, que não tem ocupação profissional definida. Pela sua idade avançada, talvez seja um aposentado esclerosado pois, absurdamente, tem como refeição predileta pequenos pedaços de pratos de louça. Estes foram lixados por Eduardo Félix para não cortar a boca da atriz Raquel Pedras, que interpreta essa personagem. Por fim, *Ubaldo* e *Bencrófilo* são, respectivamente, outros serviçais da casa: um *Mordomo* e um *Copeiro*. Eles agem, cenicamente, como uma dupla de *clowns*.

⁹⁹ Informação passada por esse artista, via *Facebook*, no dia 06 nov. de 2015.

Segundo Mário Fernando Bolognesi, professor da UNESP, em sua obra *Palhaços*,

clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. (...) Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de Clown Branco, por conta do seu rosto esfarinhado (...) O plural *clowns* é usado para designar a dupla cômica. (...) O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então, gritou: “Augusto!, Augusto!”. *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas. (BOLOGNESI, 2003, p. 62, 72 e 73).

Também para esse professor, o Clown Branco tem um tipo dominante e o seu *partner*, o Clown Augusto, o de dominado:

o Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajés e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros (...). O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo. (...) O Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado (BOLOGNESI, 2003, p. 72-74).

Algumas dessas características podem ser encontradas em *Ubaldo* e em *Bencrófilo*. O primeiro, o *Mordomo*, aproxima-se mais do Clown Branco; enquanto o segundo, o *Copeiro*, tem caracteres do Clown Augusto. Porém, ambos possuem os rostos esbranquiçados e com linhas negras, por exemplo, no bigode e no cavanhaque (Figura 54). Nenhum deles tem o nariz avermelhado. Contudo, a cor vermelha aparece nos lenços elegantemente colocados nos bolsos dos seus ternos. O Clown Augusto de *No Pirex* tem o rosto bem entristecido e ingênuo. Ele é mais estúpido e, constantemente, é exposto a situações constrangedoras e degradantes pelo seu *partner* e também pela *Patroa*. Tanto o *Mordomo* quanto o *Copeiro* interagem, por meio de técnicas circenses, com talheres, copos, taças, pratos e lenços. Todavia,

somente o *Mordomo*, com jeito e comportamento mais aristocrático, serve bebidas alcoólicas, como *champagne*, à *Patroa*. Não seria esse um *status* cênico superior ao de *Copeiro*? – Ou ao menos demonstraria algum tipo de predileção de *Boquélia* pela primeira personagem? – Também, pela dominação clownesca do *Mordomo* em relação ao *Copeiro*, essa especificidade fica mais evidente. Entretanto, em determinadas cenas, o *status* do *Copeiro* sobe em relação ao do *Mordomo*.

Uma imagem que ilustra bem a relação de *status* entre personagens é a de uma gangorra. Para a pesquisadora Vera Cecília Achatkin, em sua dissertação *O teatroesporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação a improvisação como instrumento de transformação para além do palco*,

a escolha da gangorra como objeto imagético para elucidar o conceito de *status* alto e baixo é bastante pertinente e traz no próprio objeto escolhido a explicação do conceito: se alguém subiu é porque alguém desceu. (...) A gangorra é algo que pressupõe movimento. Portanto, o *status*, na concepção descrita por Keith Johnstone, é algo móvel. Ele não diz respeito à condição social de alguém, como normalmente entendemos e usamos o termo. O *status* (...) diz respeito ao poder que alguém tem num determinado momento. Dessa forma, uma personagem pode ganhar poder, pode perder poder, pode lutar por poder. Entre um extremo e o outro da gangorra, Keith Johnstone cria três níveis intermediários,

em que o número um seria o mais baixo e o cinco o mais alto (ACHATKIN, 2005, p. 69).

Além desse tipo de gangorra, observo que relações de sadismo e masoquismo são comuns em *No Pirex*. De todas elas, a mais sádica é a *Patroa* e a mais masoquista é o seu irmão *Alcebíades*. Contudo, as relações de poder e de sadomasoquismo são flutuantes, variando de cenas e de contatos entre as personagens. Até mesmo no jogo de *status* entre os *clowns* essas relações estão presentes.

Há ainda uma atmosfera sexual e pornográfica que paira em boa parte das cenas. Aqui encontramos uma diferença importante, dentre várias, entre *De Banda pra Lua* e *No Pirex*. Enquanto o primeiro espetáculo foi pensado para o público infantil, apesar dos adolescentes e adultos também se deliciarem com ele, o segundo é voltado para maiores de doze anos, devido a alusão à pornografia. Utilizando uma pilha de copos de vidro transparentes (tipo copos lagoinhas de botecos), em formato fálico, por exemplo, o *Mordomo* simula sua masturbação. Além do mais, a *Cozinheira* masturba o pescoço¹⁰⁰ do peru (que é um boneco construído por Eduardo Félix especificamente para a cena), inserindo os dedos em sua cloaca, e acaricia com prazer a cabeça do porquinho (também um boneco confeccionado por esse artista

a partir de espuma revestido em látex e bolinhas de gude para os olhos) que será assado para o jantar. Ademais da pornografia, ocorre ainda em *No Pirex* alusões à zoofilia e à necrofilia, bem como a erotização da comida. Mais adiante analisaremos esses momentos de modo mais detalhado, bem como a materialidade desses objetos.

Na Figura 55 o *Copeiro* sobe seu *status* em relação ao *Mordomo*, cuspiendo água na cara dele. A gangorra de *No Pirex* é instável e pende para diversos lados. Contudo, durante quase todo o espetáculo, o *Mordomo* encontra-se numa posição mais alta.

Por fim, quanto à narrativa de *No Pirex*, Eid Ribeiro disse que surgiu de improvisações advindas da ideia de um conflito: a disputa pelo poder. Contudo, o que se nota na cena com mais frequência é uma competição pelo amor, além de um desejo de libertação de diferentes repressões. A *Cozinheira* é amante do *Mordomo*. Ela mata a *Patroa* por causa de ciúmes e também por motivo de abusos e violências que *Boquélia* exerce sobre ela e sobre os demais colegas de trabalho. Há também o *Alcebíades* que é subjugado e humilhado por ela. O considero um inútil, um estorvo spectral e um saco de lixo engolidor de cacos de vidro. Além das opressões, o *Copeiro* passa por diversos tipos de danos morais, tanto pela *Patroa* quanto pela *Cozinheira* como pelo *Mordomo*. Este último, além do dano moral, sofre assédio sexual por parte da *Patroa*.

100 Segundo Eduardo Félix, na entrevista citada, o pescoço do peru foi confeccionado com um tecido chamado *cola puff*, o qual foi submetido a um soprador térmico, enrugando-se e ficando, assim, com a textura de uma pele de peru.

3.4. Elementos visuais da encenação: cenário, figurinos e maquiagem¹⁰¹

Na figura a seguir observamos o cenário do espetáculo montado no palco do Teatro do CCBB, em Belo Horizonte. A descrição de tal cenário foi feita no primeiro capítulo, durante a análise da categoria objeto-cenário. Contudo, para fins de maior clareza, vale a pena retomarmos parte dela e a incrementarmos com informações dadas pelo cenógrafo Eduardo Félix, durante a entrevista realizada por mim no ateliê do artista na capital mineira, e também a partir de um arquivo em PDF (Dados Técnicos No *Pirex*) *cedido pelos artistas do Armatrix*: na extremidade esquerda vê-se uma das portas em metalon (2,50 m × 0,80 m × 1,20 m) com molas por onde entram e saem as personagens de outros cômodos da casa. Notam-se também outras duas portas do mesmo tamanho, também em metalon e com molas, junto à estrutura central (que mede 4,50 m de largura por 2,60 m de altura, localizada a no mínimo 3,00 m do fundo do palco). Esta é construída de metalão desmontável. A cozinha está localizada ao fundo, onde se vê um detalhe da estrutura central com as cortinas abertas. À frente da grande estrutura, a mesa da sala de jantar (1,90 × 1,00 × 0,90). Na parte de baixo da estrutura metálica, escondida atrás da mesa, há uma passagem pela qual as personagens alcançam esse móvel. Também os “atorescontrarregras” utilizam esse espaço no momento em que manipulam objetos, como o

101 A iluminação será tratada quando da análise das relações entre os atores e os objetos de cena.

porquinho, sobre a mesa. No alto, encima desta, um lustre aranha em que Eduardo Félix investigou as sombras, com forte influência do expressionismo: “É muito legal a forma como a luz explora esse lustre. A sombra dele é projetada na primeira cena, logo no começo do espetáculo. Eu acho muito bonito”, disse o cenógrafo na entrevista constantemente citada. À esquerda do palco, olhando da plateia (onde se percebe à direita o encenador Eid Ribeiro de costas), duas cadeiras pretas que, de acordo com o cenógrafo, são cadeiras metálicas de bar, cobertas por tecidos pretos e espumas, adaptadas – “cenografadas” – ao contexto do espetáculo. Na penumbra, dentro da cozinha, notam-se objetos de cena pendurados em uma arara (3,00 × 1,80) e um profissional da cenotécnica trabalhando. Enfim, o palco é coberto por 7 rolos de linóleo.

No *Pirex* é um espetáculo de estética híbrida, que teve como referencial o imaginário de Eid Ribeiro, assim como dos seus atores e da equipe técnica; e, artisticamente, o teatro do absurdo, o cinema mudo e o cinema expressionista. Além da gestualidade volumosa dos atores e do grotesco cênico pujante, percebem-se tons góticos e linhas distorcidas nesse cenário, bem como nos figurinos e maquiagens. Não é de se estranhar as aproximações, em termos de deformação, curvas, linhas e tons, entre a concepção cenográfica de Eduardo Félix e o cenário pintado pelos jovens artistas alemães Walter Reimann e Walter Rohrig para o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido em 1919 por Robert Weine. Ademais, os figurinos e maquiagens “mortuárias” das personagens do espetáculo aproximar-se-iam

às das personagens fílmicas, como podemos também notar nas Figuras 58 a 62 deste capítulo.

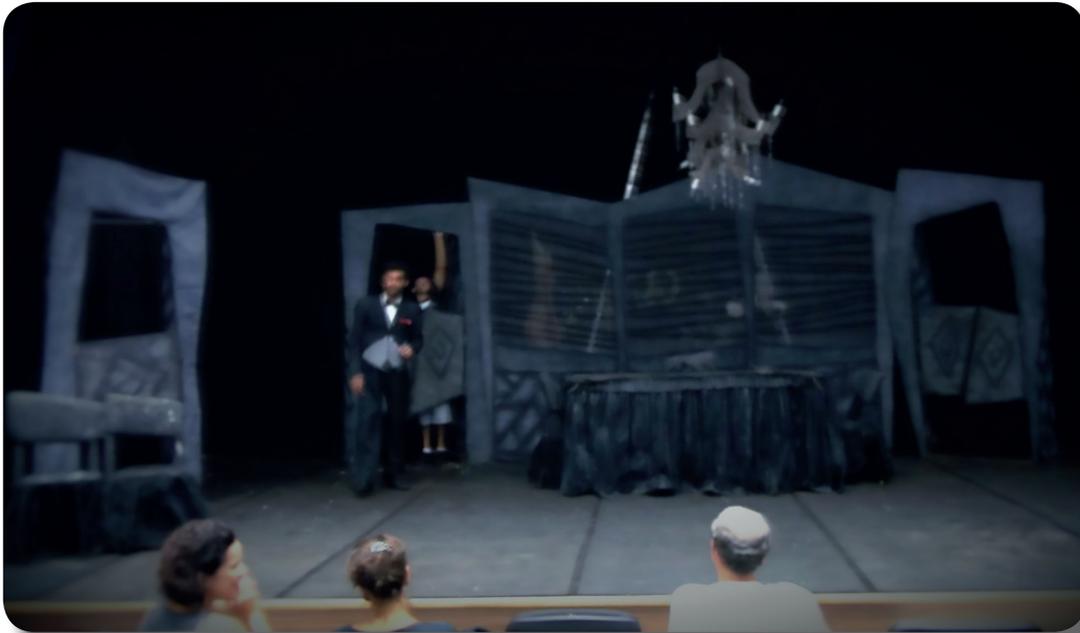


Figura 56: Detalhe da estrutura central onde se veem as cortinas da cozinha abertas. Fonte: Foto minha tirada em 20 fev. de 2014, CCBB Belo Horizonte.



Figura 57: Projeto de cenário de *No Pirex* realizado por Eduardo Félix. Fonte: DADOS Técnicos *No Pirex* – Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 28 jan. 2016.

O próprio cenógrafo Eduardo Félix fala sobre o influxo desse estilo no cenário de *No Pirex*, bem como sobre o de outros filmes expressionistas: “Tem o *Gabinete do Dr. Caligari* demais. Isso é muito forte. Tem também o *Vampiro de Dusseldorf*. Era meio que sombrio. Tanto que tudo era preto. (...) O Expressionismo tem um pouco do gótico: dramaticão, iluminação pontual”. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Por um lado, o encenador Eid Ribeiro chama os climas de *No Pirex* de gótico, permeados por um humor negro. Se assim for, mesmo o espetáculo não possuindo diálogos, seria de tom satírico e paródico. Por outro lado, ele diz que o cenário é expressionista. Inclusive, pediu aos atores e ao cenógrafo para assistirem a filmes expressionistas, como o já mencionado *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Entretanto, o gótico a que o encenador se refere não se trata do estilo gótico medieval, dos séculos XII e XIII, no qual predominavam, na arquitetura, conforme aponta o célebre historiador da arte Ernest Gombrich, em sua obra *A História da Arte* (1994), igrejas com abóbodas de arcos transversais, pilares leves de pedras e grandes vitrais coloridos. O termo aproximar-se-ia muito mais da ideia que aparece no século XVIII, durante o Romantismo, principalmente na literatura, em que características sombrias, macabras e sobrenaturais da “Idade das Trevas” (Idade Média) são retomadas; assim como no estilo de vida gótico surgido, na Grã-Bretanha, no final da década de 1970. O *Fausto*, de Goethe, já citado no primeiro capítulo, durante a análise da lua romântica presente no espetáculo *De Banda pra Lua*, é um bom exemplo desse tipo de literatura.

Em *Fausto: uma tragédia* (Primeira parte), Goethe (2004, p. 63) traz a seguinte rubrica para indicar o espaço da ação: “(Num quarto gótico, com abóbodas altas e estreitas, Fausto, agitado, sentado à mesa de estudo)”. Nessa passagem, acima da palavra gótico, há uma entrada para uma nota de Marcus Vinicius Mazzari que explica alguns significados da palavra:

(...) “gótico” possui aqui conotação negativa, no sentido de atravancado, sufocante, composto de elementos heterogêneos e disparatados. Além disso, no século XVIII, “gótico” era usado como expressão para algo medieval e obsoleto, não moderno. (MAZZARI *apud* GOETHE, 2004, p. 63).

Já na tradução portuguesa de Antônio Feliciano de Castilho, aludida no capítulo anterior, há uma interessante descrição do quarto de *Fausto*:

Que masmorra que é isto! E aqui me vou gastando neste covil infecto, abominoso, infando, lôbrega escuridade a que o celeste dia, prazer da terra toda, um raio a custo envia pelos vidros de cor em treva mascarado. Para onde quer que fuja o olhar do emparedado, bate nesta Babel de livros bolorentos, pastagem da polilha, informes, sonolentos, e em rumas de papeis, do tempo denegridos, caótico tropel de abortos esquecidos, que trepa, galga, encobre, enluta, afeia, inunda, a casa desde o solho à abobada profunda; sem falar no sem-fim de drogas, pós, essências, máquinas, que sei eu! misérias, importâncias, que já me infundem tédio. E a isto se apelida o meu mundo! Isto é mundo, ou esta vida é vida? (GOETHE, 2002, p. 26).

Por meio dessa citação, nota-se que o espaço onde está *Fausto* é sufocante, sombrio, malcheiroso, repugnante e contaminado por poeira e traças. Ademais, é escuro e caótico.

O cenário de *No Pirex* traz algumas dessas características, em especial no que concerne a escuridão, ao preto dos tecidos que o envolve, à sujeira provocada pelo caos de objetos que se chocam e se quebram – espalhando-se pelo palco e pelo cenário –, e também pela repulsa que os atos escatológicos das personagens provocam.

Outrossim, há também o gótico como estilo de vida. Surgido no Reino Unido, principalmente na música, no final da década de 1970 e início de 1980, chegou ao Brasil no início dos anos oitenta, sendo chamado de *Darkwave*. Além da música, segundo Gustavo Villela *et al.*, no artigo *Góticos, a vida em preto* (2006), a literatura é outra corrente artística que influenciou tal estilo de vida gótico:

a música também surgiu como uma grande influência do estilo gótico (...), a raiva e a agressividade, que incendiavam o movimento *punk*, começaram a ceder lugar a uma profunda depressão, um sentimento de insatisfação, além da falta de perspectiva do outro. O porta voz destes angustiados vai surgir, então, em Manchester, na Inglaterra. Ian Curtis e sua banda Joy Division são os primeiros a transformar essa melancolia e desilusão em música. (...) No interior do movimento *pós-punk*, subestilo musical do *rock*, existem as mais representativas bandas do chamado “estilo gótico”, com suas canções sobre melancolia, desespero, abandono e decepções amorosas. (...) A partir da metade da década de

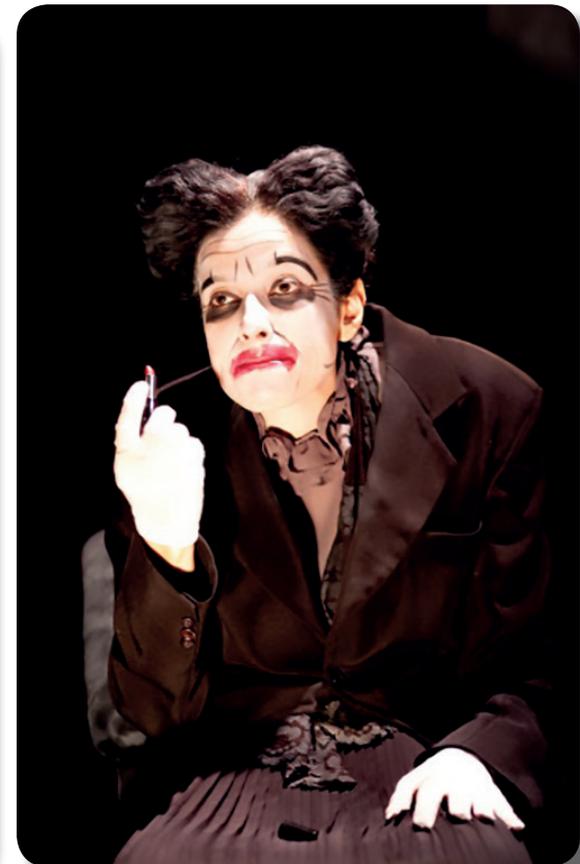
1990, começam a surgir bandas que usam a morte e os sentimentos profundos do ser humano como tema, mas estas foram intituladas como *gothic metal* e *doom*. A literatura também tem um papel importante quando se trata de góticos. Inspirados pelo Romantismo e com a intenção de se contrapor aos valores da sociedade burguesa, o movimento “ressuscitou” em suas páginas o ambiente da Idade Média. Satanismo, mistério, morte, sonho, loucura e degradação são temas recorrentes nas obras cultuadas pelos góticos. Como as primeiras publicações do gênero, no século XVIII, eram ambientadas em castelos medievais sombrios, foi usada a expressão “gótica” para definir essa tradição. (VILLELA *et al.*, 2006, p. 23-24).

Atualmente, no Brasil, dentro do estilo de vida gótico, “roupa preta, crucifixo no pescoço, rosto pálido, expressão triste” (VILLELA *et al.*, 2006, p. 22), são recorrentes.

Em *No Pirex*, consoante notamos nas Figuras 58 a 62 e 65 e 66, e também em outras já apresentadas, além do cenário, o gótico pode ser visto ainda nas indumentárias das personagens, nas maquiagens e nas suas expressões facias, nas quais observamos desilusão, tristeza, melancolia, dor, sofrimento e desespero. Atmosferas de sonho, de loucura e degradação são sentidas em todo o espetáculo: vide a comparação feita com o *Mad Tea Party* de Alice no País das Maravilhas. Enfim, as inclinações do cenário gótico e expressionista corroboram, sobremaneira, para a criação de tais atmosferas.



Figs. 58 a 62: Esboços realizados por Eduardo Félix do cenário e dos figurinos de *No Pirex*. Fonte: Fotos minhas dos esboços originais disponíveis no Ateliê do *Pigmalião Escultura que Mexe*, Belo Horizonte, jan. de 2016.



Figuras 63 a 66: Cenário e personagens de *O Gabinete do Dr. Caligari*; maquiagem e figurino do *Copeiro*, da *Cozinheira*, do *Mordomo* e da patroa *Boquélia*. Fonte: Figs. 63 e 64 (disponível no *Google Imagens*) e Figs. 65 e 66 (fotos de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte).

A propósito, vejamos maiores informações sobre os figurinos elaborados e confeccionados por Eduardo Félix para *No Pirex*, conforme ele mesmo aponta em entrevista concedida a mim:

Além de serem inspirados na estética expressionista, os figurinos foram muito baseados também no que os atores iam experimentando durante o processo. Então foi dando uma unidade para o texto. A saia, por exemplo, da Tina [personagem *Boquélia*]. A saia plissada. Mas o Eid faz isso desde o começo. Os atores vão criando o personagem com o figurino e a maquiagem desde o início. A Paula, por exemplo, foi criando o personagem [*Bonita*] e eu criei encima disso. Costuma ser assim no espetáculo: nem sempre o diretor... Os atores palpitam muito também: O Dudu, pela configuração do próprio personagem que tinha; o *clown* dele. Quando *No Pirex* começou era *clown*. [Os meninos] começaram a ensaiar até com nariz. Dudu começou com um sapato grande. Teve uma época que acabou o *clown* e só ficou o sapato. Acabou que saiu o sapato também. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Nesta fala observamos uma etapa importante de inserção dos figurinos, ou pelo menos de partes deles, em *No Pirex*. Os próprios atores, como apontado por Eduardo Félix, iniciaram as sugestões de utilização das peças das suas personagens, a partir dos ensaios dirigidos por Eid Ribeiro. Este encenador solicita aos artistas envolvidos no processo de criação dos espetáculos em que trabalha, em especial aos atores – ao menos é o caso das montagens feitas com o *Armatrux* –, que a pesquisa de figurinos, de objetos de cena e de maquiagens sejam feitas desde os primeiros ensaios. Desse modo, ao assistir pela primeira vez a um encontro para a montagem de *No Pirex*, o cenógrafo e figurinista Eduardo Félix já se deparou com algumas propostas de figurinos das personagens como, por exemplo, a citada saia plissada de *Boquélia*. Logo, os experimentos dos atores, no que toca o uso dos figurinos, foram essenciais para a finalização estética desses, bem como para o enriquecimento das ações das personagens junto aos objetos cênicos.

Outrossim, pelas maquiagens das personagens, a ideia de mortos-vivos está presente. Ademais das suas pinturas faciais, os olhares (por vezes petrificados), a repetição de ações e de comportamento, os tons negros dos figurinos, do cenário e de alguns objetos de cena estão cheios de tristeza, de solidão e repressão. A metáfora da morte é coerente num lugar em que os habitantes, sejam eles moradores ou funcionários, está carregado de violência e de censura, como foram os “anos de chumbo” (1968-1974) do

Brasil, vivenciados plenamente por Eid Ribeiro. Nesse período, ele usou seu *Teatro de Agressão*¹⁰² como ferramenta de propaganda política e militância.

Quanto ao expressionismo, ou melhor, em relação ao expressionismo alemão, o teórico teatral estadunidense Marvin Carlson, na obra *Teorias do Teatro: estudo teóricocrítico, dos gregos à atualidade* (1997), diz que foi

o teatro de vanguarda mais significativo da época – partilhava com o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo uma rejeição tanto do naturalismo, com sua fidelidade à realidade superficial e seu interesse nas questões sociais, quanto do simbolismo, com sua adoração da beleza e das visões de paraísos etéreos. Os novos movimentos exaltavam a subjetividade e o vitalismo e favoreciam a abstração, a distorção e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal. (...) [O expressionismo] buscava explorar os mistérios da vida interior. (...) “O mundo é um reflexo de nosso estado interior e dos estados interiores dos outros”. (CARLSON, 1997, p. 335-336).

102 O termo, cunhado por José Celso Martinez, foi usado numa pergunta de Jota Dangelo a Eid Ribeiro, a respeito do seu espetáculo *A Fábula da Hora Final*, adaptação de *História do Zoológico*, de Edward Albee: “[Dangelo]: Você colocaria, por exemplo, este espetáculo dentro de um molde, que se usava muito ou teve sua época, de teatro de agressão? Entraria nesta classificação?”. “[Ribeiro]: Entraria. Coincidiu muito com ‘*Na selvas da Cidade*’, encenada pelo *Oficina*, que veio aqui; eu estava no DCE, e ‘*Na selvas*’ estava no [Teatro] *Marília*, e você estava com *Futebol Alegria do Povo*, no DCE da Católica”. (DANGELO, 2010, p. 389). *Na Selvas da Cidade* é um texto de Bertolt Brecht.

Subjetividade, abstracionismo, distorção e excesso são algumas das características do cenário de *O Gabinete do Dr. Caligari*, filme expressionista em preto e branco com roteiro de Hans Janowitz e Carl Mayer. Inicialmente, os roteiristas, segundo Jacó Guinsburg, em seu livro *O Expressionismo* (2002), criaram um “ambiente de circo para sua história macabra” (GUINSBURG, 2002, p. 511), que tinha a cenografia pintada em tela pelos pintores Walter Reimann e Walter Rohrig. Sendo a ação ocorrida no mundo moderno, por volta de 1900, esse ambiente

foi reinterpretado pelos cenógrafos, que criaram uma miscelânea de figurinos: alguns sugerem o período Biedermeier; outros a época romântica; outros ainda, as roupas comuns de então. (...) O filme teve que ser rodado em estúdio, o que era raro na época. Tendo sido usado o pequeno estúdio Lixie-Atelier em Weissensee, os cenários (...) tiveram que ser reduzidos a seis metros de largura: os planejados carroséis, realejos, acrobatas, lutadores, animais e jaulas foram substituídos por dois cones giratórios de papel pintado e por uma multidão vestida excentricamente. E a perseguição em fiacre, no climax do roteiro, transformou-se numa corrida de pedestres pelas encostas do barranco. Outra alteração dizia respeito à “moldura” criada para a história (...). Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, a do filme glorificava a autoridade ao declarar como louco seu antagonista: um imaginário

revolucionário convertia-se em conformista.
(GUINSBURG, 2002, p. 514).

Além da alusão ao estilo de vida burguês do período *Biedermeier*¹⁰³, os figurinos do filme (Figura 64 deste capítulo) ainda aludiam ao período romântico, ou seja, continha também características do estilo gótico. Assim, o preto era a cor predominante, tanto nas roupas quanto no próprio cenário. A ideia inicial contida no roteiro – da cenografia ambientada no circo –, por motivos da locação da filmagem ser reduzida a estúdio, e ainda de custeio da produção cinematográfica, foi abandonada. Na Figura 63 deste capítulo, vemos alguns detalhes do cenário irreal de *O Gabinete do Dr. Caligari*, como o espaço sufocante e retorcido sobre a personagem sentada à frente de uma

103 O período *Biedermeier* prolongou-se de 1815 (Congresso de Viena) a 1848 (Revoluções de 1848 nos estados alemães). Em política, ligou-se à restauração alemã e ao desenvolvimento dos estados alemães após a era napoleônica. Na arte, o estilo *Biedermeier* correspondeu ao período de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, vivido pela burguesia, em especial na Alemanha, Áustria, norte da Itália e Escandinávia. Tal estilo também se desenvolveu após a era napoleônica, durante o período de empobrecimento econômico desses países, entre 1825 e 1835. O nome *Biedermeier* era depreciativo porque se baseou na caricatura “Papa Biedermeier”, um símbolo cômico do conforto da classe média. Tal conforto enfatizava a vida familiar e as atividades privadas, especialmente a escrita de cartas (dando destaque à mesa de secretária) e a busca por *hobbies*. Nenhuma família *Biedermeier* era completa sem um piano. (Trecho livremente inspirado em artigo do *Wikipedia* e numa tradução livre do verbete inglês *Biedermeier-style*, encontrado na *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <http://global.britannica.com/art/Biedermeier-style>. Acesso em: 12 nov. 2015.

espécie de escrivaninha; e, mais adiante da cena, um tipo de namoradeira preta de couro.

Ainda sobre a cenografia desse filme, Guinsburg (2002, p. 515) cita Lotte Eisner que

observou em seu clássico estudo *A Tela Demoníaca*: que *O Gabinete do Dr. Caligari*, com suas vielas escuras e tortuosas, apinhadas de casas em ruína, com portas em forma de cunha e janelas oblíquas, materializava um conceito de Kasimir Edschmid: “O expressionismo evolui numa perpétua excitação”.

Enfim, o cenário e os figurinos pretos de *No Pirex*, bem como a maquiagem das personagens, parecem inspirados tanto no estilo gótico como no expressionismo, em particular no filme supracitado. As paredes do interior da casa de *Boquélia*, especificamente as da cozinha e as da sala de jantar, são tortuosas e possuem janelas e portas inclinadas. Os encostos das duas cadeiras também são oblíquos. Somados ao grande número de objetos que povoam a cena, o cenário, que parece ter vida própria, sufoca as cinco personagens, tal como o quarto de *Fausto* faz com o seu proprietário. As sombras, recorrentes no cinema e no teatro expressionista, também são utilizadas tanto na concepção cenográfica quanto na da iluminação de *No Pirex*. Elas passeiam, lúgubres, pelo espaço da ação, provocando mistério, medo e “terrores noturnos”.

3.5. Caldeirão de estilos e xícaras de linguagens

A ficha técnica de *No Pirex* aponta o espetáculo como sendo de gênero cômico absurdo. Contudo, grotesco, gótico, expressionismo, *Teatro Físico*, *clown* e manipulação de objetos cotidianos, que Ribeiro chama de *Teatro de Objetos*, são características estéticas, linguagens e modalidades apontadas pelo *Armatrux*, e também pelo próprio encenador, que explicariam a mistura de formas e o “liquidificador estilístico” que é esse espetáculo.

Em conformidade com diversas críticas observadas em recortes de jornais – e Ribeiro disse ter vergonha da crítica, principalmente dos seus elogios: “porque os elogios são todos sem fundamento, sem cultura teatral, sem vivência teatral” (DANGELO, 2010, p. 403) – as três linguagens e modalidades principais trabalhadas nesse espetáculo seriam o *Teatro Físico*, o *Clown* e a manipulação de objetos. Obviamente, o mais provável é que os “críticos-jornalistas” utilizaram a *sinopse* e o *release* do grupo como referência. Contudo, creio que o *Armatrux* usa a expressão *Teatro Físico* para denominar as muitas ações físicas, movimentações coreográficas e números circenses utilizados no espetáculo. Isso tudo exige forte aptidão física dos atores e pouco trabalho vocal, até mesmo pela falta de um texto a ser enunciado pelas personagens.

Ao contrário do que se constata em *No Pirex*, o *Teatro Físico* coloca em primeiro plano a fisicidade do ator, e não da personagem, no resultado estético final de uma obra teatral. Geralmente, nessa modalidade, o texto,

quando existe, é o suporte de outras linguagens, como a dança, a dança-teatro, a mímica, a acrobacia, etc. A fisicidade está presente em *No Pirex*. Todavia, o foco estético da encenação não é o trabalho corporal dos atores e atrizes, mas sim a relação das personagens com o objeto cênico e com os demais elementos da encenação, como o cenário e a trilha sonora.

“Visceralidade”, “vivacidade”, “organicidade”, “virtuosismo” e “modulação corporal”, segundo a pesquisadora Lúcia Romano (ROMANO, 2008), são alguns termos-chave que nos ajudam a compreender melhor o lugar do corpo no *Teatro Físico*. Em *No Pirex* há grande dispêndio de energia dos atores. Porém, tal energia é aquela necessária especificamente para o desenvolvimento das ações físicas das personagens e de suas gestualidades. O trabalho em questão não é sobre a expansão da energia corporal. Muito menos sobre a dilatação corpórea e/ou, especificamente, sobre o ator/ator-bailarino virtuose. Apesar de em *No Pirex* a interpretação ser viva e orgânica, o espetáculo também não se baseia na presença dos corpos dos atores e das suas consequentes relações com o espaço.

Contudo, há sim, de certo modo, um virtuosismo em *No Pirex*. Porém, o foco é outro: ele ocorre nas múltiplas relações dos atores com os objetos de cena. Técnicas circenses, como malabarismo, prestidigitação e equilíbrio corroboram para a criação de ações cênicas virtuosísticas das personagens: pratos são lançados de um lado a outro do cenário; mini-pirexes são girados em seus indicadores, enquanto elas se deslocam pelo espaço; pilhas de copos lagoinhas são equilibradas ao longo do palco; montanhas de xícaras são dispostas harmonicamente sobre a mesa da sala de jantar (Figura 67);

objetos surgem, magicamente, das mangas dos paletós; dentre tantas outras. E o interessante é que tais ações foram exaustivamente ensaiadas para que nenhum objeto se quebrasse ou aparecesse em cena fora de hora. Inclusive, as cenas em que louças e vidros se quebram durante o espetáculo também foram excessivamente repetidas, a fim de que tais ações ocorressem nos momentos precisos.

As mutações sofridas pelos objetos de cena igualmente podem ser elencadas dentro desse contexto virtuosístico. Aos olhos dos espectadores, é difícil fazer um objeto transformar-se, metaforicamente, em outro. Para tanto, é necessário muito treinamento, disciplina, repetições e criatividade. Experiência também é fundamental. Vários espetáculos montados pelo *Armatrux* flertam com o teatro de animação, principalmente com o Teatro de Objetos, em que os objetos cênicos mutam-se em uma sorte de coisas. Em termos de manipulação, os atores e atrizes do *Armatrux* são *experts*. Ainda mais em se tratando de um trabalho sob a direção do exigente e perfeccionista Eid Ribeiro, que só libera um espetáculo para ser estreado quando se convence de que ele tem a qualidade necessária para tanto. Mas, como vimos, mesmo após a estreia exitosa, o encenador não se dá por satisfeito e novas cenas podem ser criadas. Ou ainda cenas inteiras podem ser cortadas ou completamente reformuladas. Assim, o ciclo de repetições é retomado.



Figura 67: O grotesco em *No Pirex*. Fonte: Foto sem referência a autoria. Disponível em: <<http://www.laprensa.com.bo/diario/entretendencias/cultura/20130416/mediarecortes/2013/04/15/74022gd.jpg>>. Acesso em: 29 set. 2015.

Dadas algumas características do *Teatro Físico*, diferentemente do que aponta esse encenador, e a ficha técnica do espetáculo, a estética de *No Pirex* não comporta tal categoria, mesmo possuindo certas qualidades que aproximam a encenação dela. Logo, um teatro fortemente baseado no corpo seria mais coerente para esse trabalho.

Por sua vez, o grotesco – mencionado anteriormente – reforça a corporeidade exótica, refinada e popular (a excentricidade dos *clowns*) da interpretação em *No Pirex*.

Para Pavis (1999, p. 188), o grotesco foi um

nome dado às pinturas descobertas no Renascimento em monumentos soterrados e contendo motivos fantásticos: animais com forma vegetal, quimeras e figuras humanas. (...) Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. (...) De um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo.

Em *No Pirex*, nota-se o corpo dos atores treinados a partir de formas animais. Isso cria um artifício cênico estranho – de deformação – utilizado tanto na criação das personagens quanto nas situações cênicas representadas por elas. Não é possível dizer com exatidão em quais animais

os atores se basearam para criar as matrizes corporais das suas personagens. No entanto, aproximações são possíveis de serem feitas. *Boquélia*, por exemplo, tem uma corcunda tipo a corcova de um camelo e um olhar que lembra aves de rapina. Mas, em determinadas cenas, age como uma porca barulhenta ou até mesmo como um touro em uma arena de tourada. O seu irmão mais velho, *Alcebíades*, que se encontra constantemente enrolado em seu figurino, cria a imagem de uma lagarta num casulo. Por isso, ele está quase sempre parado ou se move muito lentamente. *Bonita*, a cozinheira, tem as bochechas gordas e o corpo preenchido com espuma, o que produz certa dificuldade de locomoção. Assim, seus movimentos são semelhantes aos de animais gordos e pesados, como suínos e bovinos. Por seu turno, os *clowns Ubaldo* e *Bencrófilo* são ágeis, leves e alinhados corporalmente. Além do mais, trabalham muito, com os objetos cênicos, no plano alto, no ar. Tais características faz-nos recordar aves de diferentes espécies. Todavia, uma delas, a de *Bencrófilo*, seria agourenta, pois ele está sempre triste e acometido por atos desastrosos.

Outrossim, termos como *baixo corporal* (que alude aos órgãos genitais) e associação dos contrários (o trágico e o cômico, o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o grande e o insignificante, o belo e o feio, a vida e a morte, a realidade e a ficção, etc.) servem como imagens representativas do principal estilo de interpretação recorrente nesse espetáculo, que se contrapõe ao realismo/naturalismo verossímil.

O baixo ventre e a escatologia somam características ao grotesco de *No Pirex*, pois observamos passagens cênicas com alto teor pornográfico e nauseabundo (cusparadas, “ejaculações”, urinadas e vômitos).

Ainda segundo Pavis (1999, p. 188), no teatro,

o grotesco está estreitamente associado ao *tragicômico*, que surge historicamente com o *Sturm und Drang* (...), o *drama* (...) e o *melodrama* (...), o teatro romântico e expressionista (...) e o *teatro grotesco* de CHIARELLI ou PIRANDELLO. Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. (Itálicos e maiúsculas do autor).

No excerto anterior nota-se, mais uma vez, a aparição de elementos peculiares tanto do teatro romântico como do teatro expressionista. E, dentro dessas modalidades teatrais, o grotesco tem lugar de destaque com seu estilo característico de interpretação (que veremos mais adiante). Dessa forma, em *No Pirex*, esse estilo soma-se ao góticoexpressionista do cenário, do figurino e da maquiagem para acentuar os tons, as cores, os volumes e deformações que caracterizam o “liquidificador estilístico” do espetáculo.

O grotesco é ao mesmo tempo estética – da cena – e método – de articulação da encenação e da interpretação. Com isto quero dizer que

tal estilo disforme, estranho e excêntrico pode estar tanto no cenário, no figurino, nos objetos, na música, etc.; como nos modos de engendrar a encenação, chocando-se, por exemplo, o gótico e o cômico; quanto na maneira de se elaborar uma personagem. Ao se trabalhar a animalização de uma personagem, como é o caso de *Boquélia*, que carrega uma corcunda tipo de camelo, evidencia-se, no mesmo instante, a humanidade da atriz e a animalidade da personagem. Ao contrário, ressaltando-se o que há de mais humano nela, como a beleza, o seu oposto, a feiura, fica escondida. Desse modo, o grotesco realça as diferenças ao mostrar o contrário.

O encenador russo Vsevolod Meyerhold também falava, nos princípios do século XX, dos contrastes em tal estilo: “o grotesco não é algo de misterioso, é simplesmente um *estilo cênico* que joga com contradições agudas e produz um deslocamento constante dos planos de percepção [do espectador]” (PICON-VALLIN, 2013, p. 28. Grifos do autor).

Ainda para Meyerhold, o grotesco

não é um elemento de contraste, ele é a própria estrutura do contraste, o movimento que liga duas imagens inversas, transformando, a partir de um pé de vento, que faz correr e desarticula um senhor afetado que vai atrás do seu chapéu, um cortejo sombrio de enterro em multidão em festa (MEYERHOLD *apud* PICONVALLIN, 2013, p. 67).

Este exemplo evidencia a convivência, num mesmo tempo e espaço, do trágico e do cômico. Enquanto um senhor abandona um cortejo fúnebre para correr atrás do seu chapéu, que o dribla constantemente com a ajuda do vento, criando uma cena cômica, o séquito continua em toda sua tragicidade mortal. Em *No Pirex*, artifícios como esse são constantes como, por exemplo, a cena em que *Boquélia* é esfaqueada na corcunda pela *Cozinheira* e morre gritando como uma porca sendo preparada para o jantar¹⁰⁴. Desta feita, a tragicidade da morte é contraposta à comicidade do grito animalesco.

Em suma, o grotesco faz parte da estética contemporânea (híbrida) de Eid Ribeiro. Conforme o próprio encenador afirma, ela fica

entre Baependi e Nova Iorque, entendeu? (Risos) Entre o teatro popular, que é “*Terreno Baldio*”, “*Viva Olegário*”, “*Souza Câncer*” e “*Delito Carnal*”, e tem um lado de vanguarda que é o “*Fábula da hora Final*”, “*Risos e Facadas*”, “*As criadas*” e “*O Despertar da Primavera*”. Eu acho que tenho esses dois lados: que é um lado meu de origem popular, e um lado de influência do teatro de vanguarda, que veio do *Teatro Experimental* (DANGELO, 2010, p. 405).

104 Tal cena pode ser vista em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=3248. Acesso em: 24 set. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Finalmente, a despeito do *release* e da *sinopse*, ignorando talvez o valoroso imaginário artístico de Eid Ribeiro, assim como o “liquidificador de estilos” e a mistura de linguagens, de modalidades, de cores, de formas e de movimentos de *No Pirex* – e todo o dinamismo cênico conseguido pelas relações entre os atores e os objetos de cena –, a crítica mineira aponta esse espetáculo como sendo unicamente “(...) um dos melhores trabalhos inspirados no teatro do absurdo, feitos recentemente em Belo Horizonte” (COUTINHO, 2011, p. 06).

3.5.1. Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?

Para a encenação de *No Pirex*, Ribeiro aproveitou a experiência do *Armatrux* com o teatro de formas animadas para estabelecer as relações dos atores com os objetos de cena. No início de 2013, durante a 39ª *Campanha de Popularização do Teatro e da Dança* de Belo Horizonte, tive a oportunidade de assistir a esse trabalho e conversar, rapidamente, com o encenador. Na ocasião, após a apresentação, ele referiu-se ao espetáculo como sendo de “Teatro de Objetos”¹⁰⁵. Porém, existe uma incerteza quanto à sua linguagem: Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?

105 Em tal bate-papo informal, sem nenhum registro audiovisual, perguntei a Eid Ribeiro do que se tratavam as linguagens de *No Pirex*. Dentre as modalidades trabalhadas por ele e pelos artistas do *Armatrux*, o encenador destacou o Teatro de Objetos. Por motivo do grande contingente de pessoas que queriam cumprimentá-lo pelo trabalho, não pudemos dar sequência à conversa. Contudo, nas entrevistas que gentilmente me concedeu, ele voltou a falar sobre isso.

Entre uma e outra categoria há diferenças importantes de serem assinaladas. Grosso modo, o Teatro de Objetos é uma linguagem artística e/ou um gênero do teatro de animação. Já o Teatro com Objetos parece mais um artifício estético da cena. Ou seja, o espetáculo teatral em cuja encenação pululam as relações poéticas dos atores com os objetos de cena. Assim, os objetos – como os cenários, adereços, figurinos, trilha sonora, iluminação, personagens, etc. – concorrem em força cênica. Em outras palavras, os objetos constituem partes dos múltiplos elementos da encenação. Diferentemente do que ocorre, por exemplo, no teatro de Tadeusz Kantor, em que o objeto está em cena na mesma condição do ator, na estética teatral de Eid Ribeiro o objeto é um acessório, visto como essencial para o desenvolvimento do jogo do ator.

Já no Teatro de Objetos, os objetos são as próprias personagens do espetáculo, são os sujeitos da ação. Eles concorrem com os atores e devem ser o foco das atenções. Outrossim, os objetos prontos (*ready-mades*) são deslocados da sua função original, a primária, e, por meio de metáforas e de metonímias – dentre outras figuras de linguagens –, transformam-se em uma sorte de coisas.

A propósito, segundo Dubatti (2011, p. 69),

a metáfora consiste em romper as associações de uso comum dos elementos concretos e instalá-los em outro contexto, no qual – graças à súbita distância que os confere o deslocamento – cobram

nova vivacidade, compõem outro mundo: ao serem levados mais além do seu sentido se aproximam do universo que está mais além dos sentidos¹⁰⁶.

Essa figura de linguagem é muito recorrente quando da manipulação de objetos cênicos, sendo notada, principalmente, na terceira função poética dos objetos: a *desviante*. Em *No Pirex*, há objetos primários que se desviam das suas funções originais e, metaforicamente, adquirem, aos olhos dos espectadores, múltiplos sentidos.

Para compreendermos um pouco mais sobre as especificidades do Teatro de Objetos, trago uma citação da diretora brasileira Sandra Vargas que, por sua vez, faz referência ao encenador francês Philippe Genty. Para ela, essa modalidade

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

106 “La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto, en el cual – gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento – cobran nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su sentido acercan el universo que está más allá de los sentidos” (Tradução para o português do autor).

sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. (VARGAS, 2010, p. 33-34).

Continuando sua análise, Vargas (2010, p. 34) diz ainda que

novos significados podem ser dados aos objetos, sem transformar a sua natureza, por meio de associações que se podem dar pela forma, pelo movimento, pela cor, pela textura, pela função do objeto, etc. Todas estas associações de ideias constituem figuras de linguagem e as mais utilizadas são a metáfora, quando se emprega um termo com significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado, e a metonímia, quando uma palavra é usada para designar alguma coisa com a qual mantém uma relação de proximidade ou posse.

Desta feita, para essa diretora, um lenço de seda pode ser utilizado, por exemplo, para retratar uma mulher bonita, pois a suavidade e a maciez da seda são associadas à beleza dessa mulher. O espectador, por meio de uma associação de ideias e de metáforas, transforma o objeto em algo além do que ele é, sem que deixe de ser o que realmente é. Portanto, nesse caso, o lenço de seda é metaforicamente transformado em uma bela mulher

sem perder as suas características primeiras: a forma de lenço, a densidade de lenço, a sua cor inerente e o movimento que lhe é peculiar. Logo, o espectador vê uma mulher a partir do objeto lenço.

Para o artista uruguaio – radicado na Argentina – Rafael Curci, o Teatro de Objetos é o território natural da metáfora:

No teatro de objetos, quando as imagens e os gestos aludem e não explicitam, e mediante essa alusão induzem o espectador a construir alguma coisa em sua cabeça, alguma ideia, inclusive uma emoção, deduzimos que ele está imerso numa profunda experiência sensorial, ele está construindo sentidos através de metáforas. Neste tipo de teatro, a leitura convencional dos fatos não é suficiente, o espectador tem que interpretar e fazer analogias, estabelecer relações e semelhanças, indagar todos os elementos que aparecem na cena de uma maneira muito mais sensível, quase sensorial. A metáfora é um signo composto por um conjunto de signos operando ao mesmo tempo, de maneira simultânea e dinâmica. Em poucas palavras, acho que a metáfora é um signo ou conjunto de signos que atinge e estimula a percepção sensorial das pessoas. (...) é uma comparação condensada mediante a qual o espírito afirma uma analogia intuitiva e ao mesmo tempo concreta. É uma identidade para a imaginação, um tanto parcial e precária, mas totalmente capaz de ativar uma reação presente e

sensível da pessoa. A metáfora atinge sempre um dos nossos cinco sentidos ativando a imaginação, estimulando a fantasia e a livre associação de ideias (...) Os objetos não se metaforizam magicamente, eles permanecem invariáveis e sempre se remetem a si mesmos. O objeto é um signo unívoco, imutável e autorreferencial. Quem transforma seus conteúdos, estabelece relações e percebe distorções nas suas formas e aparências é, primeiramente, o artista, e logo depois o olhar disposto do espectador. (...) O Teatro de Objetos é matéria morta que se ressignifica no palco através de distintos processos de metaforização induzidos e ordenados cuidadosamente pelo artista. (CURCI, 2014, p. 141-142).

A transformação metafórica dos objetos atua sobre os sentidos dos atores e dos espectadores, principalmente sobre o olhar. O ator (ou ator-manipulador, no caso do teatro de animação) age sobre a mecânica dos objetos cênicos, explorando suas formas, volumes, movimentos, aparências e funções; criando imagens. O público, por sua vez, recebe e reage, sensorialmente e pela livre associação de ideias, os/aos estímulos produzidos pela relação entre o ator e o objeto de cena.

Entretanto, não são apenas as metáforas e as metonímias as responsáveis para se categorizar um espetáculo como sendo Teatro de Objetos. Vimos, em *De Banda pra Lua*, que certos objetos cênicos da encenação passaram por mutações metafóricas sem, no entanto, serem

colocados dentro de tal gênero. Em *No Pirex* ocorre algo semelhante com os objetos. Por que isso acontece?

Em *No Pirex*, a maior parte dos objetos são utilizados, conscientemente, como tais, nos seus sentidos denotativos e em suas funções primárias: xícaras, pirexes, taças, pratos, talheres, garrafas... Entretanto, diferentemente do que ocorre no Teatro de Objetos, esse objeto **não configura uma personagem**. Pelas claras relações entre as personagens-atores e os objetos cênicos, o espectador vê e compreende os objetos como sendo eles mesmos. Assim, o objeto como personagem é uma das chaves diferenciais entre uma e outra modalidade. No Teatro de Objetos temos os objetos como personagens (os sujeitos das ações) que desenrolam uma narrativa dramática. Já no Teatro com Objetos, os objetos cênicos fazem parte da história contada, porém não são personagens dessa, haja vista as personagens serem representadas pelos atores. Estes é que constituem os sujeitos das ações. Logo, *No Pirex* caracteriza-se, antes de qualquer coisa, como um Teatro com Objetos, mas que, em determinados momentos, devido aos princípios de manipulação, dialoga com o Teatro de Objetos.

3.6. Trilha e paisagens sonoras

A respeito da trilha sonora de *No Pirex*, elemento de suma importância na relação dos atores com os objetos de cena, diz Eid Ribeiro:

Eu sempre gosto de fazer as minhas trilhas. Quer dizer, não sou músico, mas tenho uma sensibilidade musical, vamos dizer assim. São músicas francesas [a de *No Pirex*], da década de 20, 30 ou 40, não sei determinar. Músicas da época do cabaré, de salões de baile. Eu comprei dois CDs de músicas dessa época na França. Eu gosto muito desse estilo. Achei que tinha a ver com a encenação, com aquilo que eu estava imaginando. Eu não queria uma coisa atual, contemporânea, entendeu? *No Pirex* é meio gótico, meio expressionista, no sentido cenográfico. Então, acho que a trilha é uma coisa bem eclética. Uma mistura. Ela não tem muito a ver com o gótico não. São músicas antigas, que lembram salões de baile de época francesa. Ela tem o silêncio, que é o relógio, o tique-taque do relógio que pontua o clima, e depois entra a música para dar um ritmo maior entre as cenas, uma espécie de ligação para não deixar o público dormir. Mas é isso: uma trilha que eu gosto, constituída por músicas de uma época que eu não vivi, obviamente, pois não tenho cem anos de idade ainda, mas que me tocam o coração. (...). Na cena final de *No Pirex*, em que *Boquélia* é esfaqueada, entra uma música tipo toureiro espanhol. Mas, o mais incrível é que essa música eu também tirei dos CDs que eu trouxe da França.

Eu escutei muito o *Grock*¹⁰⁷, que é um palhaço famoso e antigo. Também trouxe um CD dele. Este espetáculo [*No Pirex*] foi muito inspirado no *Grock*. Os meninos captaram da internet um espetáculo dele. É ele e o *partner* dele. *Grock* é genial: toca violino, piano e é um comico, um comico da palavra. É um diálogo meio absurdo. (...) O espetáculo dele é sobre instrumentos musicais. Tudo bem surreal. (...) (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor).

A trilha desse espetáculo lembra os bistrôs franceses de Paris, que se notam bastante nos filmes das décadas de 1930 e 1940. A colagem musical que Ribeiro propôs casou-se muito bem com a linguagem circense do espetáculo, pois as músicas, em sua maioria, são muito alegres e transmitem bastante leveza.

Também o cenógrafo Eduardo Félix falou, em entrevista, o que acha sobre essa trilha:

O *No Pirex* não tem texto, né? Mas as músicas têm umas referências. Acho que, de vez em quando, é até um problema, pois elas tem um

107 Charles Adrien Wettach, conhecido como *Grock*, foi um palhaço, compositor e músico suíço nascido em 10 de janeiro de 1880 e falecido em 14 de julho de 1959.

lugar que são muito conhecidas. O Eid é um cara que toda vez que viajava comprava um tanto de CDs. Então ele ia usando estes CDs. Tem um raciocínio musical incomum ali. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

O que Félix parece nos dizer é que, apesar de nesse espetáculo não haver diálogos, as músicas são importantes referências para a sua narrativa, constituindo, assim, parte dos distintos textos da montagem. Mesmo com o incômodo apontado por ele, se é que músicas conhecidas pelo público constituem problemas para uma encenação, elas são essenciais à incomum tecitura dos distintos elementos materiais, visuais e sonoros do espetáculo, auxiliando na justa construção de climas e atmosferas para o desenvolvimento das ações das personagens.

No roteiro musical de *No Pirex*, enviado pelo grupo à ECAD, constam as seguintes músicas de Carlos D'Alessio – músico nascido em Buenos Aires em 1935 e falecido em Paris em 1992: *Tika Tika Walk*, *Duo*, *The Streets Of Paris* e *Delicatessen*. Porém, ao todo, no espetáculo, são ouvidas nove músicas, sendo a nona a canção *Là où y a des frites*, de Léo Daniderff, de domínio público. Esta é executada e interpretada ao vivo pelos atores em *Thácht*, montagem seguinte do *Armatrux* a ser analisada no Capítulo IV.

A primeira música que surge no espetáculo é *The Streets of Paris*¹⁰⁸, de Carlos D'Alessio, que pontua, realça e marca o ritmo do momento em que a atriz Tina Dias começa a enfeitar sua personagem *Boquélia*, com o seu batom vermelho, para agir em uma sequência de ações que duram quase quatro minutos.

Já a segunda se chama *La Java des Fauchés*¹⁰⁹, de Andre Trichot. Esta não consta da lista enviada pelo *Armatrux* à ECAD. Ela começa a ser tocada quando o *Mordomo*, antes de servir uma bebida à *Boquélia*, faz um movimento tipo regência com a mão para pegar um pequeno copo de vidro.

Na sequência vem *Delicatessen Generique Debut*¹¹⁰, também de D'Alessio. Trata-se de uma cena em que a *Cozinheira* e o *Garçom* estão sentados e fumando, melancólica e desanimadamente, um charuto.

108 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=513. Acesso em: 12 mar. 2016.

109 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=916. Acesso em: 12 mar. 2016.

110 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1480. Acesso em: 12 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

*Duo*¹¹¹, ainda do artista argentino, é a triste música que se segue. Ela cria a atmosfera para a pesarosa cena em que *Bonita* está depenando uma ave branca que será servida para o jantar.

A quinta música¹¹², de cunho circense, não foi possível identificar o autor e muito menos o título. Talvez seja integrante do CD do *Grock*, que não tive acesso, que Eid Ribeiro trouxe da França. No entanto, não pode deixar de ser mencionada, pois é muito importante para os números de equilíbrio de pratos do *Mordomo*.

*Tika Tika Walk*¹¹³ constitui a sexta música de *No Pirex*. Alegre e divertida, como parte do próprio título indica, ela marca ritmicamente toda a cena de caminhada (entra e sai da cozinha à sala e vice-versa) dos funcionários da casa.

111 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1657. Acesso em: 12 mar. 2016.

112 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1884. Acesso em: 12 mar. 2016.

113 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2236. Acesso em: 12 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

Volta de novo a música *Duo*¹¹⁴, porém em uma cena diferente, não menos triste que a primeira. *Boquélia*, deprimida e bêbada, retorna à sala de jantar para beber um pouco mais. Ainda nesta cena, e tendo essa música como pano de fundo, a cozinheira *Bonita* embala tristemente o porquinho que será assado para a próxima refeição. *Duo* parece ser a música tema da cozinheira, em se tratando exclusivamente da relação desta com os animais que tem que cozinhar.

Após uma longa sequência com uma paisagem auditiva de um restaurante, em que se ouvem, dentre outros sons, comensais conversando, tossindo, espirrando e escarrando, surge a música *Croquignollette*¹¹⁵, de *Benoit Chobot*, encontrada no CD *Pure Paris – The Music of France*. Tal música, alegre e despojada, cria uma contraposição grotesca à fortíssima cena de abuso sexual de *Boquélia* em relação ao mordomo *Ubaldo*.

114 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2550. Acesso em: 12 mar. 2016.

115 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2955. Acesso em: 12 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

A penúltima música¹¹⁶ também não pode ser identificada. Entretanto, Eid Ribeiro a chama de *Tourada Espanhola*. Isso porque refere-se ao momento em que *Boquélia* é esfaqueada nas costas e morre como um touro em uma arena da Espanha.

Enfim, para encerrar o espetáculo, é colocada a festiva canção *Là où y a des frites*¹¹⁷, de Léo Daniderff. Aqui, *Alcebíades*, o irmão mais velho de *Boquélia*, toma um banho de chá na cabeça e “chora” a trágica morte da irmã. Neste instante se nota, mais uma vez, o princípio da oposição grotesca entre o objetivo da cena e o contexto da música.

Em *No Pirex*, além das músicas anteriormente relacionadas, ademais da paisagem auditiva do restaurante escutada, ouvimos também um insistente tiquetaque de um relógio que marca o fluir do tempo. Além do mais, dentre tantos outros, percebemos os seguintes ruídos: sons propositais de passos, de molas tensionadas de portas, de agitar de tecidos, de marteladas contra um prato de louça, de amolar de faca, de brinde de taças, de líquidos sendo despejados em copos; de entrechocar de distintos objetos (pratos, copos, xícaras, talhares e panelas), assim como o espatifar de vidros e louças contra

116 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=3269. Acesso em: 12 mar. 2016.

117 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=3514. Acesso em: 12 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

o solo; de fritar alimentos; de vômitos e cusparadas; de urinada em pinico de metal; de exclamações, suspiros, choros e risadas das personagens; barulhos de arrastar de cenários e de chutar objetos pelo espaço; som estridente de um liquidificador em operação; grunhidos de um porco sendo morto (que na realidade são “gritos” de *Boquélia* sendo esfaqueada); de tintilantar de sino.

3.7. “Odes” e “elegias” objetais em *No Pirex*

Os objetos criam espaços. Estes, segundo o filósofo francês Jean Baudrillard, no livro *O Sistema dos objetos* (2004), só existem por meio de relações entre os objetos. Logo, sem tais relações, não há espaço. Já os objetos de cena também criam lugares. E, por sua vez, interferem diretamente na construção poética e estética da encenação. Em *No Pirex*, espacial e matematicamente, o amplo universo de objetos cênicos contém e está contido na cozinha e na sala de jantar da casa de *Boquélia*. Estes são os dois lugares principais delimitados pela cenografia escura e de tons melancólicos que englobam toda a asfixia da *Patroa* em relação aos seus empregados, assim como da *Patroa* em relação ao seu *Irmão mais velho: Alcebíades*.

São centenas de objetos distribuídos pelos dois espaços cênicos primordiais do espetáculo. Como observado na lista “Caixa de Louças ‘No Pirex’”, ao todo – somando-se bules, pirex pequenos, pirex grandes, xícaras de café, xícaras de leite, pratos e pratos de sobremesa – são 176 vidrarias (ou louças, como os artistas do *Armatrux* denominam). Isso sem contar a “Caixa de Louças Reserva”, que contém 502 itens, e os demais objetos da carga para transporte, como panelas, lustre, tecidos, figurinos, cadeiras, mesa, quarto

de boi, portas, etc. Entretanto, dentre os objetos que compõem a caixa de louças reserva, encontram-se alguns utilizados no espetáculo que não foram computados na primeira lista do grupo: copos americanos pequenos, copos americanos médios, copos americanos grandes, taças e taças pequenas. Enfim, sem medo de exageros, o espetáculo *No Pirex* precisa de mais de 700 objetos, subdivididos entre as categorias apontadas no primeiro capítulo, para funcionar. Tentemos imaginar a quantidade de microespaços que cada um deles constitui!

Por meio da relação dos atores com as centenas de objetos, cenas paralelas e simultâneas ocorrem a todo o instante em *No Pirex*. Enquanto um ator gira um minúsculo pirex em seu dedo num canto do cenário, outro organiza – no lado oposto – uma pilha de pratos sobre a mesa; uma atriz manipula panelas e talheres no centro e ao fundo do palco; e outra atriz caminha sem rumo pelo espaço cênico. Logo, para acompanhar a todos esses e outros acontecimentos, criando uma teia coerente e coesa de sentidos, a plateia precisa assisti-lo duas ou mais vezes. A cada ida ao teatro uma nova descoberta é feita, um detalhe é percebido e um odor ganha significado. Ainda assim o espectador corre o risco de perder algo, pois Eid Ribeiro, segundo os atores, propõe mudanças constantes às personagens e às suas consequentes interações com os objetos de cena. Isto, de certo modo, dá um frescor à encenação. Porém, a desejo do encenador, uma ou outra ação pode ser reduzida em foco, para que o espectador lance seu olhar para a cena mais importante no momento. Mudanças de luz e de músicas também auxiliam o público na escolha do que olhar. Mas quem garante que o espectador está assistindo a essa e não àquela passagem?

Silêncio. Luz em baixa resistência: o espetáculo inicia-se quase que totalmente no breu. *Alcebiades* está encerrado em si mesmo, enrolado num casulo de roupas escuras (**objetos-figurinos**), como que congelado no centro do palco. Pela direita baixa, numa das portas de mola rangedoras que dividem a sala de jantar da cozinha (Figura 5 deste capítulo), entra, como que um morto vivo arrastando os pés, *Bencrófilo*, o *Copeiro*. Cruzando a frente de *Alcebiades*, que continua imóvel e com o rosto coberto pelo seu chapéu negro, *Bencrófilo* para na esquerda baixa, em frente a uma cadeira preta (**objeto-cenário**) e retira do bolso um lenço (**objeto-objeto**) também negro. O sacode de modo explosivo uma vez, despertando, de imediato, o velho até então imóvel. Por fim, este caminha ruidosamente até a cadeira, senta-se prostrado e recebe em seu pescoço o lenço do *Copeiro*, como se fora um babador de criança e/ou um guardanapo de jantar. Aqui, o lenço é utilizado de duas formas distintas: em sua *função primária*, como **objeto-objeto**, ou seja, tal qual o próprio lenço; e em sua *função terciária*, como **objeto-desviante**, pois se transforma em um babador ou guardanapo.

Em seguida, sai *Bencrófilo* e entra *Ubaldo* – o *Mordomo* – pela porta de molas rangedora da esquerda alta, com um caminhar tipo Carlitos¹¹⁸ e com uma bandeja em sua mão esquerda. Nela um prato branco de lousa, que é servido como aperitivo para o velho e faminto *Alcebiades*. Em um número de prestidigitação (arte de esconder objetos que consiste, dentre outras coisas, na rapidez dos movimentos dos dedos do prestidigitador) o *Mordomo* faz cair um martelo de madeira (de amaciar bifes) de sua manga esquerda e o oferece ao ancião. Enquanto o *Mordomo* sai de cena girando a bandeja em seu indicador esquerdo, *Alcebiades* marca o tempo com cinco batidas no

118 Charles Chaplin.

prato, partindo-o em vários pedaços na última batida. Ouve-se, então, em *off*, o tique-taque insistente de um relógio. Enfim, como um bode devorador, ele coloca, lentamente, duas peças médias na boca.

Nessa cena observamos três objetos: bandeja, prato de lousa e martelo de madeira. A bandeja é utilizada, pelo *Mordomo*, unicamente em sua função primária, podendo ser considerada como um **objeto-objeto**. Contudo, o prato branco de lousa e o martelo alcançam dois níveis poéticos distintos: a função primária, enquanto **objetos-objetos**, e o nível terciário, como **objetos-desviantes**. Isso porque o primeiro é consumido, aos pedaços, como alimento por *Alcebíades*. Ao passo que o segundo já é usado, pela mesma personagem, de um modo desviado: como um martelo para golpear materiais e conforme uma baqueta que percuti os sons das batidas que fazem disparar a pulsação do relógio. É interessante notar que o martelo de madeira citado, cotidianamente, tem o seu fim primário para malear alimentos. Assim, *Bencrófilo*, ao pegar tal objeto da mão do *Mordomo*, o ressignifica duas vezes seguidas: como um martelo de ferro, usado, dentre outras coisas, para bater pregos; e como uma baqueta musical.

Pouco depois, ainda ao som do tiquetaque, entra *Boquélia* (Figura 68), arrastando os pés no chão, pela direita alta. Com sua grotesca “*Corcunda de Notre Dame*” – e/ou corcova de camelo –, ela caminha estranhamente até o irmão e lhe tira um pedaço de vidro das mãos. Imediatamente, a carrasca hitleriana senta-se em uma cadeira no lado oposto do palco. Enquanto *Alcebíades* levanta-se para ir até a irmã e sentar-se ao lado dela, derrubando todos os pedaços de louça que estavam em seu colo, entra *Bonita*, a cozinheira feia e de bochechas gordas, com uma faca enorme na mão. Com a ajuda de um

olhar misterioso e profundo, ela parece ameaçar os irmãos ao limpar o objeto cortante em um pano de prato manchado de sangue trazido sobre o ombro direito. A faca, tal como a vara de pescar e o chicote dos irmãos *Tonico* e *Bié* do espetáculo *De Banda pra Lua*, é um elemento de empoderamento da *Cozinheira*. Entretanto, na cena descrita, ela é usada apenas em sua função primária, quer dizer, como um **objeto-objeto**. Já o pano de prato sujo de sangue possui uma forte carga simbólica: vida, morte e violência; configurando-se como um **objeto-extensão do corpo** da personagem.

Aliás, o sangue

é símbolo da parte emocional da alma humana, simboliza também o pacto entre o indivíduo e os poderes divinos ou demoníacos. Elemento extremamente precioso e potente, corresponde à própria vida da alma, assim como a poção da imortalidade. O sangue possui um vínculo bastante estreito com o afeto; é, pois, um símbolo da essência da vida com conotação de vida afetiva e que pode ser traduzida por paixão, desejo e violência¹¹⁹.

119 Charles Chaplin. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/sangue>. Acesso em: 1 out. 2015.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura



Figura 68: *Boquélia*, a cruel. Fonte: Foto sem referência a autoria. Disponível em: <http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2011-08-07_2011-08-13.html>. Acesso em: 28 mar. 2016.

Bonita, apesar da sua aparente timidez e bondade, e do apego excessivo que demonstra pelos animais que cozinha, carrega rancores em seu espírito, além de um grande desejo de vingança por todo o mal que a *Patroa* faz a ela e ao amado *Ubaldo*. Logo, não só o pano de prato traz tal

simbologia, mas também o seu avental (**objeto-objeto**), que se encontra pincelado na cor vermelha, de modo que se pareça a sangue (Figura 65 deste capítulo).

Nos quatro minutos e dezoito segundos narrados anteriormente¹²⁰ ocorre a apresentação das personagens e de alguns dos objetos cênicos que os representam, bem como dos ruídos provocados por estes. Em relação aos objetos, temos: lenço preto para o *Copeiro*; bandeja, prato e martelo para o *Mordomo*; prato branco em pedaços, “babador” e “baqueta” para *Alcebíades*; e faca e pano de prato para a *Cozinheira*. Aqui também já são observadas certas tensões psicológicas que marcarão os principais conflitos do espetáculo, tais como a rusga existente entre a *Patroa* e a *Cozinheira* e a agressividade da primeira em relação a seu irmão mais velho. Notam-se ainda as linhas diretivas da encenação, com partituras de ações físicas precisas, limpas e marcadas ritmicamente. Além do mais, a marcação de ruídos cênicos faz-se mister. Enfim, a atmosfera é lúgubre e com climas tensos e misteriosos. O cenário retorce-se sobre as personagens e objetos, como que os asfixiando.

O *Mordomo* e o *Copeiro* agem como uma dupla de *clowns*. Estão sempre em uma rixa gostosa e disputando ações com os seus companheiros

120 Cenas disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=SB_wUkBN8N4&feature=youtu.be&ct. Acesso em: 30 set. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

de cena: os objetos. Para tanto, utilizam-se de técnicas de prestidigitação, malabares, equilibrismo, lançamentos e quebras. Ambos fazem aparecer objetos, como copos, pelas mangas das camisas. Eduardo Machado, também conhecido por Dudu, que interpreta o *Mordomo*, nas palavras do encenador Eid Ribeiro, é o profissional do *Armatrux* que tem mais experiência com a linguagem circense. Desta feita, ele muito contribuiu para a utilização do malabarismo e de técnicas *clownescas* em *No Pirex*. E o seu *partner* é o ator Cristiano Araújo, que faz o *Copeiro*. Ele também pesquisou essa linguagem. Eid Ribeiro aproveitou a experiência de Dudu para aprofundar o jogo de *clowns* e as enormes sequências de ações com lançamentos de objetos entre o *Mordomo* e o *Copeiro*. Aliás, o encenador, em entrevista, disse que eles trabalharam muito as cenas com a dupla: algumas delas, até vinte dias. Como curiosidade, houve uma cena coreografada de manipulação de pratos, em que as atrizes também participavam, que foi trabalhada por quinze dias, ininterruptamente. Porém, ela foi cortada do espetáculo: “A gente sempre trabalha o excesso. Aí eu vou lapidando, escolhendo o que é melhor dentro da dramaturgia, do espaço (...). No próximo espetáculo [*Thácht*], a gente quer desenvolver mais essa linguagem”. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor).

O *Mordomo* é “detentor” das garrafas de bebidas, enquanto o *Copeiro* é “proprietário” dos copos. Isto talvez pelo fato de *Ubaldo* (o *Mordomo*) ser o preferido da *Patroa*, ou melhor, seu amante contra a própria vontade: um escravo sexual e profissional. Aliás, sempre ao servir uma dose para *Boquélia*, o ritual mecânico e escravagista de *Ubaldo* é continuamente

repetido: mostrar o rótulo, retirar a tampa e dá-la para cheirar → mostrar o rótulo, retirar a tampa e dá-la para cheirar. Então, em seguida, o *Copeiro*, também um cativo, entra com as taças, nas quais são servidas as bebidas, por vezes invisíveis.

Por seu turno, *Alcebíades*, o irmão primogênito de *Boquélia*, é um inútil que sabe apenas mastigar e cuspir pratos, cortando constantemente a boca e derramando sangue pela língua muda. Ademais, age como um fantasma que, às vezes, passa despercebido – aos olhos das outras personagens – de um lado ao outro da cena.

Como vimos, sons realistas de entrecocar de objetos, de frituras, de liquidificador em funcionamento, de quedas de panelas, dentre outros, criam a complexa paisagem sonora de *No Pirex*. Com a direção precisa de Eid Ribeiro criou-se uma cena simultânea¹²¹, dentre várias, em que o *Copeiro*, por exemplo, faz um brinde com duas taças vazias, *Alcebíades* cospe cacos de vidro no chão e *Bonita* amola sua faca em uma pequena barra de metal. É uma miniorquestra de horrores composta por personagens sonâmbulas. Tudo isso acompanhado pelo grave e insistente tique-taque do relógio. Em seguida, após essa simultaneidade, *Boquélia* retira mais um pedaço de vidro da boca do irmão e o lança com força ao chão, provocando um enorme barulho.

121 Disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=396. Acesso em: 30 set. 2015.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Ele, por sua vez, tem um breve instinto de resposta, negando sua natureza submissa: levanta-se e chuta os cacos que restam¹²². Enfim, alguns ruídos serão ouvidos, como ritornelos, ao longo de todo o espetáculo, a exemplo do despedaçar e do entrechocar dos objetos: de *objetos entrechocantes*.

Boquélia, apesar da sua fealdade grotesca, é vaidosa e adepta de objetos de embelezamento, como um intenso batom vermelho (**objeto-objeto**). Com ele, com movimentos ritmicamente marcados pela música *The Streets of Paris*, de Carlos d’Alessio, pinta toda a boca (em 1,2; 1,2; 1,2; 1,2 ...), quase até próximo ao nariz, criando uma bocarra borrada e triste (Figura 66 deste capítulo)¹²³. Eis o seu charme romântico: o seu princípio grotesco de oposição.

Ainda sob a marcação dessa música, enquanto *Boquélia* se enfeita, os serviçais entram com diversos objetos como xícaras, pirexes e copos. De mais a mais, o ritmo de entrada e saída de personagens e objetos da cena é tão intenso que é quase impossível transcrever com precisão as múltiplas e simultâneas sequências de ações. Vê-se um balé de objetos no espaço cênico,

122 Essa cena pode ser vista em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=478. Acesso em: 15 mar. 2016.

123 Cena disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=509. Acesso em: 15 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

que após se equilibrarem pelas distâncias, são dispostos sobre uma mesa que mais parece uma maca de mortos. Dentro e sobre os objetos que estão sobre esta são despejadas “bebidas alcoólicas” (muitas vezes somente fisicalizadas pelos atores, no sentido spoliato), café, chá e água; ademais de desfilarem em cima dela alimentos como um porquinho assado, que, engraçadamente, foge em desespero dos seus comensais. Esse porquinho, segundo Eduardo Félix, em entrevista concedida a mim, foi confeccionado tendo somente a metade do corpo, tal como um boneco de luva.

Por um lado, o absurdo choca-se com o cômico, transformando-se em tragicômico. E a primeira música de d’Alessio, que continua a tocar, em muito auxilia para tal transformação. O *Copeiro*, absurdamente, usa um pequeno isqueiro para esquentar o bojo do pírex que suporta a xícara de café que será servido à *Patroa*. A partitura de ação dessa personagem obedece ao ritmo ditado por *The Streets of Paris*, bem como as ações seguintes de *Boquélia*. Esta, como uma aranha, que pouco a pouco coloca suas patas sobre a vítima, engloba a xícara com seus dedos enormes e enrugados, a fim de tomar o café aquecido e fumegante¹²⁴. Em tal ocasião, o isqueiro, um **objeto-desviante**, deixa de ser usado em sua função primária adquirindo

124 Cenas disponíveis em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=575. Acesso em: 16 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

posição terciária: uma espécie de queimador, mais comumente conhecido como boca de fogão. Também o pírex não é apropriado para tal atividade. Assim, pode ser colocado na mesma categoria que o isqueiro.

Por outro lado, o cômico é exagerado até alcançar o absurdo e o escatológico. Dessa forma são as cusparadas reais no rosto, no chão, nos alimentos e nos objetos em geral. Desse modo também são os vômitos das personagens, as urinadas e as masturbações e ejaculações fictícias do *Mordomo*. Ao longo do espetáculo, várias dessas ações nauseabundas são observadas. Alguns exemplos interessantes serão analisados mais adiante.

Ao som da galharda de *La Java des Fauchés*, de Andre Trichot, *Ubaldo*, *Bencrófilo* e *Bonita* brincam de fumar e beber, enquanto *Boquélia* dorme sentada numa cadeira, por motivo de embriaguez. *Ubaldo*, ao repetir por cinco vezes a sequência de ações exigida pela *Patroa* – mostrar o rótulo da garrafa, retirar a sua tampa, dá-la para cheirar e servi-la em uma taça – a embebeda até quase a perda total da consciência. Assim, os operários aproveitam o breve momento de liberdade para usufruir da riqueza dela. Afinal, não é todo dia que se pode degustar uma boa bebida, que parece ser conhaque, e tragar um perfumado charuto. Mais um número circense acontece, no qual, circularmente, um traga, outro serve e um bebe; um

serve, outro bebe e um traga; um bebe, outro traga e um serve¹²⁵. Estas ações são repetidas pelos três até que *Bonita* volta ao trabalho e começa a fritar ruidosamente alguns alimentos, acordando a *Patroa* que, levantando-se, cambalea, bêbada, até a mesa de jantar. Vê-se fumaça na cozinha, pois *Bonita* lança um líquido sobre a panela quente que estava disposta sobre um fogareiro de verdade. O ruído provocado pelo contato do líquido com o objeto cálido também é real, e pode ser melhor escutado quando a música de Andre Trichot é retirada. A cortina da cozinha é fechada imediatamente após *Boquélia* esbarrar em pratos sobre a mesa e provocar grande ruído. Este é a marcação para a ação de fechar a cortina. Porém, o barulho produzido pela *Cozinheira* continua por mais um tempo, parecendo causar náuseas na tirana grotesca. Seriam os ruídos de frituras reclamações do seu estômago? Para piorar a situação, dores de cabeça acometem a *Patroa*. E uma confusão na cozinha, na qual se ouvem panelas caindo, liquidificador triturando alimentos e batidas em tampas de panela (paisagem sonora produzida pelos atores e amplificada por um microfone disposto estrategicamente no palco) ilustra e acentua o seu terrível mal estar. De uma das pilhas de xícaras, *Boquélia* retira uma e “vomita” dentro. Na realidade não existe nenhum vômito, apenas o que vemos é o simulacro da ação. A sequência se encerra quando

125 Número encontrado em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1035. Acesso em: 16 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

ela obriga *Bencrófilo* (o *Copeiro*) – que, pela narrativa, é quem estava fazendo os excessivos barulhos na cozinha – a beber o “vômito” dela¹²⁶. Este, por sua vez, após a saída da *Patroa* do recinto, cospe na xícara um misto do próprio suco gástrico com o líquido fétido que bebera. Em verdade, trata-se de um líquido branco que o ator retinha na boca.

Outra passagem do espetáculo muito interessante, em que o uso poético do objeto faz-se mister, e que ocorre logo após a cena do vômito, é quando *Bencrófilo* lança pratos para *Ubaldo* lustrar. Porém, antes disto ser feito, eles usam os seus panos brancos para baterem fortemente nas costas, como se estivessem chicoteando-se, lembrando os espectadores das suas posições de “escravos”¹²⁷. De um lado da mesa, o primeiro lança, um por um, cinco pratos para o segundo, que está no lado oposto. *Ubaldo*, o *Mordomo*, retoma sua partitura de cuspir nos objetos. Contudo, agora, ele seca os pratos e lustra-os com o seu pano branco. O tempo entre um lançamento e outro é muito curto. Isso faz-nos pensar que as personagens trabalharam em demasia, ainda mais que o *Mordomo* encontra-se ofegante. Súbito, revoltado

126 Ação disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1290. Acesso em: 17 mar. 2016.

127 “Chicoteamento” e cena do lançamento dos pratos disponíveis a partir de: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1370. Acesso em: 17 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

com a carga de trabalho, *Bencrófilo*, o *Copeiro*, atravessa o espaço detrás da mesa e coloca o restante dos pratos sem lustrar com os outros que já estavam “limpos”. Mais uma vez vemos uma personagem se revoltar contra a opressão/escravidão imposta por *Boquélia*.

Delicatessen Generique Debut, de D’Alessio, começa a tocar¹²⁸. Após *Bonita* e *Bencrófilo* dividirem um charuto, com muito desânimo e letargia, acompanhando o clima musical, ela vai até o fantasmagórico *Alcebiades* – que continua absorto em seu mundo interior, como um autista que nada vê e/ou um misantropo que com ninguém se relaciona – e retira a xícara com “vômito” de suas mãos e lança o conteúdo asqueroso no rosto do *Copeiro*. Aliás, a única preocupação do *Irmão mais Velho* da *Patroa* é se alimentar, seja de pratos ou dos restos abandonados pelos moradores da casa, como chá, bebidas e “vômito”. Enfim, a cena termina quando *Bencrófilo* acorda *Ubaldo*, que dormia em uma das cadeiras, e estes pegam todas as pilhas de objetos sobre a mesa, se cruzam circularmente, e vão à cozinha.

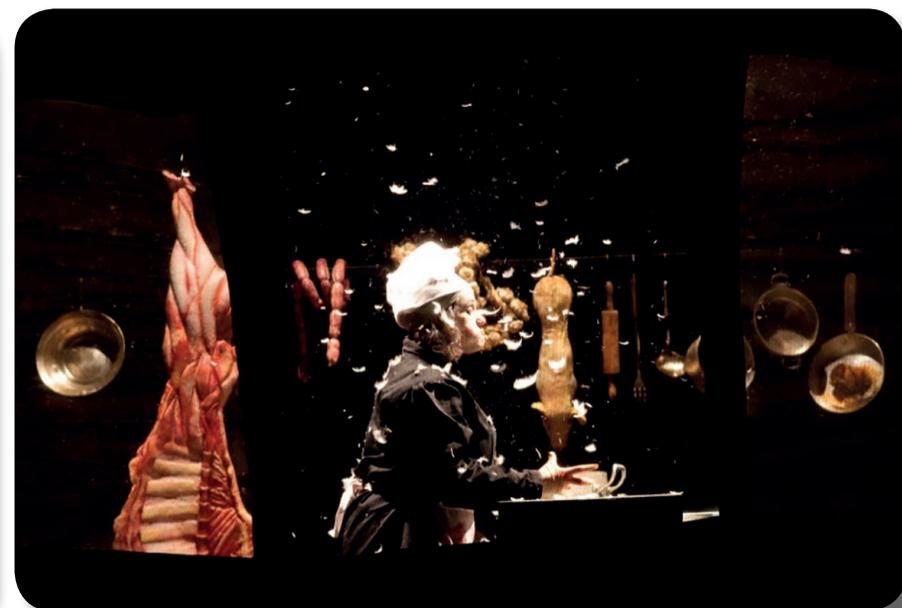
Na Figura 71 notamos *Bonita*, ao ritmo das batidas do relógio, ninando tristemente o seu peru desfalecido (**boneco-objeto afetivo**). Já na Figura 72, observamos a *Cozinheira* depenando uma ave branca, também infeliz e bastante chateada por ter sido obrigada pela *Patroa* a fazer tal crueldade.

128 Música disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1480. Acesso em: 12 mar. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura



Figuras 69 a 72: Os bastidores da cozinha de *Bonita* e relação desta com o peru. Fonte: Figs. 69 e 70 (Fotos minhas); figs. 71 e 72 (fotos de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte).

As imagens anteriores tratam-se de uma cena muito bonita e poética, acompanhada pela melancólica música *Duo*, de Carlos d’Alessio, tocada em baixo e em cerrote. Numa longa sequência de ações, que dura quase quatro minutos, penas brancas (que não são as do peru) são lançadas para cima por *Bonita*, enquanto outras caem do “céu” e se espalham pela cozinha – levadas pelo vento produzido por um ventilador escondido sob o cenário¹²⁹. Inicialmente, as penas jogadas para o alto são poucas, e o ritmo da ação da *Cozinheira* é lento, acompanhando o andamento da música. Enquanto as que despencam das alturas mantêm um ritmo constante. Depois, ela vai aumentando a quantidade e acelerando os movimentos, contrapondo-os ao tempo-rítmico musical. Pequenas pausas eventuais são realizadas pela personagem para tentar apanhar uma ou outra. As penas se parecem com flocos de neve despencando das “alturas celestes” ou até mesmo pode simbolizar as lágrimas de *Bonita*, devido a seu grande apego aos animais mortos. A propósito, segundo classificação proposta por Baudrillard (2004), as penas entrariam num *hall* chamado de objetos naturais: aqueles existentes na natureza. Todavia, dentro da encenação ribeiriana, haja vista as transformações poético-metafóricas pelas quais passam, as penas se encontram num nível simbólico que retira delas tal característica natural,

129 Essa cena pode ser assistida em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1669. Acesso em: 30 set. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

artificializando-as teatralmente. Pela segunda vez neste e-book deparamo-nos com objetos cujos materiais, hipoteticamente, foram extraídos da natureza. O primeiro caso tratase da vara de pescar de *Tonico*, da montagem *De Banda pra Lua*, feita a partir de bambu. Assim, tais penas, pelo jogo de manipulação da atriz, são mudadas, pela força da metáfora, em neve e lágrimas. De objetos supostamente extraídos da natureza, que não se encontram em sua função primária, pois não fazem mais parte da ave que a possuía, as penas encontram-se num segundo nível de camada significativa, ou seja, ocupam a função secundária, caracterizando-se como **objetos-faltantes**. O que faltam nelas são justamente os corpos das aves que habitavam.

Em contraposição à cena das penas, à frente do cenário, quase no final da sequência de *Bonita*, o *Mordomo* passa lenta e melancolicamente de um lado ao outro girando um minúsculo pirex em seu dedo esquerdo. Ele, após um pequeno “desastre” ensaiado – em que o pirex cai do seu dedo, mas que é recuperado no ar, antes que se espatifasse no chão –, senta-se na cadeira da esquerda alta do palco. *Duo* continua a ser ouvida. Abrem-se novamente as cortinas da cozinha e os espectadores notam *Bonita* lançando pratos para o *Mordomo*. Na realidade, o que se observa é a *Cozinheira*, do centro do cômodo e de costas para o público, soltando pratos para o chão, enquanto outro ator ou atriz (não se sabe ao certo), na escuridão da extrema direita alta da cozinha, cria uma “máquina invisível” (soando: *tchum*, *puuu*, *tuu*) que os lança (*tchum*), um a um, por cima da parede que separa esse cômodo da sala de jantar. O *Mordomo* recebe cada prato, cospe nele (*puuu*) e o coloca fortemente sobre o colo (*tuu*). O jogo produz uma sensação de

existência de um grande tubo, também invisível (**objeto-imaginário**)¹³⁰, aos pés de *Bonita*, que suga os pratos até a máquina concretamente inexistente. Esta, por sua vez, os projeta para o outro lado do cenário, indo os pratos pararem exatamente nas mãos de *Ubaldo*, que neles cospe ao recebê-los. A cena se encerra quando este se levanta da cadeira para pegar um prato que achou que cairia próximo à mesa e, então, o último objeto “lançado” (*tchum* – pausa de 1, 2, 3, 4, 5 segundos) – que de fato não é lançado, mas que cai de uma das varas do teatro – se espatifa, propositalmente, no chão, provocando um grande estrondo (*praaaa*). E voam cacos para todos os lados. (Fim da cena).

Ubaldo está em cena, de pé atrás da mesa, enfasiado e bêbado. Começa a quinta música do espetáculo, aquela com característica circense que não foi possível identificar o título nem o autor. Ele faz malabares com os pratos e brinca de equilibrá-los em seus braços e mãos¹³¹. Em seguida, entra *Bencrófilo* sustentando, em cada uma das mãos, uma pilha de copos lagoinha. O *Mordomo* pega uma e ele e o *Copeiro* desafiam os seus corpos e

130 Objeto sem materialidade, fisicalizado no espaço pelos atores. Tal como os objetos imaginários manipulados pelos atores de Meyerhold.

131 Números circenses disponíveis a partir de: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1879. Acesso em: 18 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

a gravidade brincando de equilibrar e desequilibrar os objetos pelo espaço. Ora lento, outrora rápido, vez trombando entre eles, mas sem deixar cair as rimas de copos. Até que eles se sentam lado a lado. Um dos copos da pilha de *Bencrófilo* contém água, que é sorvida e lançada no rosto de *Ubaldo*. Este, vingandose, coloca a sua pilha sobre a pilha do primeiro, transformando-a em um “pilhão”. Termina a música e volta o tique-taque do relógio. Agora, *Bencrófilo* se vê obrigado a sustentar e equilibrar um enorme lance de copos pela sala de jantar e levá-lo até a mesa. *Ubaldo* ri, pois um copo com água sobra em sua mão. Ainda escarneando o companheiro de trabalho, ele enche a boca e cospe nele. Segundos depois entra *Bonita* com um bocado de pratos e *Ubaldo* lança água no rosto dela. Eis o pequeno jogo clássico do momento: uma singela brincadeira (*gag*) de *clowns*.

Terminado tal jogo, em que os copos são manipulados extracotidianamente a um nível primário, enquanto **objetos-objetos**, começa uma cena em que se nota uma atmosfera de desespero e de solidão. Trata-se da masturbação do *Mordomo*, feita a partir de uma pilha de copos¹³² (Figura 73). Ao som do tique-taque, durante o ato de onanização, esta pilha é ressignificada: transforma-se em um enorme pênis, adquirindo uma camada

132 A cena de masturbação de *Ubaldo* pode ser vista em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2151. Acesso em: 18 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

significante terciária (**objetos-desviantes**). O caso do objeto fálico de *Ubaldo* é interessante de ser observado em termos da justaposição de materiais para a configuração de uma nova imagem teatral. Isso ocorre também com o pescoço do peru tocado sexualmente por *Boquélia* (Figura 74), como veremos mais tarde. O jogo solo de *Ubaldo* causa um estado de suspensão e de surpresa na plateia, haja vista a espera pelo gozo. Porém, antes do ápice ejaculatório, o *Garçom* e a *Cozinheira* interrompem o colega de trabalho, dividindo a pilha de copos ao meio e distribuindo-a entre si. Dessa forma, os **objetos-desviantes** retomam seus lugares como **objetos-objetos**, sendo dispostos, em seguida, sobre a mesa da sala de estar.



Figuras 73 e 74: Ubaldo masturba-se a partir da pilha de copos e Bóquelia onaniza o pescoço do peru. Fonte: Print screen de cenas do vídeo disponível em: <https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=190>. Acesso em: 20 out. 2015.

Mudança de tema musical e câmbio de cena. Ouve-se *Tika Tika Walk*, de d'Alessio. Começa a cena que intitulei “entra e sai, sai e entra”, pois o divertimento dos três funcionários é entrar e sair da sala de jantar com dezenas de pilhas de copos lagoinha, e um pouco de taças, e colocá-las sobre a mesa. A diversão se trata de um complexo jogo rítmico e de deslocamento espacial circense, iluminado por uma luz branca geral, em que o *Copeiro* entra pela porta número 1, enquanto o *Mordomo* sai pela porta número 2 e a *Cozinheira* entra pela porta número 3. Em seguida, quando um entra pela porta número 4, o outro sai pela segunda e a seguinte entra pela primeira. As personagens quase nunca ficam juntas no palco. E cada uma trás apenas uma rima de copos ou unicamente uma taça (**objetos-objetos**). À ação de uma entrada corresponde à reação de uma saída e vice-versa. O movimento é sempre sinuoso e o fluxo contínuo de ações cria um grande deslocamento de atores (e objetos) pelo palco, apesar do público notar apenas três pessoas.

Cessando essas ações e a música, as três personagens sentam-se à mesa, congelam-se bobamente por alguns segundos e, ao sinal da *Cozinheira*, pegam do bolso um charuto. Ouvem-se apenas interjeições, risos contidos das personagens (porém *Ubaldo* está mais empolgado), sons das tragadas e o entrecocar dos objetos. A diversão trata-se, a princípio, de tragar e soltar fumaça e, em seguida, beber nos copos e taças (Figura 76). Todavia, não há nada a ser bebido. Mais uma vez, encenador e atores utilizam-se da fisicalização no intuito de mostrar aos espectadores que agem com veracidade. O desejo de liberdade, aqui, é maior do que o medo. Dessa forma, as personagens não se intimidam no brincar e no jogar. Por isto, recorrem

a todos os artifícios possíveis para se divertirem e relaxarem, como duas manivelas que são colocadas à frente da mesa. Ao serem giradas, levam e trazem os copos e taças de um canto ao outro, produzindo, imageticamente, uma pequena autoestrada de objetos. A teatralidade também faz parte do desafio, pois os atores jogam e fazem questão de mostrar os seus brinquedos, os seus mistérios e também os segredos cênicos.

Ainda na mesa a *Cozinheira* ingere “água” por meio de uma pilha de copos. Em seguida, “cospe-na” no rosto de *Bencrófilo*. O cuspe é real, mas a água não. Ele ri intensa e contidamente, pois o riso não é exteriorizado, ficando só no interior do ator e visível pela sua expressão facial. *Ubaldo* também ri. *Bonita* raspa a garganta e cospe no chão, como que se vingando da *Patroa Boquélia*. *Ubaldo* faz o mesmo. *Bencrófilo* (o *Copeiro*), por seu turno, escarra na cara do *Mordomo* (*Ubaldo*) e na face de *Bonita*. A curtição grotescoescatológica está garantida: cuspir uns nos outros, cuspir nos pratos e nos copos sobre a mesa¹³³. Entretanto, ela é interrompida com a eminente entrada da *Patroa*, que esbarra nos objetos da cozinha, fazendo muitos ruídos. Os funcionários fogem a tempo, como os escravos que escapavam das chibatadas dos seus senhores ao se esconderem em suas senzalas. Nessa cena, os objetos, quase que em sua totalidade, são usados

133 Cena disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2513. Acesso em: 23 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

de modo convencional, ou seja, em suas funções primárias. A exceção fica por conta do manuseio extracotidiano por parte de *Bonita*, que tendo os copos justapostos, forma um grande recipiente de líquido imaginário. Apesar da junção desses objetos, eles continuam sendo usados em suas funções originais, não sofrendo, portanto, mutações.



Figura 75: Detalhe de uma das manivelas da mesa da sala de jantar. Fonte: Foto sem referência a autoria. Disponível em: <http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2011-08-07_2011-08-13.html>. Acesso em: 28 mar. 2016.

A mesa de jantar (**objeto-cenário**), ou macabramente maca de defuntos, serve de base para muitos dos objetos cênicos que são manipulados durante o espetáculo. Ali são empilhadas fileiras de copos, de xícaras, de pirexes, de bules e de pratos, que formam, vistas de longe, imagens de pequenos prédios brancos futuristas dispostos um ao lado do outro (Figura 77). Nesse terreno, os engenheiros e arquitetos são os funcionários da casa assustadora. Se observamos com um pouco mais de imaginação, a última fileira de xícaras, à direita da imagem, se parece com uma centopeia levemente curvada à destra. Suas pequeninas alças lembram as patas desse artrópode.

Permitam-me um aparte para interromper a análise sequencial de *No Pirex*. Tal mesa macabra é formada por meio de um interessante jogo de equilíbrio e desequilíbrio de objetos feito pelo *Mordomo*, pelo *Copeiro* e pela *Cozinheira*. Cada um dos funcionários preenche a mesa com as suas respectivas pilhas trazidas da cozinha. Como a brincadeira narrada por Eid Ribeiro, em que os garçons mais velhos “sacaneavam” os mais novos ao passarem pelas portas de molas, *Ubaldo*, *Bencrófilo* e *Bonita* atravessam o espaço limiar entre a cozinha e a sala de jantar com o objetivo de não deixarem cair os seus objetos. Porém, a tarefa de *Bonita* é relativamente mais simples, pois ela equilibra apenas a pequena pilha de pratos que está sob a xícara em que *Boquélia* toma seu chá (Figura 77). Já a missão da dupla de *clowns* é mais complexa e arriscada, já que são os responsáveis pelas altas fileiras de xícaras, bules e pirexes. Ao som das batidas do relógio, que é acompanhado pelo ritmo do entrecocar de pirexes feito por *Alcebiades* – aliás, ritmo característico

dessa personagem –, *Ubaldo* e *Bencrófilo* desfilam as suas habilidades como equilibristas de objetos, sem deixar cair nenhum mísero pirex, para a tristeza e desilusão da plateia ávida por desastres cômicos. Imageticamente, vendo da posição de espectador, tais pilhas “bailançam” pelo espaço cênico, como se um terremoto deslocasse do eixo as longuíssimas torres de louças, colocando em risco, inclusive, a integridade física da parelha.



Figura 76: Os empregados divertem-se fumando charutos e bebendo. Fonte: Foto disponível no *Portfólio No Pirex*.



Figura 77: *Boquélia* toma seu chá da tarde. Fonte: Foto de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.

Por seu turno, a personagem *Bonita* está para a costela de boi, porquinho, linguiça (estes três objetos confeccionados em espuma e pintados com uma mistura de tinta acrílica e látex), colheres, rolo de massa, réstias de alho, peru, panelas, facas, pratos, frigideiras, caneca de café e

charuto (Figuras 69 a 72 nesse capítulo), assim como tais objetos estão para ela. A *Cozinheira* os completa, da mesma maneira que os objetos constituem prolongamentos do seu corpo (**objetos-extensões do corpo**), formando, metaforicamente, como que seres híbridos: mistura de carne, metal, penas e madeira. Entretanto, com o peru e com o porquinho ela tem uma relação especial, amorosa, de mãe para filhos, quase que o avesso do *Complexo de Édipo*. Logo, esses animais configuram **objetos-afetivos**, ou melhor, bonecos-objetos afetivos, pois se tratam de bonecos.

Também há outra cena, hilária, produzida pela feia *Bonita*: ela recheia o peru, inserindo o dedo médio da mão direita em sua cloaca, enquanto masturba o pescoço da ave com a mão esquerda. Instante de conotação puramente sexual. Mais tarde, a *Cozinheira* onanizará o pescoço da ave já separado do seu corpo e cabeça. Nesse instante, esse objeto se parecerá com uma linguixa (**objeto-desviante**). Logo, ocorrerá uma mutação a nível terciário do objeto.

A patroa *Boquélia* também é adepta da masturbação do longo e vermelho pescoço do peru, enquanto *Ubaldo* simula sua masturbação em uma pilha de copos lagoinha (ou copos de botecos). Tanto o pescoço da ave quanto o monte de copos possuem caráter fálico (Figuras 73 e 74 nesse capítulo). Aliás, Baudrillard (2004) liga a ordem fálica ao sentido de superação e de transformação de algo, de emergência de estruturas objetivas de domínio social. Como o carro e o foguete, objetos formalmente ligados ao órgão reprodutor masculino, o longo pescoço do peru e a comprida pilha de copos superam e transformam os seus sentidos denotativos, caminhando

para níveis de significações simbólicas. Tais ações indicam a sofrível solidão das duas personagens e a repressão sexual de ambas, pois são poucos os momentos de prazer experienciados por elas. O silêncio da ação masturbatória de *Boquélia* contrapõe-se ao choro-riso engasgado de *Ubaldo*. O que se vê é dor, sofrimento e desespero.

Terminado o parêntese, retomo a sequência de *No Pirex*.

Duo, a música tema da *Cozinheira*, é retomada. *Boquélia* entra triste na sala de jantar e senta-se à mesa. Ela usa a manivela para atrair uma taça vazia para si. Em seguida, a feia *Bonita*, que é apaixonada pelos animais que cozinha, surge com o porquinho enroscado em seu pescoço. Para segurá-lo, ela insere o dedo no seu ânus, por um lado, e, por outro, o prende pelas patas dianteiras¹³⁴. Como sempre, ela leva o futuro jantar para *Boquélia* aprovar – autorização esta não concedida, ou melhor, ignorada, pois a *Patroa* se recusou a inserir o dedo no orifício do suíno. Sua reação, que mais uma vez demonstra agressividade e indiferença em relação a seus empregados, é a mesma: expulsa a *Cozinheira*, a sua vítima predileta, da sua presença. Espantada, *Bonita* vai sentar-se numa cadeira próximo ao proscênio. Como fizera com o peru, a empregada também nina o porquinho, mirando-o tristemente. Enquanto acalanta o pequeno animal, *Boquélia* se

¹³⁴ Ação disponível em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2594. Acesso em: 23 mar. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

aproxima da empregada, retira o seu *toque blanc* (touca branca) e a açoita fortemente com esse objeto. A *Cozinheira* foge triste, no mesmo momento em que *Boquélia* joga a touca ao chão. Um pouco mais tarde, o *Copeiro*, sujo de vômito, entra em cena e apanha tal objeto, colocando-o em sua cabeça e saindo em seguida. É interessante notar que tal **objeto-adereço**, ao ser posto na cabeça do *Copeiro*, não sofre nenhum tipo de mutação, assim como não provoca mudança de energia dessa personagem. Contudo, como o chapéu de *Bié*, do espetáculo *De Banda pra Lua*, ao ser utilizada pela *Patroa* para bater na empregada, a *toque blanc* transforma-se em uma espécie de chicote, passando do nível primário de manipulação ao nível terciário, desviando-se da sua função original (**objeto-desviante**).

Duo continua a tocar. No centro da mesa de defuntos, surge, entre os irmãos (*Boquélia* e *Alcebíades* – este havia entrado pouco antes do *Copeiro*) e os copos, o porquinho assado. Como se estivesse vivo, e também melancólico, ele é girado em 180°. O *Copeiro* entra com uma faca nas mãos e a entrega à sua chefe. Tomando-a violentamente, ela ameaça o funcionário, que foge. Súbito, ela tenta espetar o animal, que se esconde no fundo falso da mesa. O que se segue é mais um festival de taças e bebidas. Ao ritmo das repetitivas ações de mostrar o rótulo e servir, o *Mordomo* enche a taça da

*Patroa*¹³⁵. O que sobra no fundo, imaginase – pois não há nada nas taças, além de ar –, é direcionado, por meio do mecanismo de manivelas citado, ao irmão. Ocorre, neste instante, uma sobreposição de sons: se ouve a persistente *Duo* e uma paisagem sonora de restaurante, na qual se escutam, em *off*, pessoas falando e ruídos diversos de trabalho. Os irmãos se embebedam. Para a música e continua a paisagem sonora. *Boquélia* pede cada vez mais bebida e *Ubaldo* se recusa a servi-la. Então, ela o ameaça com a faca. Pressionado, ele caminha de costas até uma das portas da sala, onde, escondido pela porta de entra-e-sai, e com a faca no pescoço, é estuprado, ao som da música *Croquignollette*, de Benoit Chabot, pela *Patroa*. Porém, o que se vê é mais que um estrupo. Trata-se de outra interessante cena simultânea: “dançando” pendularmente, *Ubaldo* sente um prazer doloroso (aos seus pés nota-se a sua calça baixada e as pernas de *Boquélia*, que está de cócoras, “dançando”, e com o corpo ocultado pela porta), o irmão *Alcebíades* que continua a beber e a *Cozinheira* vista em trabalho pela cortina do centro do cenário. Durante o gozo de *Ubaldo*, a frigideira que é usada pelo *Copeiro* – que nesse breve momento ocupa o lugar da funcionária – pega fogo, como se o pequeno incêndio demonstrasse o calor do sêmen do estuprado na bocarra de sua

135 Essa sequência de ações pode ser vista em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=2761. Acesso em: 21 out. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

algoz¹³⁶. Ao sair do esconderijo, a bruxa cospe o “esperma” do seu “amante” e delicia-se com um pouco mais de bebida. O *Mordomo*, por seu turno, com somente a cabeça e as pernas à mostra, acende um charuto e urina em um penico branco de alumínio (**objeto-objeto**). *Alcebíades*, de costas para a plateia, como um cão marcando território, também mijá, mas no babado do forro negro da mesa. Termina a música e escuta-se apenas o som da urina de *Ubaldo* em contato com o pinico. Pouco tempo depois, o *Copeiro* – que passa carregando o pinico repleto de xixi – é parado pelo colega de trabalho, que lava suas mãos e refresca o pescoço com o líquido fétido, como se fizesse um ritual teatral de purificação.

Dessa grande cena gostaria de ressaltar o valor cênico do fogo na frigideira, que é utilizado, metaforicamente, tanto para reproduzir a violência do ato sexual de *Boquélia* quanto para indicar a alta temperatura do corpo do homem ao ejacular. Nesse sentido, um objeto que até agora teve pouca importância na encenação ganha lugar de destaque, assumindo o protagonismo da cena, como elemento surpresa. Entrementes, o fogo pode denotar ainda um elemento utilizado em um ritual de passagem, “como símbolo de purificação em culturas agrárias, representa os incêndios dos

campos que se adornam depois com um manto verde de natureza viva. O fogo é o motor da regeneração periódica”¹³⁷. Além do mais,

Nos rituais iniciáticos de morte e renascimento, o fogo é associado ao seu princípio antagônico, que é a água. A purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água, que também é regeneradora. Mas o fogo distingue-se dela por simbolizar a purificação através da compreensão até a sua forma mais espiritual, pela luz e pela verdade¹³⁸.

Se substituirmos, na citação acima, a água pela urina do *Mordomo*, podemos deduzir ainda que *Eid Ribeiro* e o *Armatrux* realizam espécies de rituais escatológicos e absurdos de ressurreição e de morte em *No Pirex*. De ressurreição porque o espectral *Alcebíades*, que parece morto durante quase todo o espetáculo, acorda de sua letargia, agindo conforme seus instintos. Ademais, apesar do estupro, o *Mordomo* põe para fora, em forma de gozo, toda a repressão diária sofrida, que o matava lentamente. Até mesmo *Boquélia* parece ressurgir das cinzas do mal humor após o ato sexual agressivo, pois, utilizando mais uma vez o seu batom vermelho

136 Essa cena pode ser vista em: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=3012. Acesso em: 21 out. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

137 Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/fogo>. Acesso em: 21 out. 2015.

138 *Ibid.*

(**objeto-objeto**), pinta os lábios e as bochechas, embelezando-se para a vida. Outro sentido de ressurreição possível de ser abstraído desse momento é a micção após a ejaculação, que tem uma importante função no órgão reprodutor masculino: liberar o canal da urina, assim como o caminho para novas vidas que surgirão em um gozo futuro. Quanto ao ritual de passagem da vida para a morte, podemos lê-lo a partir do assassinato de *Boquélia*, que acontece na cena seguinte.

Após ser fisicamente agredida mais uma vez pela *Patroa*, mas agora com maior violência, pois são notados ruídos intensos de objetos lançados na cozinha, *Bonita* vai à sala de jantar e apanha a faca que estava sobre a mesa. Com ódio, vai atrás de *Boquélia*, que se encontra na cozinha, e a esfaqueia em sua corcunda (Figura 78). *Boquélia* grita, em alto e bom som, como um porco sendo castrado. Nesse instante, uma luz vermelha é acesa sobre o lustre da sala de jantar. Ela se espalha pelo chão, tal qual uma poça de sangue. *Ubaldo* retira do bolso um pequeno tecido vermelho com bolinhas brancas (Figura 79), agitando-o como um toureiro em uma arena. Cambaleando, com a faca enfiada nas costas, *Boquélia* surge na sala de jantar. Enquanto ela tenta retirar o objeto cortante do corpo, o seu escravo-amante dança uma tourada, ao ritmo da música que o encenador Eid Ribeiro chama de “tourada espanhola”. Ele agita o seu pequeno lenço de um lado para o outro e provoca a *Patroa*. Como um touro, que tem transpassado em seu coração uma espada, ela desfalece aos poucos, deslocando-se pelo espaço. O seu fim coincide exatamente com o tempo em que o *Mordomo* dobra o lenço e guarda-o no bolso. A sensação é que o lenço, nesse instante, é o símbolo maior da morte

da *Patroa*. À ação final de *Ubaldo* corresponde o último suspiro da “Hitler” belorizontina, que cai sobre uma cadeira disposta na esquerda média do palco¹³⁹. Mais uma vez o grotesco está presente, porque a morte trágica de *Boquélia* é contraposta à música alegre e dançante que é tocada. Mas não fiquemos tristes, pois essa personagem voltará no capítulo seguinte. Ela fará uma participação muito especial em *Thácht*.

Ao ver a irmã desfalecida, *Alcebíades* vomita cacos de vidro e corre até um sino (**objeto-objeto**), que é agitado fortemente. Silêncio sepulcral. Percebem-se apenas os sons dos passos das personagens e o chocar dos pés contra as dezenas de pedaços de vidro espalhados pelo chão. Não tendo nenhuma resposta dos funcionários da casa, o irmão senta-se, desolado, na cadeira da direita baixa. Enquanto isso, a *Cozinheira* entra com o seu porquinho no colo e apaga as duas velas dos castiçais, sentando-se na cadeira atrás da mesa. Termina a escravidão. No lado oposto, surge *Bencrófilo*, o *Copeiro*, com um bule de chá na mão esquerda. Ao ver o colega de trabalho sentado, o cumprimenta, retirando do bolso um pequeno lenço vermelho – ação que é respondida igualmente pelo *Mordomo* – e faz um breve gesto, como se dissesse: “Enfim, acabou!”. Entretanto, mais uma ação importante ocorre antes do desfecho: sentado, mirando o chão e com um pirex e uma

139 Todo esse trecho pode ser visto a partir de: https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=3201. Acesso em 21 out. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

xícara na cabeça, o *Irmão mais velho* da finada *Boquélia*, ao ser servido pelo contente *Bencrófilo*, recebe uma chuva de chá em seus cabelos (Figura 80), cujo líquido escorre suavemente pelo seu rosto ao ritmo da radiante *Là où y a des frites*, de Léo Daniderff. Seriam tais gotas lágrimas de tristeza?

Nas duas últimas cenas analisadas, a cor vermelha (do sangue, da paixão, da força, da coragem, do fogo, da juventude e – por que não? – da morte) está presente na boca e nas bochechas de *Boquélia*, na iluminação e nos lenços dos dois *clowns*. Porém, o lenço do *Mordomo*, que se transforma em tecido de tourada (**objeto-desviante**), traz uma certa comicidade, por causa das bolinhas brancas. A tauromaquia, de maneira semelhante ao esfaqueamento da *Patroa* – como já disse em outro instante –, gera uma cena grotesca. Isto porque, ao passo que *Boquélia* cambaleia pelo palco, produzindo um instante trágico e melancólico, *Ubaldo* usa seu lençinho de bolinhas brancas para provocá-la, ocasionando uma situação cômica. Assim, no mesmo momento, *Eid Ribeiro* trabalha, simultaneamente, com os opostos: trágico e cômico. E os objetos citados, assim como a música que toca, são fundamentais para a criação dessa oposição cênica.

Em contraposição à intensidade do vermelho, temos o branco constante nas velas. Simbolicamente, na ocasião em que as chamas são apagadas por *Bonita*, a alma de *Boquélia* desprende-se do corpo, produzindo uma rápida atmosfera de paz e silêncio. Paz tanto para a morta, que descança da sua amarga solidão, quanto para os empregados, que não mais tolerarão as atrocidades da *Patroa*. Enfim, o grotesco também está presente na última

cena, pois *Bencrófilo*, feliz, provoca as lágrimas de *Alcebíades*. Felicidade e tristeza ocorrem concomitantemente.

Encerrando o capítulo, compete observar que os objetos cênicos são fundamentais à poética e à estética de *No Pirex*. Sem eles, as personagens desse espetáculo pareceriam nuas, carecas, deslocadas no espaço-tempo de jogo. Ademais, os braços e mãos dos atores penderiam dos seus corpos como suicidas que se jogam das belas pontes de Londres e Paris.

Muito mais acentuados em *No Pirex* do que em *De Banda pra Lua*, pelo menos em termos quantitativos, os objetos de cena cumprem papel relevante na construção das narrativas dos dois espetáculos, especialmente em *No Pirex*, obra teatral sem diálogo. Por isto a necessidade da narração das relações entre os atores-personagens e os objetos cênicos em *No Pirex*, cuja história contada pelo *Armatrux* nasce do choque entre humanos e inumanos, da mesma forma que do entrelaço entre pirexes, xícaras, copos, taças, pratos, bules, colheres, facas, painéis, penas, etc. Utilizados, às vezes, em suas funções primárias, enquanto objetos-objetos, alguns objetos não sofrem alterações em suas formas e em seus conteúdos. Porém, muitos passam por transformações metafóricas e metonímicas, adquirindo níveis de significação além das suas funções originais. Em síntese, estas são as categorias as quais os objetos de *No Pirex* podem ser divididos:

- A. **Objetos-figurinos:** casulo de roupas escuras de *Alcebíades*.
- B. **Objetos-cenários:** cadeiras pretas, mesa, portas de mola, paredes da sala de jantar e da cozinha (estrutura central) e cortina da janela da cozinha.

- C. **Objetos-objetos:** lenço negro; bandeja, pratos de lousa e martelo de madeira; avental e faca; batom, copos lagoinhas, taças, charuto, xícaras, pirex, bules, penico e sino.
- D. **Objetos-desviantes:** lenço negro (desvia-se em babador ou guardanapo); prato branco de lousa e martelo (transformam-se, respectivamente, em alimento e baqueta); isqueiro (vira uma boca de fogão) e pirex (torna-se uma trempe de fogão); pescoço de peru (muda-se em linguiça); pilha de copos (é ressignificada em pênis) e lenço vermelho com bolinhas brancas.
- E. **Objetos-extensão do corpo:** pano de prato, colheres, rolo de massa, panelas, pratos, frigideiras, caneca de café e charutos.
- F. **Objetos-afetivos e/ou bonecos-objetos afetivos:** porquinho e peru.
- G. **Objetos-faltantes:** penas.
- H. **Objetos-imaginários:** tubo por onde saem os pratos.
- I. **Objetos-adereço:** *toque blanc*.

Há ainda o manuseio extracotidiano de objetos, como é o caso dos copos justapostos usados por *Bonita* para a ação de beber, que não configura uma nova categoria.

A poesia de *No Pirex* surge do jogo consciente dos atores com os objetos cênicos. O modo pelo qual são manuseados em cena pode realçar as características psicológicas das personagens, ajudar na construção dos climas e das atmosferas propostas pelo encenador, pontuar os ritmos das ações, colorir a luz, fazer bailar as músicas e dar suporte poético aos figurinos, maquiagens e cenário da peça. Enfim, a estética das duas encenações de Eid Ribeiro, analisadas até o presente momento, guardadas as especificidades de cada trabalho, depende diretamente dos objetos cênicos e da vida que emana dos seus usos criativos pelos atores.



Figuras 78 a 80: Faca encravada na corcunda de *Boquélia*; *Ubaldo* agita seu lenço vermelho com bolinhas brancas; e *Bencrófilo* dá uma banho de chá em *Alcebiades*. Fonte: Fotos sem referência a autoria. As duas primeiras encontram-se disponíveis em: <http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2011-08-07_2011-08-13.html>. E a última pode ser encontrada em: <<http://zeniltonmeira.com.br/?p=2291>>. Acesso em: 28 mar. 2016.



Figuras 81 a 84: Por trás da cena: panelas com óleo e caneco com café; caixa 1 (xícaras e taças); caixa de panelas sustentando objetos; e liquidificador com microfone. Fonte: Fotos minhas tiradas em 20 fev. de 2014, CCBB Belo Horizonte.





“É o diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo que repugna, uma jóia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.
Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enruga”.

Charles Baudelaire

Neste quarto capítulo será analisada a encenação *Thácht*, no que se refere, como nos capítulos anteriores, a posição dos objetos na poética ribeiriana e também para o desenvolvimento estético desse espetáculo. Logo, as narrativas que se sucedem serão contadas a partir do jogo entre os atores e os objetos de cena. Em *Thácht*, Eid Ribeiro, inicialmente em consonância com os atores Eduardo Machado, Cristiano Araújo e Rogério Araújo – e mais tarde com a colaboração da atriz Tina Dias –, aprofunda e verticaliza suas investigações com os objetos, haja vista ter com estes arquitetado os processos criativos da montagem. Desse modo, o texto que irrompe dos improvisos dos atores com os objetos, somado às interferências textuais do

encenador, que apresentou um pré-texto contendo imagens disparadoras para a criação, é alinhavado por meio de poéticas imagéticas originárias, inicialmente, de chapéus, bengalas e lenços. Estas se somaram, mais tarde, às dos instrumentos musicais: piano e violino.

Para a análise de tal espetáculo, utilizarei materiais coletados em quatro ensaios que acompanhei entre fevereiro e abril de 2014, bem como em pesquisas de campo realizadas entre 2014 e 2016 no C.A.S.A (Centro de Arte Suspensa e Armatrix), sede do Armatrix, localizado no Vale do Sol, em Nova Lima. Com os ensaios, pude compreender melhor os processos de criação de *Thácht*. Em tais pesquisas de campo, entrevistas efetuadas com o encenador Eid Ribeiro e grupos focais feitos com os atores e atrizes desse grupo serão utilizadas como importantes referenciais. Soma-se à essas ainda uma entrevista efetuada com o cenógrafo Eduardo Félix, na sede do Grupo *Pigmaleão Escultura que Mexe*, na capital mineira. Além do mais, descrições de duas apresentações assistidas, uma em outubro de 2014 e outra em janeiro de 2015, aliadas a documentos diversos conseguidos (como fotografias, vídeos, áudios, *clippings* jornalísticos, portfólios, dentre outros), auxiliar-me-ão nas tarefas analíticas. Como se passou com as duas montagens anteriormente

examinadas, o vídeo completo de *Thácht*, disponibilizado pelo grupo no *youtube*¹³⁹, também será amplamente utilizado.

A música executada ao vivo – que é um diferencial em relação às outras duas montagens – é um dos elementos chave para o entendimento das mutações sofridas pelos objetos de cena desse espetáculo. Na realidade, algumas canções surgiram a partir do jogo entre as personagens e seus objetos. Dessa feita, também faz-se mister o seu estudo concomitantemente à observação das partituras físico-vocais dos atores e dos seus respectivos elos com os objetos de cena que, por vezes, são eles próprios os produtores de musicalidade.

Aqui, a representação de *Thácht* será quase sempre analisada em paralelo aos ensaios que acompanhei. Cena e processos criativos dialogarão como dois automóveis em alta velocidade que se deslocam em sentidos opostos numa via de mão dupla. Logo, a aceleração daquele que vem e daquele que vai somar-se-á de maneira tal que as imagens dos veículos se

139

<https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1>



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Este *link*, que contém o espetáculo completo, é privado e a obra filmada é protegida por direitos autorais. Resguarda-se também o direito de imagem dos artistas envolvidos no trabalho. O grupo *Armatrix* liberou o *link* apenas para fins acadêmicos, não devendo ser utilizado para outras finalidades.

esmaçam às vistas do observador. Ou, então, aos olhos da criança que observa as árvores passando rapidamente pelas janelas do ônibus.

Enfim, em relação às categorias dos objetos, algumas – como objeto-antropomórfico e objeto-instrumento –, surgem especificamente nessa encenação, dada as suas características estético-poéticas.

4.1. Informações introdutórias: “thix glub fun hip, danlilshspq hip, thácht, hip”!

Thácht é um espetáculo de variedades para o público adulto ensaiado em Nova Lima, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, e estreado nesta capital em 14 de agosto de 2014, no *Teatro Oi Futuro Klauss Vianna*. Em sua curta primeira temporada ficou em cartaz até o dia 17 do mesmo mês. Na sessão de domingo, dia 17, contou com audiodescrição e tradução para Libras (Língua Brasileira de Sinais). De modo distinto dos espetáculos *De Banda pra Lua* e *No Pirex*, esse começou a se consolidar a partir dos improvisos e experimentos dos atores Rogério Araújo, Cristiano Araújo e Eduardo Machado com bengalas de madeira, chapéus côcos e lenços coloridos. Tais atores interpretam, respectivamente, as personagens *Rafa*, *Rufo* e *Siboney* (e também a *Mulher do Atirador de Facas*). Enfim, o tempo de duração do trabalho é de uma hora e dezessete minutos.

A encenação e a dramaturgia desse espetáculo são de Eid Ribeiro. Já a assistência de direção é de Eduardo Machado. Este, juntamente com os gêmeos Rogério Araújo e Cristiano Araújo, integra o elenco inicial da

montagem. Mais tarde, Tina Dias também passa a fazer parte do elenco, pois a malvada *Boquélia* de *No Pirex* resolveu aterrorizar as personagens de *Thácht*. A própria atriz nos conta sobre isso:

Então, na verdade eu estava fazendo a contrarregragem e produção nas turnês do grupo, que era um formato econômico que a gente teve pra fazer as viagens, né? Nós fizemos várias circulações em 2015. Aí, numa dessas, a gente conversando no camarim, inventando coisas e criando, eu tive uma ideia: “Ah, imagina se vira a porta da faca e a *Boquélia* aparece com a faca nas costas!”. Falei isso com o Eid e ele amou a ideia. Aí quis experimentar. Então conseguimos testar na estreia da temporada dos 25 anos aqui no *Galpão Cine Horto*, em novembro de 2015. No primeiro dia a *Boquélia* recepcionou o público na entrada. Mas não recebeu muito bem não, porque ela é um pouco mal humorada (risos). Na hora, combinamos de fazer algumas inserções, tal como ela observar com estranheza o que acontecia em algumas cenas. Foi um processo ... ainda está em processo, na verdade. Foi uma surpresa e o público achou o máximo. Riram muito. A reação foi ótima. (...) Quando ela vira [na cena da porta], é uma personagem que não está cabendo muito ali [no contexto da cena]. Foi uma surpresa muito grande. Aí eu revezei com o Diogo [que também faz a contrarregragem], que é um ator muito bom que se formou no Palácio das Artes. Ele viaja

quando eu não posso. Então, o Eid começou a marcar novas cenas. Aí foi crescendo a inserção dela no espetáculo: tem uns gritos e algumas interações com as demais personagens. (GRUPO focal 2. *Conversa com Tina Dias, Eduardo Machado e Raquel Pedras*. Entrevista concedida ao autor.).

A cena da porta (Figura 85) que Tina Dias se refere, apresentada na mencionada temporada ocorrida em Belo Horizonte, é “LA MUJER DEL LANZADOR DE CUCHILLO”, na qual a “Mulher do atirador de facas morre no tradicional número do atirador de facas ao som de Thácht”¹⁴⁰. Nesta, após a Mulher ser atingida por tal objeto e sair cuspidando sangue do palco, a porta é girada e, por detrás dela, vê-se a tirana Boquélia com uma faca cravada na corcunda, o mesmo objeto de cena que a matou no espetáculo *No Pirex*. A sensação é que essa personagem, que parece estar espionando os acontecimentos por alguma fresta da porta, também fora atingida de cheio. Como apontado por Tina Dias, o surgimento de Boquélia causa surpresa e risos na plateia pelo fato dela estar deslocada do contexto narrativo de *Thácht*.

140 RIBEIRO, Eid. *Thácht* – Teatro de variedades. Nova Lima: s.n., 18 jan. 2015, p. 16. Texto cedido pelo *Armatrux*.

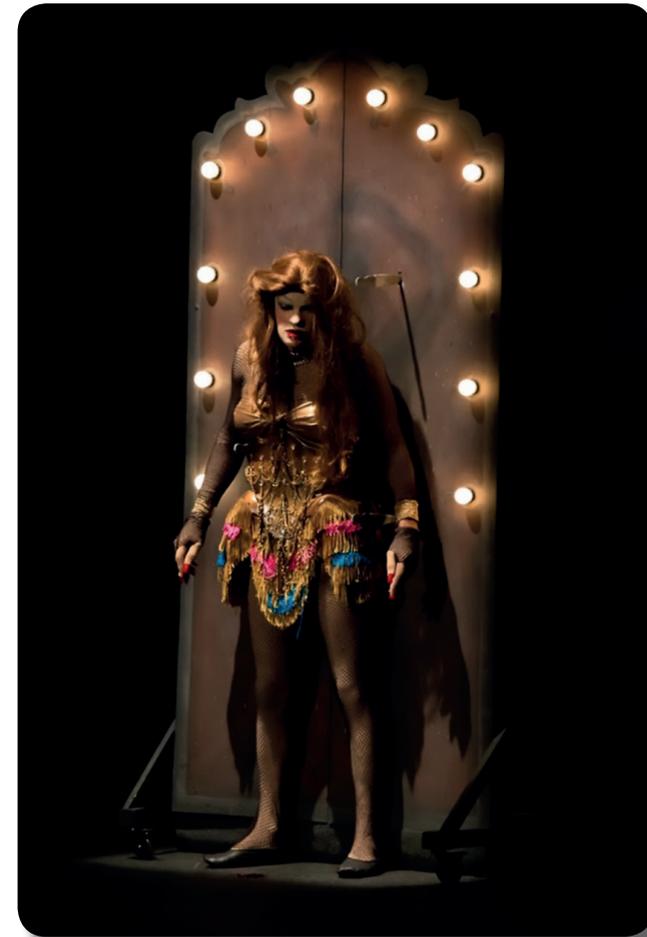


Figura 85: A porta “faquista” e “temerosa” da cena da *Mulher do Atirador de Facas*, interpretada por Eduardo Machado. Fonte: Foto de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.

Aliás, esta porta, bem como o restante do cenário, e também os bonecos, foram concebidos e construídos por Eduardo Félix, o mesmo cenógrafo de *No Pirex*. Já os figurinos são de Marney Heitmann. A direção musical e a trilha sonora original é de Walner Lucas, enquanto a preparação vocal foi feita pela cantora mineira Marina Machado, irmã de Eduardo Machado. A consultoria corporal foi realizada pelo professor de teatro Luiz Lerro¹⁴¹. Por fim, a direção de produção foi compartilhada por Raquel Pedras, Paula Manata e Tina Dias.

4.2. Sobre a composição da dramaturgia textual

Com tecitura de Eid Ribeiro, mas contando com a ativa participação dos referidos atores na elaboração textual, *Thácht* surgiu a partir de *O Cachorro de Três Pernas*, obra ribeiriana de 2011. Nesta, dois velhos palhaços no asilo travam “uma conversa atravessada” (COUTINHO, 2011, p. 05).

Como vimos no primeiro capítulo,

Thácht aborda fragmentos da vida de Rafa e Rufo, artistas de variedades que vivem de suas recordações. Com muito humor negro,

141 Professor de *Preparação Corporal, Performance e Interpretação* da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), instituição na qual também sou docente, Luiz Lerro começou a trabalhar com o grupo faltando pouco mais de um mês para a estreia de *Thácht*.

os dois cômicos desenvolvem um diálogo absurdo, usando de forma única a musicalidade nas palavras e instigando o imaginário do espectador. (ARMATRUX. Release *Thácht – Uma tragicomédia musical*).

Rafa e *Rufo* são dois palhaços – inspirados em *clows* como Charles Chaplin, Buster Keaton e também em personagens circenses que Ribeiro assistiu quando criança – que confabulam absurdamente sobre o passado no circo, sobre médicos e também acerca das características da velhice que lhes são inerentes.

Há ainda, no espetáculo, *Siboney*, uma diva transformista do passado que assombra o presente da dupla; a estranha e engraçada *Mulher do Atirador de Facas* e, como vimos, *Boquélia*, personagem do espetáculo *No Pirex* que faz uma participação especial em *Thácht*.

Com forte caráter autobiográfico, as questões do corpo de Eid Ribeiro, bem como a de outros anciãos – como a fragilidade muscular inerente à velhice, as dores nas juntas e nos ossos, a dificuldade de memória, a flatulência, a incontinência urinária, etc. –, ocupam lugar de relevância no texto do espetáculo.

Em março de 2017 o encenador completou 74 anos. Fisicamente, ele aparenta estar muito bem. Tanto que ainda continua a dirigir espetáculos e a escrever seus textos teatrais. A saúde mental do encenador também é boa. Ribeiro é um homem muito culto, um leitor compulsivo, gosta de ouvir

músicas, assistir a filmes e a espetáculos teatrais. No entanto, como é normal para indivíduos dessa idade, algumas pequenas dificuldades de movimento são visíveis. E as dores são quase que inevitáveis. Mas, como vimos, Ribeiro foi acometido, há alguns anos, por um câncer. O cenógrafo e bonequeiro Eduardo Félix diz se tratar de um câncer de próstata. Mesmo estando completamente curado, a doença parece ter mexido com as suas emoções. Assim, esse problema de saúde o inspirou ainda mais a escrever *Thácht*, no qual notamos personagens idosas (como a dupla *Rafa* e *Rufo* e os cachorros *Dentinho* e *Magrelo*) com disposição física e mental um pouco comprometidas.

Por isso, parece-me que, por motivo das confusões da memória e do tempo, essas personagens utilizam, em suas falas, muitos neologismos e *grammelots*. Nos diálogos entre *Rafa* e *Rufo*, por exemplo, há uma mistura divertida de sonoridades que se parecem com uma combinação entre o português, o alemão, o francês e o russo: “RAFA – Sinto muito thix glub fun hip, danlilshspq hip, thácht, hip...”¹⁴². Ainda, o texto é escrito e interpretado em português. E não se nota nenhum sotaque na pronúncia dos atores. Quanto aos neologismos, o próprio termo *Thácht* parece caminhar para isso. E o que a palavra quer dizer, afinal? “Não quer dizer nada!”¹⁴³, responde Eid Ribeiro.

142 RIBEIRO, 2015, p. 4.

143 ROCHA, Gustavo. *Perdidos na Memória*. ‘Thácht’, do Armatrix, tem texto e direção de Eid Ribeiro. Disponível em: <<http://www.ohorizonte.com.br/divers%C3%A3o/magazine/perdidos-na-mem%C3%B3ria-1.898203>>. Acesso em: 17 jan. 2015. Artigo publicado em 12 ago. de 2014 – 03h00.

Rogério Araújo, ator que interpreta a personagem *Rafa*, diz que

Durante alguns momentos os personagens se perguntam: ‘mas o que você quer dizer com isso?’ e a resposta é sempre ‘nada, eu não quero dizer nada’, e isso serve de mote para a peça, mas ao mesmo tempo, as coisas sempre dizem alguma coisa¹⁴⁴.

A despeito disso, a palavra *Thácht*, repetida três vezes, ou seja, *Thácht, Thácht, Thácht*, sonoramente, se parece com uma pequena crise de espirros. Saúde!

Por fim, segundo aponta Pedro Artur, jornalista do jornal belorizontino *Hoje em Dia*,

durante o processo de criação do texto, o grupo Armatrix pesquisou o Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro. “Vimos lá artistas que tiveram sucesso. É muito interessante investigar esse universo da terceira idade que, em geral, a sociedade não dá atenção. É um momento da vida que a pessoa faz uma reflexão, um balanço”, analisa [Rogério] Araújo (...) ¹⁴⁵.

144 *Idem*.

145 ARTUR, Pedro. *Um balanço nostálgico da vida no palco*. Jornal Hoje em Dia. Caderno Cultura. Belo Horizonte, 08 ago. de 2014.

4.3. Elementos materiais e visuais da encenação: cenografia, bonecos, indumentária e maquiagem

Como vimos, o cenário e os bonecos de *Thácht* foram concebidos e construídos pelo cenógrafo e bonequeiro Eduardo Félix. Porém, alguns objetos de cena foram comprados e retrabalhados por ele:

Os chapéus, por exemplo, os atores precisavam fazer muitas acrobacias. Então, alguns foram preparados por dentro; para aguentarem e não perderem a forma. Aquela cena em que [*Rafa e Rufô*] passam os chapéus tem um truquezinho para eles ficarem rígidos. (...) Os chapéus perdiam a forma quando eram apertados. (...) Eles foram comprados por mim. Eu é que fui à loja. Mas foi bem em cima de coisas que eles ensaiavam mesmo. Mais para dar unidade. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Assim como os chapéus cocos (seis no total), as bengalas também foram adquiridas por Eduardo Félix: “[Elas] foram compradas. Aí a gente testou algumas. Mas acabou que servia só essa fininha de bambu, da bengala do Charles Chaplin, né? (...) Tem aquela coisa de puxar pelo pescoço, que é bem do Teatro de Revista. E até do desenho animado” (FÉLIX, Eduardo. Entrevista concedida ao autor).

Além desses, outros objetos essenciais para *Thácht* são os lençóis: brancos, azuis, vermelhos e amarelos (Figuras 87 e 88). Estes últimos só foram inseridos próximo da estreia do espetáculo, em substituição aos azuis, a fim de produzir maior contraste entre figurino, objeto e luz.

Um importante elemento que compõe o espaço cênico é o teclado eletrônico tocado por *Rafa*. Este tem as seguintes medidas: 1,32 m de altura × 1,42 m de comprimento × 0,64 m de largura. Como vimos, durante a análise da categoria “objeto-instrumento”, e também nas Figuras 9 a 11 (*Rascunhos do projeto de Eduardo Machado para transformação do teclado eletrônico em piano e Visão do piano construído por Eduardo Félix*, p. 46), tal teclado foi transformado pelo cenógrafo em um falso piano. Sobre isto, ele diz orgulhoso:

Era um teclado eletrônico. Eu fiz um piano em volta (Risos). Ele tem um mecanismo [uma alavanca] que desmonta. [Fiz] um porta teclado. São várias caixas – uma, duas, três – com uma mesa. Tem uma caixa de som dentro, que vibra a parede. Um negócio que os meninos compraram que amplifica o som. (...) Tem uma alavanca que puxa e o piano solta as partes. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Ademais da porta (Figura 85), que tem medidas de 2,22 m de altura × 1,15 m de comprimento × 0,90 m de largura e que pesa 28 kg, e do teclado

eletrônico; dois baús pretos de madeira (Figura 87), que Félix chama de caixas pretas, com 0,62 m × 0,63 m × 0,70 m; uma chapeleira (Figura 91), com 1,71 m × 0,60 m × 0,38 m e que pesa 10 kg; 01 Painel ao fundo da cena (Figuras 89 a 91) que tem 6,00 m × 4,00 m como medida; 06 Ribaltas (de 0,15 m × 1,21 m × 0,16 m); e 7 rolos de linóleo completam o cenário de *Thácht*. A *Porta do Atirador de Facas* e a chapeleira são presas em varas, erguidas e baixadas durante o espetáculo. Já o painel fica preso em uma vara ao fundo da cena, sendo usadas 2 pernas e 1 bambolina para dar acabamento a ele. Além do mais, são usadas 3 pernas em cada lateral do palco.

Aliás, sobre a confecção dos baús, o cenógrafo revela alguns truques utilizados por ele:

As caixas também são cheias de peculiaridades. Elas são abertas por trás. São cheias de passagens, para passar as coisas por baixo [e por trás]. A gente quis fazer com rodinhas, mas com rodinhas elas ficavam saindo do lugar. Daí a gente descobriu que elas tinham que ser rastejadas mesmo. Tinham que ficar como carpete. [No começo] eles ensaiaram com elas por muito tempo. Eram caixas de madeira já. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concebida ao autor).

As imagens de *Rufo* e *Rafa* dentro do baú, em especial as sombras que foram pintadas atrás das personagens, conforme entrevista de Eduardo

Félix, foram inspiradas nas figuras sem rosto do pintor surrealista belga René Magritte. De mais a mais, ainda consoante esse artista, o esboço desenhado por ele para essa cena gerou a arte gráfica utilizada no material de divulgação do espetáculo.

As Figuras 89 a 91 dizem respeito aos elementos do palco (refletores, cortina, coxias e escadas) visto pelo público dentro do próprio palco. Tais elementos, que podem ser notados nas Figuras 89 a 91, estão virados ao contrário, na posição de quem olha do interior. Há também, conforme o cenógrafo Eduardo Félix, uma ribalta de cinco metros de altura: “Um vermelho quase marrom, de tão escuro”. O grupo, nesse espetáculo, opera com o teatro dentro do teatro, ou seja, com a teatralidade.

Consoante Edécio Mostaço, crítico teatral brasileiro e professor do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC),

A noção de teatralidade é complexa, a despeito de sua aparente simplicidade em constituir-se como um substantivo urdido a partir do adjetivo teatral. Em sua acepção comum e mais divulgada, a teatralidade designa algo levemente ostentatório ou arbitrariamente empreendido para gerar um efeito. Uma sala de estar que desperte tal menção significa que aparenta ser cenográfica; assim como, tratando-se de uma pessoa, se afetar um comportamento algo exagerado, solene ou demasiadamente polido e cortês. Constantin Stanislávski usava o termo para

designar atores caricaturais, falsos, empolados ou cujas expressividades soassem distante do verdadeiro ou do natural, evidenciando possuir por padrão artístico de referência o verossímil – o que inclinava sua aceção de teatralidade como depreciadora. Vsevolod Meyerhold, ao propugnar o teatro teatral por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística, resultado de signos inflados de significação que poderiam, facilmente, ser tomados como símbolos. A teatralidade, nessa aceção, surge valorada positivamente, como uma virtude artística¹⁴⁶.

146 MOSTAÇO, Edelcio. *Considerações sobre o conceito de teatralidade*. DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol. 2, Nº 2. CEART/ UDESC: Florianópolis, Ago/2006 – Jul/2007. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/ Edelcio.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf)>. Acesso em: 18 mai. 2016.

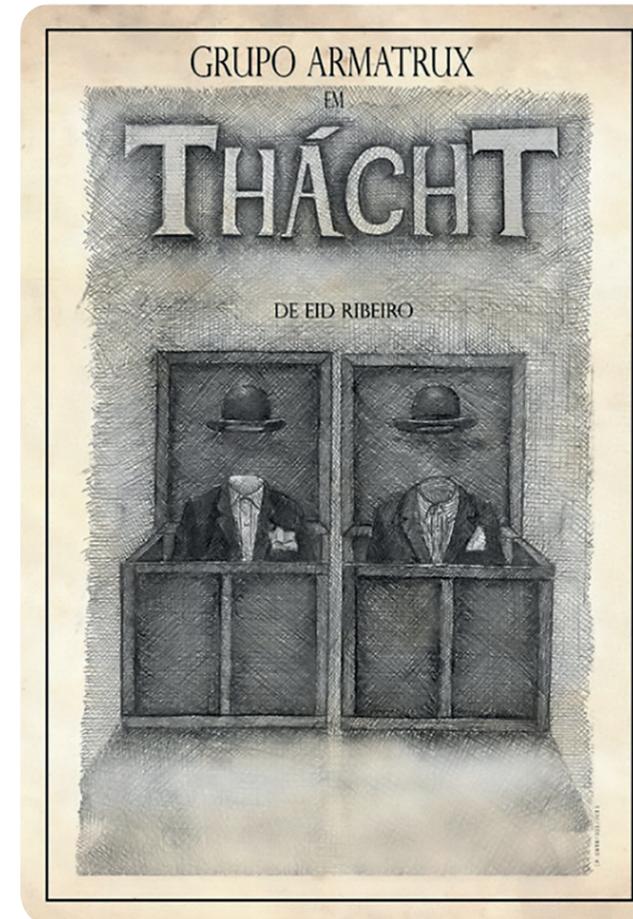


Figura 86: Programa do espetáculo *Thácht*. Fonte: Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/24204277/THACHT>. Acesso em: 2 mar. 2016.

Nesse sentido, a teatralidade de *Thácht* é um efeito construído e buscado pelo *Armatrux* para forjar o teatro de variedades praticado pelas personagens do espetáculo. Vemos, assim, no caso de *Rafa* e *Rufo*, por exemplo, dois velhos palhaços jogando com a arte de representar as suas próprias funções e a si mesmos enquanto artistas quando, ainda jovens, trabalhavam no circo e no teatro. O próprio prédio teatral e o espaço do palco dessa representação produzem signos teatrais dispostos cenograficamente para a leitura do jogo cênico pelo espectador. Além dos refletores, cortinas, coxias, escadas e ribalta reais que já são vistas em primeiro plano pela plateia – tanto no palco quanto no urdimento –, há também um painel de fundo pintado (Figuras 90 e 91) onde se notam tais elementos teatrais. E o encenador Eid Ribeiro, bem como os atores do grupo e o cenógrafo Eduardo Félix, fazem questão de assumir essa teatralidade. Os objetos pintados, bem como os objetos e os cenários reais, estão colocados em destaque, em uma superevidência, produzindo um efeito de “meta-teatro”, no qual o espectador é lembrado que está vendo uma ficção, não a realidade. Neste caso, seria um jogo de se criar a ilusão de que se vê, por exemplo, um refletor, mas ele é apenas cenográfico. E tudo isso é realçado, enfatizado pela música. Essa repetição de algo já evidente parece ser um recurso do melodrama para explicar a peça. E, aliás, a música escolhida para *Thácht* possui fortes traços melodramáticos. Na primeira sequência musical do espetáculo, por exemplo, *Rafa* toca três variações sobre temas circenses. Nestas, a princípio, o espectador tem a sensação de que a personagem está lendo a partitura que está sobre o piano (Figura 90). No entanto, ela finge ler tal partitura. Ou seja, a leitura também é meramente fictícia. Enfim, em termos musicais,

veremos ainda (no item 4.5 – *Música ao vivo e trilha gravada*) que *Siboney*, por meio da canção *Puro Teatro*, nos revelará que tudo o que se sucede no palco, em frente aos nossos olhos, não passa de mero teatro, de fingimento.

A teatralidade de *Thácht* pode ser notada ainda no gestual dos atores. Tratam-se de gestos e *gags* codificadas pelo circo e por formas populares. O corpo assume atitudes/ poses que são típicas, por exemplo, de matrizes corporais como as da *commedia del’arte* e do *clown*. Conceitos como “oposição”, “equilíbrio-precário”, movimento “extracotidiano” (princípios pré-expressivos), muito bem analisados pelos autores italianos Eugênio Barba e Nicola Savarese na obra *A Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral*, podem ser inferidos a partir de algumas imagens e também do vídeo aqui constantemente citado. Nos ensaios que assisti pude constatar isso. Vejamos, a título de exemplo, a Figura 91, em que *Rufo* se encontra, ao mesmo tempo, em situação de “equilíbrio precário”, de “oposição” de movimento – haja vista estar sendo “puxado” para trás por sua bengala – e também de um “movimento extracotidiano”. Ao passo que tal personagem tenta se aproximar do colega que toca o “piano”, o “objeto (bengala) faz uma força contrária” levando-o para trás. Desse modo, o ator Cristiano Araújo age para frente e também para o lado oposto. Na cabeça, mais especificamente no nariz, parece haver uma linha invisível tencionando o seu corpo para frente. Por seu turno, a bengala, cuja base está inserida na axila direita, cria uma linha de força contrária, como que levando os ombros e o peito do ator para trás. Há ainda a projeção do abdome do ator para adiante e para o alto, proporcionando uma curvatura da coluna. Os seus calcanhares

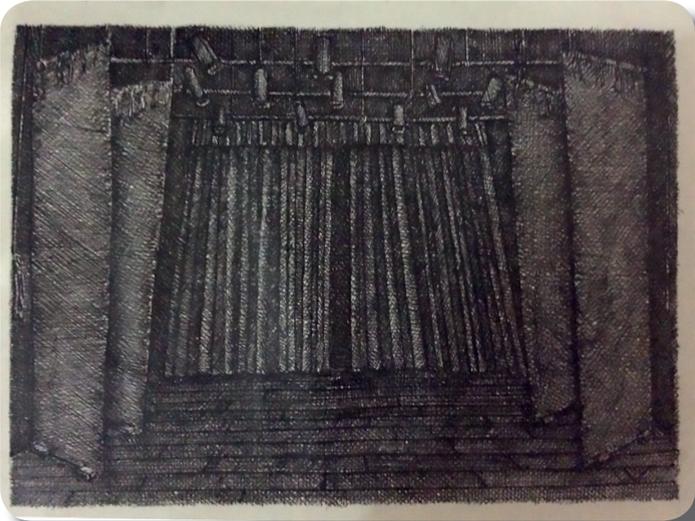
estão levemente fora do chão e o seu braço esquerdo sugere encontrar o equilíbrio perdido. De certo modo, Cristiano Araújo faz uma “dança das oposições” (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 19).

Nas Figuras 89 a 91, além do painel pintado ao fundo, observamos, à esquerda, o piano construído por Eduardo Félix e o banquinho que o acompanha, e uma chapeleira central localizada no fundo do palco. Nesta, notam-se, dependurados, quatro chapéus cocos, o violino de *Rufo* e duas bengalas. Na realidade, somente as alças das bengalas estão visíveis.

Ainda em se tratando dos princípios pré-expressivos, há um termo da biomecânica do encenador-pedagogo russo Vsevolod Meyerhold que serve muito bem para ilustrá-los: o “*otkaz*”, que literalmente pode ser traduzido por “recusa” ou, como disse o ator meyerholdiano Erast Garin, “o que vem antes do gesto em si” (GARIN *apud* BARBA e SAVARESE, 2012, p. 120). Seria uma espécie de recusa do movimento. Antes de ir para frente, o ator faz uma leve mudança corporal para trás, provocando um desequilíbrio. Previamente à ação de ir para trás, um “*otkaz*” para frente. Anteriormente ao deslocamento para cima, um “*otkaz*” para baixo. E assim sucessivamente, valendo também o princípio para as laterais direita e esquerda, com as suas respectivas antinomias.



Figuras 87 e 88: Ensaio de *Thácht* (com chapéus ao fundo), em que *Rufo* e *Rafá* utilizam lenços vermelho e azul; e cena dos cachorros, já em uma apresentação do espetáculo, cujos lenços são azuis. Fonte: Fotos de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.



Figuras 89 a 91: Esboço realizado por Eduardo Félix para a composição do painel de fundo do cenário de *Thácht* e o painel pintado já posto no cenário. Vemos também as bengalas e os chapéus utilizados pelas personagens. Fonte: Primeira figura (89) fotografia minha. A segunda (Figura 90) trata-se de uma foto de Fernanda Abdo, disponível em: <http://www.fernandaabdo.com/armatrux-thacht-2015/2yor2rhkdztvd84zx8jz6wlq66jtn8>. Acesso em: 2 mar. de 2016. A última, sem informação de autoria, pode ser encontrada em: <http://www2.guiasjc.com.br/wp-content/uploads/2015/04/042709.jpg>. Acesso em: 2 mar. 2016.

Ainda conforme esses autores italianos, os quais discorrem sobre os exercícios biomecânicos de Meyerhold,

É possível perceber duas linhas de ação em todos esses exercícios. A primeira é o *otkaz*, a recusa. Cada fase das ações deve começar pelo seu oposto: para dar um tapa na cara de alguém, o braço se move primeiro para trás, depois para frente. Assim o exercício não era a execução linear de uma ação, mas um tortuoso avançar em zigue-zague. A segunda linha de ação é a repetição de uma sequência dinâmica de três fases (como se fosse um dátilo), que se desenvolve: de (A) uma posição neutra de ficar em pé; para (B) um movimento para o alto que inclina a espinha dorsal para trás e obriga a pessoa a se apoiar na ponta dos pés; para depois (C) dobrar os joelhos com um movimento vigoroso para baixo, enquanto leva os braços para trás e o peso para a perna que está na frente. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 144).

Então, essa noção de oposição do *otkaz*, bem como os princípios pré-expressivos elencados, poder-se-iam aplicar não só às partituras de ação de *Rufo*, mas também às de *Rafa*. Contudo, não é em todo o espetáculo que notamos esses princípios. Em certos momentos predominam técnicas interpretativas realistas, mas perpassados de alguma maneira por tais

preceitos. É importante mencionar ainda que Luiz Lerro, o artista que deu a consultoria corporal para os atores de *Thácht*, passou, conjuntamente com a *Cia Acômica*¹⁴⁷, do qual foi um dos fundadores, por vários treinamentos de biomecânica ministrados por Maria Thaís Lima Santos, professora da USP e pesquisadora de Meyerhold. Outro dado importante é que o encenador Eid Ribeiro dirigiu alguns espetáculos dessa companhia. Porém, nem a biomecânica e muito menos os princípios pré-expressivos citados fazem parte da poética ribeiriana. Segundo Luiz Lerro, em conversa informal

147 “Companhia teatral criada em 1995 por um grupo de ex-alunos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, a Acômica distingue-se pela permanente pesquisa sobre a preparação psicofísica do ator e suas resultantes cênicas. Antes da primeira montagem, o grupo, então formado por Fábio Furtado, Luiz Lerro e Raquel de Albergaria, integra as oficinas laboratório de preparação corporal do ator – do bailarino Geraldo Vidigal, ministradas no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais – TU/UFMG. Em 1995, Furtado participa de uma oficina sobre a biomecânica de Meyerhold, oferecida no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua – FIT, em Belo Horizonte, por Maria Thaís, diretora e pedagoga. Esse trabalho com Maria Thaís é fundamental para a Acômica, que decide aliar os pressupostos da biomecânica com as técnicas da Capoeira Angola, praticada por Furtado com Mestre Primo, do grupo Yuna, de Belo Horizonte. Alguns movimentos básicos do corpo nos jogos da capoeira são mesclados aos princípios de mobilidade espacial, transferência e deslocamentos de peso dos exercícios de Meyerhold”. (*Cia. Acômica*, verbete da Enciclopedia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo34_8017/cia-acomica. Acesso em: 15 ago. 2016.).

realizada por telefone¹⁴⁸, o trabalho corporal de Ribeiro é voltado para a limpeza e precisão dos movimentos, gestos e ações dos atores. Isso faz com que haja, em *Thácht*, bem como nos outros dois espetáculos analisados, uma linha diretiva que caminha para uma estética do esmero e da precisão.

Dois outros importantes objetos de cena de *Thácht* são os cães *Magrelo* e *Dentinho* – objetos-zoomórficos – (Figura 88 deste capítulo). Estes também foram concebidos e confeccionados por Félix. Notemos o que ele nos diz a respeito do seu trabalho:

Existe um protótipo desses cachorros. Eu vi num vídeo de um ventríloquo. Já tinha a ideia de ter um cachorro. Ele tem um braço falso. Sai tipo um braço falso do ator. Então, parece que o ator está segurando e o cachorro está mexendo sozinho. Ele já fica preso, com uma mão segurando o cachorro. (...) [Os corpos dos cães] são revestidos de toalhas. Os pelos são de toalhas de banho. Pra ficar meio sujo, asqueroso. (...) Era pra ser um só. Aí eu fiz igual ao cachorrinho do Eid. Mas acabou que ele achou pequeno. Então pediu pra fazer outro. Daí ele gostou demais e pediu pra fazer mais um. É porque tinha uma história do cachorro de três pernas. O Eid só sabia isso no começo do espetáculo. Não tinha uma dramaturgia prévia.

148 Conversa realizada em 15 ago. de 2016, por volta das 14h00.

Ele foi construindo durante os ensaios. Um era pra ser um cachorro muito velho, que a perna soltasse, a perna tinha que sair... Nem sei se isso aparece no espetáculo. Depois ele resolveu fazer mais um. Aí eu fiz um buldogue, pois gosto muito. Este eu fiz do jeito que eu quis. Ele adorou. (...) Resolvi fazer o revestimento de toalha porque achei que de longe daria um efeito meio, uma textura meio engomada, sei lá. A base é de toalha, mas tem um monte de tinta, cola. (...) Eu tentei a pelúcia, mas achei que estava muito falso. O resultado com a toalha ficou melhor. De perto dá pra ver que é toalha, mas de longe dá um efeito interessante de bicho mulambento. Cachorro de rua. (...) A técnica de manipulação é do ventríloquo. A técnica deles falarem sem mexer a boca. No caso, ali, os atores se escondem com os chapéus. Eu vi num programa do tipo, sei lá, dos anos cinquenta. Eu achei esse vídeo no *youtube*. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pírex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Nas fotografias seguintes (Figuras 92 a 94) vemos o modelo de *Magrelo*. A cabeça e as patas foram confeccionadas em madeira, enquanto o corpo foi feito de espuma e as orelhas em couro. Na parte inferior do corpo, próximo ao rabo de tecido, nota-se um buraco por onde o manipulador insere o braço para manipular a cabeça do cão e articular a sua mandíbula.

O mecanismo de manipulação é idêntico para os dois animais. E a técnica também: o ventriloquismo; na qual o manipulador faz mexer a boca do boneco sem que ele próprio mova os lábios. Ou então, o movimento labial do manipulador é mínimo, quase que imperceptível. Desse modo, os sons e as falas produzidas parecem vir da fonte falante, ou seja, de *Dentinho* e *Magrelo*. Notamos os cachorros dialogarem um com o outro e também cantarem, enquanto os seus manipuladores, os irmãos gêmeos Rogério Araújo e Cristiano Araújo, por meio das suas personagens, geram o que é ouvido. Com os rostos parcialmente escondidos pelos chapéus cocos (Figura 88 deste capítulo), o ilusionismo da técnica é praticamente perfeito. Nessa figura ainda percebe-se que todo o corpo dos cães já está coberto pela toalha mencionada pelo bonequeiro Eduardo Félix. Tal material dá um tom desgastado, de sujeira e de velhice aos cachorros. Enfim, a idade avançada dos animais, quase que a representação espelhada dos palhaços que os manuseia, pode ser observada também na falta de alguns dentes tanto de *Magrelo* quanto de *Dentinho*.

Apresentadas tais especificidades da confecção dos cães, passemos agora aos figurinos de *Thácht*, que foram concebidos por Marney Heitmann, figurinista que mora em Belo Horizonte. Início pelas roupas de *Rafa* e *Rufo*

(Figura 95), que são idênticas, aumentando o efeito de espelhamento, haja vista os atores serem gêmeos univitelinos. Tratam-se do terno, dos sapatos e dos chapéus pretos; e também das camisas marrom-escuras. Porém, em algumas fotos, como na Figura 87 deste capítulo, notamos que eles usam camisas azuis com pequenas listras brancas. Vale ressaltar o que já foi dito algumas vezes a respeito dos processos criativos de Eid Ribeiro: eles encontram-se abertos, constantemente, às mudanças. Não só na interpretação dos atores e na criação de novas propostas cênicas, mas também na alteração dos elementos visuais e materiais da encenação, como os figurinos. Pelo fato dos atores que interpretam *Rufo* e *Rafa* serem gêmeos, e pelo motivo destas personagens usarem roupas iguais, não se sabe ao certo se a dupla de palhaços são irmãos (também gêmeos), amigos, colegas de profissão, namorados, ou ainda a mesma pessoa, uma espécie de duplo/espelho de dois indivíduos em um só. A diferença entre eles, em termos de trajes, está apenas no lenço que usam nos bolsos dos seus paletós: amarelo para *Rafa* e vermelho para *Rufo*. Entretanto, em determinadas cenas, as personagens trocam os lenços entre si. E o fazem de modo tão rápido, por meio da técnica de prestidigitação, que confunde ainda mais o espectador de quem é quem.



Figuras 92 a 94: Protótipo do cachorro *Magrelo*. Fonte: Fotos minhas realizadas no ateliê do artista em Belo Horizonte, no dia 13 de jan. de 2016.

Siboney, ao longo do espetáculo, veste três vestidos diferentes: um roxo, um vermelho e um preto. O roxo (Figuras 96 a 101), que é usado durante a canção homônima, é um vestido cujo tecido lembra o brocado. Além disso, é drapeado, com decote em formato de concha e repleto de lantejoulas, que brilham sob a luz, e borboletas que piscam coloridamente. No comprimento, vai até a altura dos joelhos da personagem. Ela ainda usa adereços e joias diversas: luvas pretas; colares que imitam o ouro; brincos, pulseiras e anéis que copiam diamantes. Na cabeça traz uma peruca preta, longa e volumosa. No rosto, a transformista deixa a barba por fazer. Nas pernas fortes e peludas, meia-calça preta que compõe com todos os vestidos. Já nos pés grandes, sapatos pretos de salto quinze, também comuns ao traje seguinte.

O vestido vermelho (Figura 97), que parece ser de cetim, é usado quando da interpretação da música *Fumando Espero*. Ele é longo, justo, brilhante, possui uma enorme fenda sobre a perna esquerda e decote em V. Notamos ainda nessa figura que a personagem usa o mesmo colar, peruca, meia-calça e sapatos da cena anterior. As outras joias não estão presentes. Além do mais, calça luvas abertas nos dedos, que possuem longas unhas postiças vermelhas. Entretanto, no vídeo mais recente do espetáculo, que é constantemente citado neste capítulo, *Siboney* está sem colar, sem luvas e sem unhas postiças. E o seu aspecto é de uma pessoa alcoolizada e desleixada, pois os seus cabelos (peruca) estão sem pentear.

Há também um vestido preto e liso (Figura 98), que vai até a altura dos joelhos, e que é usado pela transformista durante a interpretação da canção de encerramento do espetáculo: *Puro Teatro*. Além desta peça do

traje, ela utiliza ainda luvas pretas, que parecem ser as mesmas usadas com o vestido roxo. Estas vêm acompanhadas de tules pretos, com bolinhas da mesma cor, que vão até a altura dos ombros. A meia-calça usada sugere ser do mesmo material dos tules. Nessa cena, *Siboney* não traz a maioria dos adereços anteriores, a exemplo das joias. A peruca é idêntica às que já vimos, até porque a personagem não varia o penteado. No geral, o figurino está mais *clean*, sem muitas informações visuais. O que há de gritante diferença são os sapatos de salto vermelhos, a cor da paixão. É interessante observar que esse vestido está um pouco mais justo que os anteriores. Isto faz com que a forma masculina da transformista fique mais evidente. Enfim, num ensaio que acompanhei em vinte e quatro de fevereiro de dois mil e quatorze, na sede do *Armatrux*, o ator Eduardo Machado já vestia um vestido preto com o tule preto nos braços (Figura 99). No pescoço também notava-se um colar amarelo-ouro. E os sapatos eram amarelos.

Na Figura 101, vemos novamente o figurino da *Mulher do Atirador de Facas*, mas com a personagem em uma posição diferente da imagem já apresentada anteriormente (Figura 85 deste capítulo). Ela usa uma máscara de látex bastante grotesca. A peruca agora é loira. A personagem parece utilizar a mesma meia-calça de *Siboney*. Mas os tules vistos nesta são distintos dos observados naquela, porque cobre os braços e o busto da personagem. Há um bracelete dourado em cada pulso da *Mulher* mascarada. Existe ainda a coincidência das suas luvas com as luvas da transformista de vestido vermelho, pois as unhas escarlates de ambas estão a mostra. No lugar dos sapatos, vemos sapatilhas pretas. O vestido corpete curto é de um amarelo

intenso e brilhante, e ricamente ornado com balangandãs. Por fim, no pescoço da *Mulher do Atirador de Facas* tem uma espécie de gargantilha dourada.

Quanto a maquiagem, com exceção da de *Siboney*, todas as demais, ou seja, a de *Rafa* e a de *Rufo*, foram elaboradas pelos próprios atores do espetáculo. Todavia, houve a assessoria de Xisto Lopes, cabeleireiro e maquiador social, artístico e publicitário de Nova Lima. Este também concebeu a maquiagem da transformista, conforme podemos notar na ficha técnica de *Thácht*.

Nas Figuras 102 e 103 vemos em detalhe as maquiagens dos gêmeos. O seu principal produto constituidor é um tipo de argila amarelada. Isto é muito interessante, pois, ao longo do espetáculo, ao secar, ela vai se desprendendo dos rostos, pescoços e orelhas dos atores. A sensação produzida é de peles de idosos extremamente desidratadas e anêmicas. Estas soltam-se dos músculos, cartilagens e ossos na medida em que o tempo passa e que a morte parece se aproximar. Afim de proteger as sobrelhas dos atores, parece que foi posto um papel muito leve, talvez papel higiênico, para não arrancar os pelos no momento em que os atores retiram a maquiagem. Enfim, os lábios das personagens são suavemente coloridos de vermelho, enquanto os cabelos e pálpebras são pintadas de branco.



Figura 95: Os figurinos de *Rafa* e *Rufo* e alguns objetos de cena destas personagens. Fonte: Foto de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.



Figuras 96 a 100: Figurinos de *Siboney* e *Mulher do Atirador de Facas*. Fonte: Fotos de Bruno Magalhães e Rafael Motta – Agência Nitro, Belo Horizonte. Figura 99: Foto minha.



Já a maquiagem de *Siboney* foi pensada para as três cenas distintas pelas quais passam a personagem. Pelo fato de haver uma variação na intensidade das cores dos vestidos, como já vimos, o rosto da transformista (Figura 100) apresenta cores menos carregadas, como um suave vermelho nas bochechas e nos lábios; e tonalidades mais neutras, tal como o cinza metálico que preenche o espaço entre as falsas e finas sobrancelhas (desenhadas a lápis preto) e as pálpebras da personagem. Nos cílios parece que foi passado rímel, para escurecer e emoldurar os traços dos fios. Mas é a opção de se manter a barba do ator Eduardo Machado à meia altura que me salta aos olhos. Isto produz um efeito bastante cômico e estranho no rosto de *Siboney*, que acaba por assumir sua masculinidade ante os elegantes trajes femininos.

Por sua vez, a maquiagem da *Mulher do Atirador de Facas* é percebida unicamente nas unhas vermelhas da personagem, visto que o seu rosto está coberto por uma máscara.

Finalmente, sobre a pintura facial e corporal de *Boquélia*, personagem de *No Pirex* que surge em *Thácht* e que vai ganhando cada vez mais força na encenação, já foi tratada no capítulo anterior.

Figura 101: Figurino da *Mulher do Atirador de Facas*. Fonte: Foto de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.



Figuras 102 e 103: Detalhe das maquiagens de *Rufó* e *Rafa*. Fonte: Fotos de Bruno Magalhães e Rafael Motta – Agência Nitro, Belo Horizonte.

4.4. Acerca das poéticas criativas

Os processos de criação de *Thácht* começaram em 2012 quando o *Armatrux* pesquisava a Segunda Guerra Mundial, Adolf Hitler e também Charles Chaplin.

Mariana Peixoto, repórter do periódico *Estado de Minas*, confirma e complementa essas informações:

Quando os trabalhos entre o Eid e o *Armatrux* se iniciaram, há mais de um ano e meio (o diretor costuma levar períodos extensos para a produção de uma montagem), a intenção era realizar espetáculo sobre Chaplin e Hitler, e o bigodinho característico que sempre identificou os dois. “Durante seis meses assistimos a todos os filmes de Chaplin e aos documentários sobre Hitler. Só que tivemos que adiar o projeto, procurar algo mais simples, com menos atores em cena”, conta Eid. A pesquisa inicial, no entanto, acabou sendo aproveitada. Assim como um texto inédito de Eid *O Cachorro de Três Pernas*. “Aproveitei fragmentos desse texto, que traz dois velhos cômicos e foi criada a história dos personagens”¹⁴⁹.

149 PEIXOTO, Mariana. *Conversa Maluca*. Estado de Minas. Cultura. Belo Horizonte, 12 ago. de 2014, p. 8.

Ademais dessas investigações, Ribeiro e os artistas do Armatrix também pesquisaram o cinema mudo, além de lerem e experimentarem

textos de Nikolai Gógol e Franz Kafka. (...) No entanto, estavam tão imbuídos do universo de referências da etapa anterior que acabaram produzindo algo novo. “Ao longo dos ensaios íamos atualizando o texto, fazendo anotações. Quando não dava mais pra mudar no papel, imprimíamos de novo. Temos por volta de 20 cópias diferentes impressas e mais de 30 no computador”, diz Cristiano Araújo. “Aliás, esse caráter processual é muito forte no trabalho do Eid. O trabalho de todos, inclusive da equipe técnica, é feito em conjunto e vai se formando aos poucos”, completa¹⁵⁰.

Nota-se que foram muitas as versões textuais de *Thácht*. Como podemos observar na Figura 104, na Cena VI, a *Mulher do Atirador de Facas*, antes de receber este nome, chamava-se *Lady Freak*. Até mesmo *Siboney*, personagem de Eduardo Machado, foi experimentada como alvo central da porta. Contudo, com o decorrer dos ensaios, esta última personagem cedeu lugar à primeira, que ganhou cada vez mais força na encenação.

150 ALMEIDA, Jéssica. *Uma tragecomédia musical*. Jornal Pampulha. Caderno Almanaque. Belo Horizonte, 09 ago. de 2014, p. 10.

Buster Keaton e os Irmãos Marx – artistas do teatro de variedades e do cinema mudo – também inspiraram os gêmeos Rogério e Cristiano Araújo na elaboração de *Rafa* e *Rufo*, respectivamente.

Para aprofundar ainda mais sua pesquisa, os atores e atrizes do Armatrix participaram de *workshops* que abordavam o universo de Kafka e Gógol. Mas o processo foi dificultado por falta de recursos. “Daí, para que os atores não ficassem parados, eu sugeri que o grupo trabalhasse com ‘O Cachorro de Três Pernas’(...)”¹⁵¹, completa o encenador.

Todavia, os irmãos Araújo e Eduardo Machado contaram-me, também em entrevista, que anteriormente à entrada do mencionado texto do cachorro no processo, o grupo já realizava pesquisas para um novo trabalho:

– Rogério: Começamos um processo com as três atrizes do grupo. O *Chaplin* foi uma base muito forte para ele. Então, lá trás, começamos a experimentar bengalas e chapéus. Estes objetos já existiam. (...) Num determinado momento o processo chamou *Chaplinianas*. Chamou também *O Enterro do Diabo*. Já teve vários nomes. Ficamos quase um ano, com várias referências.

– Cristiano: Experimentamos *O Nariz*, de Gógol, e *Metamorfose*, de Kafka.

151 *Idem*.

- Eduardo: Utilizamos bonecos. Usamos um caixão: um mini caixão.
- Rogério: Assistimos a obra inteira de *Chaplin*. Criamos muito material.
- Cristiano: Alguns ficaram.
- Rogério: Chegou um momento que precisamos focar. Então decidimos pegar um texto, uma base mais consistente. No caso com três personagens. Daí as meninas foram cuidar da produção e da parte administrativa. Esse material contaminou a criação do *Thácht*. Quando lemos *O Cachorro de Três Pernas*, e fomos trabalhando no texto, os objetos foram surgindo: a bengala, o chapéu. O registro do corpo e dos objetos...
- Eduardo: Teve uma questão também que o Eid propôs fazermos um espetáculo mais musical: “Gente, por que não trazer instrumentos? Vamos começar a pensar nisso?”. Então ele deu a ideia do Cris pegar o violino. Daí o Roger pegou o piano, pois já tinha uma base. Isso também veio antes e contaminou muito o espetáculo. Que hoje é uma tragicomédia musical.
- Rogério: Em *O Cachorro de Três Pernas* os personagens não tocavam. Não tinha nenhuma indicação. (GRUPO Focal 1: *atores, personagens e objetos de cena em Thácht – dos processos criativos à representação*. Entrevista concedida ao autor).

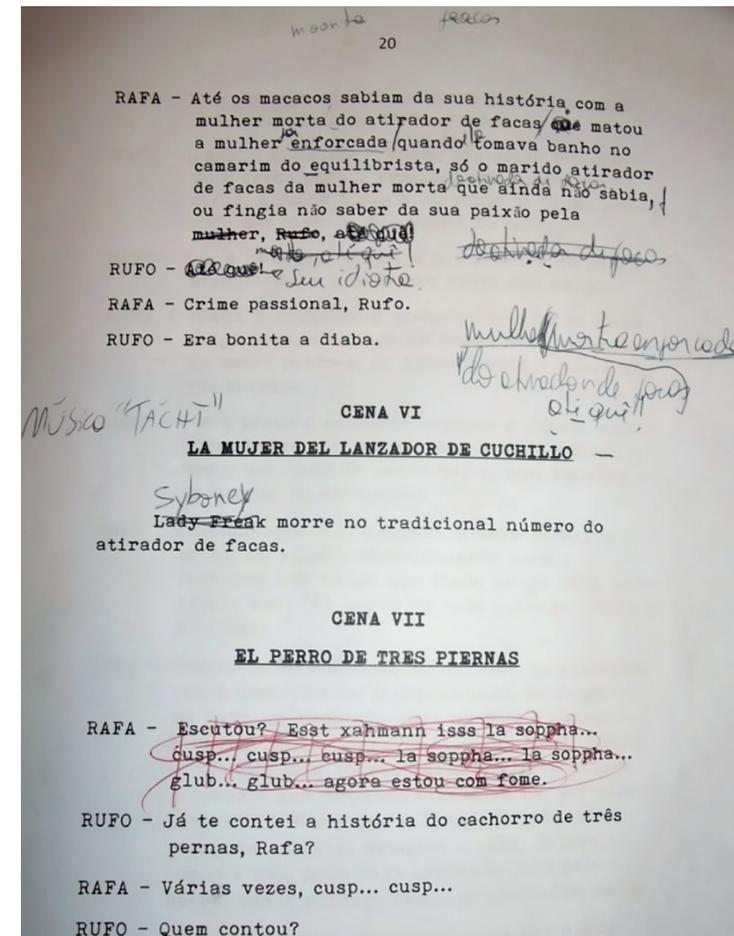


Figura 104: Fotografia de cortes e anotações feitas por Rogério Araújo em seu texto. Fonte: Foto minha. C.A.S.A, Nova Lima, mar. 2014.

Os atores disseram ainda que não havia nenhum apontamento de utilização de objetos cênicos nas rubricas do texto de Ribeiro. Dessa forma, a experimentação de objetos, aliado a todos os experimentos realizados antes da entrada do texto *O Cachorro de Três Pernas*, estruturou a criação de *Thácht*. Com este texto, e com a respectiva entrada de instrumentos musicais no processo de criação, o espetáculo foi se configurando. Logo, conclui-se que os objetos (incluindo-se aí o “piano” e o violino) foram (e ainda são) fundamentais para a estética desse trabalho.

Também a respeito disso, Rogério Araújo igualmente apontou que os objetos surgiram como elementos da improvisação. Então, para maior esclarecimento, as bengalas e os chapéus já faziam parte das experiências cênicas iniciais dos atores, antes mesmo do surgimento de *O Cachorro de Três Pernas*. Este texto, que ainda era um roteiro naquele momento, e que mais tarde transformar-se-ia no texto *Thácht*, ajudou a organizar os trabalhos que já se encontravam em investigação e os potencializou. Nesse instante, segundo Araújo, os olhares do diretor (é assim que os atores referem-se a Eid Ribeiro!) e do seu assistente foram fundamentais, pois os atores criavam incessantemente com os objetos – como com os lenços que surgiram, por exemplo. Desse modo, os diretores filtravam o que funcionava ou não em termos de propostas e de imagens cênicas que, após adquirirem consistência, eram experimentadas junto com o texto. Por fim, o roteiro textual era dividido de acordo com os objetos experimentados: “cena dos lenços, cena dos chapéus, cena das bengalas. (...) Tem um momento de cinco minutos de cena, sem fala, que no texto é só uma linha: cena do lenço” (GRUPO Focal 1:

atores, personagens e objetos de cena em Thácht (...). Entrevista concedida ao autor).

Rubrica de uma cena do texto *Thácht*.

CENA DO LENÇO, BENGALA, CHAPÉU

(Rufo interrompe a música. Coreografia lenços, bengalas e chapéu no cabideiro)

Fonte: RIBEIRO, Eid. *Thácht* – Teatro de Variedades. Nova Lima: s.n., 18 jan. 2015, p. 16.

O encenador confirmou isso, dizendo que o desejo de montagem de *Thácht* partiu realmente das pesquisas dos atores com os chapéus cocos, bengalas e lenços, tendo-se como referência o roteiro textual mencionado. Como observado, os estudos feitos acerca dos artistas cômicos de filmes mudos influenciaram sobremaneira o trabalho com tais objetos, principalmente com os dois primeiros. Tanto Eid Ribeiro quanto os atores do processo queriam explorar ao máximo as potencialidades desses materiais.

No primeiro ensaio que acompanhei em Nova Lima, que, naquela ocasião, Ribeiro informou se tratar da metade dos processos criativos de *Thácht*, já estava desenhado um grande esboço do que seria o espetáculo. Entretanto, a cena dos cachorros-bonecos, como veremos mais adiante, ainda não estava configurada, apesar do roteiro já apontar para ela.

Nesse encontro, o pesquisador teatral e preparador corporal belorizontino Luiz Lerro também acompanhou os trabalhos. Ele foi convidado

pelo grupo para iniciar a consultoria corporal do elenco. Foi o seu primeiro contato com o processo, ainda na posição de espectador.

Com a pergunta “como trabalharemos o humor verbal usando os movimentos?”, o encenador deu início, às dezesseis horas e trinta minutos, no espaço de ensaio intitulado sala *Eid Ribeiro*, às pesquisas com os irmãos gêmeos Rogério e Cristiano Araújo e com o ator e assistente de direção Eduardo Machado. Todavia, nenhum trabalho corporal e vocal, em âmbito de aquecimento e de preparação dos atores, foi observado nesse dia, muito menos nos três ensaios seguintes que assisti.

Questionados sobre essa ausência de aquecimento corporal e vocal, os atores de *Thácht* prontamente se colocaram:

– Cristiano: A gente tem uma **autonomia**. O grupo tem um processo próprio de manutenção, de preparação, de treinamento. Agora, eu posso dizer que, com o Eid, nos processos do Eid (e falo por mim), o aquecimento para estar em cena passa muito por um aquecimento, meio afetivo, dos personagens. A gente aquece voz, corpo e tudo mais já no processo de experimentação cênica. Claro, você pode fazer alguma coisa. Mas essa não tem sido uma parte expressiva dos ensaios e da criação com o Eid. Acontece, esporadicamente.

– Eduardo: Teve uma coisa muito forte: a questão do musical. O Eid é um cabeça pensante,

constantemente criando, com muitas ideias. Então ele entrava e saía com muitas músicas. Nós não somos músicos profissionais. Por isso, corríamos muito atrás pra mostrar pra ele uma coisa mais “razoável”, bem acabadinha. Então, a música impunha uma necessidade real de chegarmos ao ensaio e fazermos um aquecimento. Primeiro dos instrumentos, de afiná-los. Isso já dá uma concentrada. Isso dá uma liberdade dos meninos estarem na mesma sala e tocando músicas diferentes. Uma coisa muito interessante que entrou no espetáculo, e Eid gostou muito, é o que ele chama de ensaio de orquestra. Aquele ensaio em que todo mundo, todos os instrumentos tocam ao mesmo tempo.

– Rogério: Cada um vai afinando o seu.

– Eduardo: Eles escutam, conseguem se ouvir. O Eid trouxe isso pro espetáculo. Em alguns momentos, antes da Siboney entrar, por exemplo, acontece isso. É muito forte e influenciou muito o espetáculo.

– Cristiano: Tá certo. Acontecia esse aquecimento mesmo. Que era bem musical. O ator chegava, pegava o instrumento e ia afiná-lo. Passar a música. Às vezes, individualmente, como o Dudu falou. E muitas vezes em conjunto.

– Rogério: Mas, o aquecimento, antes de entrar em cena, porque durante o processo criativo a gente até fez essas práticas coletivas... Mas, pra cena, eu vejo que até pelo processo, e cada processo tem uma especificidade, ele é bastante individual. Cada um vai nas suas necessidades de concentração, de aquecimento de voz e de corpo. Neste espetáculo, especificamente, até por não ter tanta necessidade, funciona mais o aquecimento individual. Temos um momento coletivo, quando a gente se junta, se olha: “Vamos lá? Vamos lá. Todo mundo junto, tudo pronto, tudo pronto? Alguém está precisando de alguma coisa? Tá tudo ok? Beleza. Então vamos. Estamos juntos”. Existe isso, porque é importante pra gente. Mas, fora isso, é porque as necessidades de cada ator e de cada personagem são muito específicas.

– Eduardo: Tinha um processo também, que foi amadurecendo, que era os objetos tomarem força. Então, haviam cenas montadas no dia anterior que a gente dava uma aquecida, antes do Eid chegar, porque é muita manipulação de objetos. (...) Os objetos nos aquece e a gente os aquece, ficamos mais íntimos deles.

– Cristiano: A gente para duas horas antes do espetáculo para organizar os objetos, para maquiuar... Esse é um aquecimento-concentração. Ao se pegar o objeto e colocar no lugar, você pensa na cena, pois tem o jeito certo de colocar, o lugar

certo, a sequência, a divisão. Se há um objeto que estou inseguro na cena, acabo passando com ele uma mímese, uma manipulação, e volto pro lugar.

– Eduardo: (...) Os meninos usam uns casacos grandes. Eles influenciavam muito [na manipulação] dos objetos. Os ternos, os chapéus, tudo influencia muito.

– Rogério: A gente conseguiu certa antecedência dos objetos, que eram mais fáceis, pra trabalhar. Eles já estavam às mãos com antecedência. E os figurinos também. Os cachorros, que são bonecos, é que chegaram por último: faltando dez dias para a estreia. (GRUPO Focal 1: *atores, personagens e objetos de cena em Thácht* (...). Entrevista concedida ao autor. Grifo meu.).

A autonomia a que Cristiano Araújo se refere é muito importante de ser discutida. O *Armatrux* é um grupo que completou, em 2016, vinte e seis anos de existência. Paula Manata está nele desde a sua fundação, em 1991. Por seu turno, Eduardo Machado é integrante desde 1995. Os demais atores e atrizes também já possuem experiência artística acumulada ao

longo dos anos, seja trabalhando no *Armatrux*¹⁵² (ou em outras companhias, como é o caso, por exemplo, de Rogério Araújo) ou participando de cursos, oficinas, etc. Como vimos na introdução deste trabalho, boa parte do elenco tem formação técnica ou superior em teatro e/ou em áreas afins, como o circo. Quer dizer, esse conjunto de atores e atrizes já possuía uma linguagem teatral madura e profunda, em especial no teatro de animação, antes da entrada de Eid Ribeiro, em 2007, para a montagem do espetáculo *De Banda pra Lua*. E também já havia experimentado o circo, a dança, o vídeo, o cinema, a *performance* e assim por diante. Obviamente, a partir da parceria com esse encenador, o grupo ampliou seus horizontes teatrais, haja vista ele ser considerado um dos principais encenadores de Minas Gerais, com uma estética muito particular, como já mencionado anteriormente. O próprio Eid Ribeiro mencionou, no segundo capítulo, a facilidade de trabalhar com tais artistas. Isso significa que os atores e as atrizes do *Armatrux* têm domínio sobre as especificidades dos seus ofícios. Ou seja, interpretam, tocam, cantam, dançam e se aventuram no circo. De certo modo, eles podem se dar o direito de realizar o aquecimento tal qual apontado pelos irmãos Araújo e também por Eduardo Machado.

152 Os irmãos Rogério e Cristiano Araújo estão no grupo desde 1999. Rogério Araújo saiu do *Armatrux* por um tempo, para integrar outra companhia em Belo Horizonte. Tanto que ele não atuou no espetáculo *De Banda pra Lua*, mas contribuiu na parte técnica da montagem, auxiliando na iluminação e na sonoplastia. Tina Dias, por seu turno, trabalha no grupo desde 1996 e Raquel Pedras desde 2001.

O modo particular dos atores se aquecerem é muito importante para o trabalho específico com os objetos. Além disso, é uma característica fundamental da encenação ribeiriana solicitar a entrada de objetos cênicos (que também estão em processo) – assim como de figurinos, cenários, adereços e acessórios – desde o começo das etapas criativas, mesmo que esses elementos acabem por não integrar o espetáculo ou serem substituídos por outros. Isso traz maturidade de manipulação e também de uso criativo na cena, criando organicidade entre atores e objetos – no sentido *lato* do termo.

Ainda sobre o trabalho corporal e vocal dos atores mais específico – que aconteceu, por questões financeiras, somente na fase final do processo de montagem –, o *Armatrux* tinha uma agenda semanal para a prática exclusiva de cada técnica. Assim, num dia, com o auxílio da preparadora vocal Marina Machado, trabalhavam a voz num período; e, noutro período, com o apoio do diretor musical Walner Lucas, improvisavam com os instrumentos musicais, além de ensaiar as canções. Em outro dia realizavam tarefas corporais mais específicas, a partir da assessoria corporal de Luiz Lerro, que ansiava por

uma consciência mais clara de determinadas ações e novos instrumentos para a criação. Com esse trabalho, buscávamos a limpeza dos gestos, tônus muscular para os atores, plasticidade e gestualidade dos movimentos das personagens. A princípio, não existia uma eficácia em

determinadas ações. Dentre elas, podemos citar o jogo com os lenços, por exemplo, que estava com problema biomecânico, assim como na dinâmica da ação. (LERRO, Luiz. *Sobre a consultoria corporal para Thácht*. Entrevista concedida a mim por telefone. Porto Velho: 4 mai. de 2016.).

Lerro, como vimos, entrou no processo faltando pouco mais de um mês para a estreia, momento em que já existia a maior parte do esqueleto do espetáculo concluída. Segundo esse artista, o que ele fez

foi uma costura dos movimentos cênicos dos atores, objetivando limpeza de movimentos, economia de gestos, precisão nas caminhadas, um trabalho sobre a máscara corporal das personagens, etc. Tratou-se, antes de tudo, de um processo de apuramento da gestualidade (LERRO, Luiz. *Sobre a consultoria corporal para Thácht*. Entrevista concedida a mim por telefone).

Novamente relacionado aos objetos, perguntou-se o encenador: “O que podemos fazer com isso em termos de possibilidades, de uso?”.

Logo depois, ele propõe uma resposta e analisa o processo de ensaio, a sua poética, cujo processo¹⁵³ durou mais de dois anos:

A gente fica, primeiro, improvisando muito o uso do objeto. Trabalha, trabalha, trabalha, trabalha, trabalha. Bom, aí eu seleciono os movimentos que acho interessante. “Agora vamos trabalhar o movimento com o texto”. Então, já temos um esboço disso. Agora precisamos fazer um trabalho para o movimento ficar orgânico com o texto. Para ter uma justificativa de se estar fazendo isso com a bengala, para não ficar apenas uma exibição, um desfile ou demonstração de domínio do objeto. É dar vida a esse movimento dos atores com os objetos. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor.).

Tanto Eid Ribeiro quanto os atores de *Thácht* preocupavam-se intensamente com o valor dos objetos na cena. Estes não poderiam ser meramente ilustrativos ou até mesmo integrarem um desfile objetal. Além do mais, os trabalhos com os objetos não poderiam ficar num nível superficial e exibitivo, como disse Ribeiro, tampouco demonstrativo no que se refere

153 Durante as pesquisas de campo fiz vários registros audiovisuais dos processos criativos do grupo. Algumas das citações elencadas ao longo do texto foram extraídas desses registros, devidamente citadas nas referências bibliográficas.

às técnicas circenses de malabares e de prestidigitação. Como apontado na fala anterior do encenador, houve uma procura intensa pela organicidade entre movimento corporal, ações vocais, texto, música, cenografia, indumentária, maquiagem e objetos. Foi um processo muito complexo de criação, no qual o encenador exigiu bastante dos atores. Para a realização de movimentos aparentemente simples, os três atores, envolvidos inicialmente no espetáculo, os repetiam quase que até a exaustão. Muitas vezes, por crer serem mecânicos, Eid Ribeiro pedia aos atores que os abandonassem.

A propósito, a criação por meio de improvisos, um dos métodos de trabalho favoritos de Eid Ribeiro, além da utilização de acasos ocorridos nos ensaios, foram os responsáveis por muitas descobertas cênicas de *Thácht*. O próprio encenador, num dos ensaios que acompanhei, atestou isso:

Outro dia o Cris apareceu só com a ponta de uma bengala, assim, atrás [na coxia]. Aí eu falei: “Ah, que legal!” Daí eu comecei a introduzir isso no espetáculo: uma bengala que aparece; o cara vai pegá-la e ela some. Falei pros meninos: “a gente tem um mês pra estrear. Tá tudo um esboço ainda!”. Tem o último quarto que a gente nem começou a fazer. Nem sei se a gente vai terminar sem o último quarto. Vamos esperar, ver como é que está, e depois, pra frente, a gente continua ensaiando. Falei pra eles: “Isso é improvisação. Se vocês começam a me dar sugestão... Não tem como: a gente vai acabar trabalhando com outra coisa nova e eu não vou conseguir nunca finalizar

alguma coisa”. (RIBEIRO, Eid. *O cineasta da cena teatral belorizontina*. Entrevista concedida ao autor.).

A cena mencionada por Ribeiro, na qual a extremidade de uma bengala surgia na coxia, não entrou no espetáculo. Ademais, a preocupação dele com a introdução constante nas cenas de novos elementos oriundos das improvisações dos atores fez com que a estreia de *Thácht*, que estava prevista para maio de 2014, fosse adiada para agosto do mesmo ano.

Contudo, mesmo após a estreia, o encenador continua trabalhando novas possibilidades técnicas e criativas para o espetáculo, como é o caso da já citada entrada da personagem *Boquélia* de *No Pirex* em *Thácht*. Para Cristiano Araújo,

não existe terminar para o Eid. Ainda hoje, se vamos apresentar o ‘De Banda’ [pra Lua], ele faz questão de voltar pra sala de ensaio com a gente. O contato entre nós nunca deixou de existir (...) Há um tempo ele se mudou pra perto da nossa sede. Então, é uma figura com quem trocamos ideias constantemente. Eid é o nosso maior colaborador dos últimos anos¹⁵⁴.

154 ALMEIDA, Jéssica. ‘*Thácht*’, uma tragicomédia musical. *Jornal Pampulha, Artes Cênicas* (Almanaque), Belo Horizonte, 09 ago. de 2014, p. 10.

Realmente, ao assistir pela primeira vez ao espetáculo completamente montado, no dia 02 de novembro de 2014, na sede do *Armatrux*, percebi muitas mudanças desde o último ensaio que acompanhei, em março. Num âmbito geral, os atores melhoraram muito suas performances musicais, suas relações com os instrumentos e com os demais objetos cênicos. Veremos exemplos de tais mudanças um pouco mais adiante.

Em relação ao texto, também ocorreram diversas alterações até que Eid Ribeiro chegasse a um formato hipoteticamente final. Contudo, dada a inquietude do encenador e dramaturgo quanto aos espetáculos que está envolvido, pode-se considerar o texto como ainda não finalizado. Partindo-se sempre dos improvisos dos atores, e da relação destes com os objetos, *Thácht* continua desenhando-se nas palavras e performativando-se na língua.

4.5. Música ao vivo e trilha gravada

Ainda para a criação de *Thácht*, ademais de todas as influências já relacionadas anteriormente, Eid Ribeiro parece ter se inspirado musicalmente em um trabalho do grupo espanhol *Leandre e Claire*: “eles montaram um espetáculo belíssimo, com um domínio de mímica corporal dramática, com uma forte inspiração em Chaplin, com um pianista tocando ao vivo e um par de pombos fazendo parte da cena” (ALVES, 2001, p. 06).

Com exceção do par de pombos, esse influxo sugere ter ocorrido, porque *Rufo* e *Rafa* cantam e executam ao vivo peças para teclado eletrônico

e violino, e se deslocam pelo espaço como *Carlitos*, usando chapéus cocos e bengalas.

Ribeiro conta, no blog do *Armatrux*, que “sempre quis fazer um espetáculo com música ao vivo. Durante as improvisações, um dos atores começou a tocar piano e, assim, os outros se dispuseram a aprender a tocar outro instrumento e a cantar. Foi um processo de aprendizado musical”¹⁵⁵. Isto, segundo o encenador, fez de *Thácht* uma tragicomédia musical.

Já o ator Cristiano Araújo, em entrevista dada à repórter Mariana Peixoto, do jornal *Estado de Minas*, também faz apontamentos a respeito da música de *Thácht*. E a própria jornalista complementa a entrevista, como observamos a seguir:

“Não é uma peça linear, tampouco um musical no sentido da palavra. Os fragmentos das memórias são intermediados por música ao vivo, ao piano, violino e canto”. A música executada em cena vem da própria memória do diretor, coisas que fizeram parte da sua juventude: música brega, MPB, canções latinoamericanas. (PEIXOTO, Mariana. *Conversa Maluca*. Estado de Minas. Cultura. Belo Horizonte, 12/08/2014, p. 8.).

155 Disponível em: <http://grupoarmatrux.blogspot.com.br/2014/08/armatrux-estrea-thacht-no-oifuturo.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

Vejamos, dentre todos esses estilos e gêneros musicais citados, quais foram as escolhas de Eid Ribeiro conforme surgimento no espetáculo *Thácht*.

A primeira canção, executada ao vivo em teclado eletrônico pela personagem *Rafa*, trata-se de uma sequência de três improvisos musicais a partir da música *Tascht*, que abre o espetáculo¹⁵⁶. A partir dela, *Rufo* cria pequenas coreografias com a sua bengala. *Tascht* é uma música original para piano composta (em claves de *sol* e *fá*), em 2014, por Walner Cassita Lucas, para as cenas a *Dança das Bengalas* e *La Mujer del Lanzador de Cuchillo* (*A Mulher do Atirador de Facas*), que estão dentro da unidade textual chamada *Memórias*.

Após essa sequência, surge a cantiga gravada que o grupo nomeia como *Grock – Engrenagem mix*¹⁵⁷, pelo menos como pude constar na

156 Sequência disponível a partir de: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw>. Acesso em: 9 mai. 2016.



+ interatividade **+ experiência**
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

157 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=493>. Acesso em: 9 mai. 2016. Não tive acesso ao Cd do *Grock*, tampouco encontrei referências deste na internet.



+ interatividade **+ experiência**
clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

nomenclatura do arquivo de áudio cedido a mim. Ela ocorre quando começa a “coreografia da engrenagem, ganço, lenço” (RIBEIRO, 2015, p. 5).

Em seguida vem *Là où y a des frites*¹⁵⁸, do francês Léo Daniderff, música de domínio público de 1935, já transcrita no Capítulo III. Essa é interpretada ao vivo, com execução em teclado de *Rafa* e voz de *Rufo* e com pequenos duetos espaçados entre este e *Rafa*.

Um pouco mais tarde, após um longo diálogo entre os palhaços sobre doenças e questões médicas, vem *Bai Bi Biu*, também de *Grock*¹⁵⁹. A música começa a tocar em *off* e, depois, é interpretada ao vivo pelos atores Cristiano e Rogério Araújo.

Após um pequeno “ensaio de orquestra”, assim é chamado por Ribeiro o momento em que as duas personagens estão afinando o teclado e o violino, começa *Siboney*¹⁶⁰, música tema da personagem homônima interpretada por Eduardo Machado. Alude a uma música de 1929, do cubano

158 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=702>. Acesso em: 9 mai. 2016.

159 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1166>. Acesso em: 9 mai. 2016.

160 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1285>. Acesso em: 9 mai. 2016.



+ interatividade **+ experiência**
clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

Ernesto Lecuona, executada ao vivo pela dupla cômica e cantada (solfejada inicialmente e assoviada no final) pela estranha e engraçada Siboney. Ocorre também intervenção vocal da dupla.

Volta *Tascht*¹⁶¹. Tal canção, dividida agora em três variações melódicas, é executada em teclado por *Rafa*. No primeiro momento da primeira cena, na qual *Rufo* baila com duas bengalas, a canção é lenta e triste (Figura 105, pautas 1 a 21). Já no segundo momento dessa mesma cena, a música vai aumentando o ritmo gradativamente (Figura 105, a partir do sétimo compasso da pauta 28 até o primeiro compasso da pauta 46), mas ainda mantém o clima reflexivo. Na cena seguinte, *Rufo*, que tinha saído do espaço cênico com as bengalas, volta para lançar facas na *Mulher do Atirador de Facas*. Esta encontra-se recostada à porta. Aqui, a música ganha um tom de suspense rápido e vivo (Figura 105, segundo compasso da pauta 46 ao último compasso da pauta 52). Enfim, parte da partitura¹⁶² de *Tascht*, que contém as pautas supracitadas, pode ser vista na página seguinte.

161 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1836>. Acesso em: 9 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

162 Optei por trazer ao leitor exclusivamente a partitura de *Tascht*, pois se trata da única música original composta para o espetáculo. As demais canções são muito conhecidas pelo grande público e suas letras e partituras são encontradas facilmente na internet.

A canção abaixo, que consta na pasta de trilha sonora do material cedido a mim pelo *Armatrux*, é a *Grock Dança de Bengalas* 2¹⁶³. Como o título indica, trata-se de uma segunda cena em que *Rafa* e *Rufo* dançam com bengalas, porém de forma um pouco distinta da primeira. Ademais, ocorre também a cena da troca de chapéus. Veremos tudo isso mais adiante.

Fumando Espero, um tango espanhol composto em 1922, com música de Juan Viladomat Masanas e letra de Félix Garzo, é o que se apresenta agora. No Brasil, Dalva de Oliveira interpretou essa canção em português. Em *Thácht*, inicialmente, ela é cantada (trechos sublinhados) e declamada (trechos em *itálico*) ao vivo por *Rufo* e *Rafa*; e, um pouco mais tarde, é solfejada e interpretada por *Siboney*, com pequenas participações da dupla cômica. Vejamos como Eid Ribeiro nos apresenta textualmente essa música:

RUFO – Fumar es un placer... RAFA – Genial...

RAFA E RUFO – Sensual...

RUFO – *Porque flotando el humo me suele adormecer.*

163 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2270>. Acesso em: 10 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

RAFA – *Porque flotando el humo me suele adormecer.*

RUFO – *Sentir sus labios besar con besos sabios, y el devaneo sentir con más deseos cuando sus ojos veo, sedientos de placer.*

MEMÓRIA

Siboney canta “Fumando Espero” de Juan Viladomat acompanhada por Rafa ao piano e Rufo ao violino. (RIBEIRO, 2015, p. 17. Negrito do autor).

No repertório sonoro de *Thácht* há inclusive uma adaptação livre de *Ninguém me Ama*¹⁶⁴, de 1951, dos brasileiros Fernando Lobo e Antônio Maria. A cantiga original possui a seguinte letra:

164 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=3171>. Acesso em: 12 mai. 2016.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

Score **Tascht**
[Subtitle] Walner Lucas [Arranger]

The image shows a musical score for the piece 'Tascht' by Walner Lucas. The score is for piano and is written in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 21, 28, 35, 42, 49, and 56 indicated. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 105: Trecho inicial da partitura de *Tascht*.
Fonte: Material cedido pelo *Armatrux*.
C.A.S.A, Nova Lima, jan. 2015.

Ninguém me ama
Ninguém me quer
Ninguém me chama
 De “**meu amor**”
 A vida passa
 E eu sem ninguém
 E quem me abraça
 Não me quer bem.
 Vim pela noite tão longa,
 De fracasso em fracasso
 E, hoje, descrente de tudo
 Me resta o cansaço,
 Cansaço da vida, Cansaço de mim,
 Velhice chegando
 E eu chegando ao fim¹⁶⁵.

Já na adaptação do *Armatrux*, no lugar de “meu amor”, negrito na citação anterior, aparece *Baudelaire*, também em negrito, mas na citação seguinte. A música é interpretada pelos decrépitos e solitários cães *Dentinho* e *Magrelo*. É uma bela metáfora para se falar da solidão de dois palhaços fracassados que se encontram na terceira idade:

DENTINHO – Ninguém me ama.

MAGRELO – Ninguém me quer

DENTINHO E MAGRELO – Ninguém me chama de **Baudelaire**

DENTINHO – A vida passa, e eu sem ninguém

MAGRELO – E quem me abraça não me quer bem

DENTINHO e MAGRELO – Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso. E hoje descrente de tudo me resta o cansaço

DENTINHO – Cansaço da vida, MAGRELO – Cansaço de mim DENTINHO e MAGRELO –

Velhice chegando e eu chegando ao fim

165 Letra disponível em: <https://www.vagalume.com.br/nora-ney/ninguem-me-ama.html>. Acesso em: 9 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

DENTINHO e MAGRELO – Ninguém me ama. Ninguém me quer Ninguém me chama de **Baudelaire**. (RIBEIRO, 2015, p. 21).

O *Sole Mio* (*O Meu Sol*), canção italiana de domínio público composta em 1898, com letra de Giovanni Capurro, música de Eduardo di Capua e arranjo de Lars Christian Lundholm, também é cantada ao vivo por *Rafa* e *Rufo*. Porém, o áudio instrumental de piano é tocado em *off*, enquanto *Rafa* finge executá-lo no teclado. O interessante é que esse áudio trata-se da canção *O Sole Mio* com arranjo de *Ave Maria*. Esta última música foi composta por distintos compositores ao longo dos séculos, como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Franz Schubert e Giuseppe Verdi. A própria trilha disponibilizada pelo *Armatrux* indica essa mistura, pois é chamada de *Sole Mio Ave Maria*¹⁶⁶. Nesse belo e emocionante trecho do espetáculo, *Rufo* toca seu violino, enquanto ele e o seu companheiro continuam a lamentar a solidão que escurece seus corações.

Na continuação, na “Cena do Chapéu”, que eu chamo de chapéus-barquinhos – passagem em que os palhaços tristes manipulam seus objetos pela borda de duas caixas de madeira como se fossem pequenos

166 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=3390>. Acesso em: 12 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

barcos partindo para além-mar, levando a pessoa amada – uma música em homenagem ao compositor italiano Giovanni Rota Rinaldi (Nino Rota), que ficou muito conhecido por ter composto músicas para filmes de Federico Fellini, Luchino Visconti, Francis Ford Coppola e Franco Zeffirelli.

Por último, há a canção *Puro Teatro*, de 1965, do porto-riquenho Tite Curet Alonso. Com instrumental em *off*, esta é interpretada ao vivo pela transformista *Siboney*, visando o encerramento do espetáculo. Parece que Eid Ribeiro quer nos dizer, por meio da teatralidade que opera no momento, que tudo aquilo que vimos não passa de teatro: “uma falsidade bem ensaiada, simulacro bem estudado¹⁶⁷”; e que não devemos ficar tristes com os acúleos da vida.

Sobre outros aspectos ligados à música, o ator Rogério Araújo complementa:

– Rogério: Nós tínhamos a necessidade dos ensaios musicais. Então chamávamos o Walner Lucas, que é o diretor musical, e a Marina Machado, a preparadora vocal. Nesses dias os ensaios eram conduzidos por eles. Falávamos um pouco das nossas necessidades: “Essa parte está frágil, essa outra também!”. Então passávamos todas as músicas do espetáculo. Trabalhávamos uma por uma. A gente não ia pra cena, pra texto, nada

167 Trecho da letra traduzido por mim, a partir da trilha do espetáculo.

disso. Era somente a parte musical. (GRUPO focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* (...). Entrevista concedida ao autor).

Enfim, a seguir, tratarei das especificidades da representação de *Thácht*, em especial de algumas mudanças fundamentais ocorridas em relação aos ensaios que assisti durante a pesquisa realizada de fevereiro a abril de 2014, em Nova Lima. Será dada ênfase nas relações entre atores, personagens e objetos de cena, tanto nos processos criativos do espetáculo quanto no instante em que é levado à apreciação do público. Nesse momento, os sentidos, os climas, as atmosferas e as sensações produzidas pelas músicas também serão estudadas.

4.6. Representação e ensaios: na confusão dos chapéus, lenços, bengalas e instrumentos - das formas às cores, sons e sentidos

Neste subitem relatarei e analisarei uma apresentação do espetáculo *Thácht*, além de observar, em síntese, alguns pontos fundamentais de quatro ensaios¹⁶⁸ que assisti na sede do *Armatrux*, em Nova Lima.

168 Ensaios observados, em distintos horários, em 24 de fevereiro, 14, 19 e 21 de março de 2014. Deste último, entretanto, não me foi permitido registrar imagens. Os chamarei de ensaio 1, 2, 3 e 4. Porém, estes não são os quatro primeiros ensaios de *Thácht*, mas os quatro únicos que assisti.

Para não me delongar além do necessário, e também para não criar ritornelos (repetições), ao examinar os ensaios tratarei apenas das diferenças entre eles e o espetáculo. Ou seja, daquilo que foi experimentado nos processos criativos e nele não permaneceu; e/ou daquilo que foi usado, mas distingue-se de alguma maneira das ações observadas nos ensaios. Logo, o que for apresentado em termos de análises da representação implica em semelhanças notadas ao longo da criação de *Thácht*. Importa notar ainda que, apesar de ter assistido a esse trabalho duas vezes, minhas observações são oriundas da filmagem do espetáculo disponível no *youtube*. Isso quer dizer que podem ocorrer pequenos ruídos entre o que foi visto no palco e entre o que foi apreendido a partir da imagem videográfica. Além disso, alguns vídeos que capturei durante os ensaios, assim como as falas e fotografias registradas, ademais das notas que tomei em meu caderno de estudos, são fundamentais para tal relato e estudo. Enfim, justifica-se tal comparação para observarmos a força dos objetos cênicos na encenação ribeiriana, de modo especial como são relevantes na poética das ações físicas e vocais dos atores, bem como em sua estética espetacular.

(Começa o *espetáculo*). No escuro total, uma luz se acende na esquerda baixa. Vê-se borrada a imagem de dois baús pretos (**objetos-cenários**), sobre os quais *Rufo*, também de preto, está sentado de costas, mostrando sua cabeleira branca para o público. Ouvem-se passos que vão da esquerda para a direita. Abre-se a luz geral. É o velho *Rafa* que caminha com partituras musicais (**objetos-objetos**) em suas mãos. Ele pega uma folha e a prende sob o queixo. Assim faz com mais duas. Em seguida,

toma os três papéis e os devolve à pequena resma, embaralhando-a. Para. Dá uma pequena passada ao proscênio. Enxerga o público. Logo depois, olha para a direita e vê seu “piano” (**objeto-instrumento** que, como visto, é um teclado eletrônico transformado cenograficamente em um piano). Tenta caminhar até ele, mas, no meio do caminho, uma folha vai ao chão. Ele para novamente. Mira *Rufo*, seu companheiro de cena, que não o vê. Desconcertado, observa o papel, caminha até ele e, com dificuldade dolorosa de idoso, abaixa-se para pegá-lo. Como um palhaço trapalhão e sem graça, fita a plateia e volta ao piano. Senta-se em uma cadeira giratória (**objeto-cenário**) e dá dois giros e meio, no sentido anti-horário, parando exatamente em frente ao seu instrumento. Cuidadosamente, abre a tampa do “piano”, separa uma partitura e a coloca no suporte da tampa. As outras partituras caem ao chão. Desanimadamente, *Rafa* as espia, dá um giro com a cadeira no sentido horário e para em frente a elas. Lentamente as apanha. *Rufo* continua imóvel sobre um baú. *Rafa* faz outro giro, “anti-horariamente”, e detêm-se novamente. Encara o público e joga o restante das partituras atrás do “piano”. Com o ruído das folhas batendo no chão, *Rufo* desperta. Depois, *Rafa* segura seu lenço amarelo (**objeto-objeto**), que se encontrava no bolso do paletó (**objeto-figurino**), enxuga a testa e limpa as teclas, executando uma escala cromática ascendente. Finaliza com uma nota musical. Minutos depois, após *Rafa* ensaiar algumas notas esparsas, *Rufo*, com um lenço vermelho (também um **objeto-objeto**) no bolso do paletó (**objeto-figurino**), sai de sua imobilidade e, com sua bengala (outro **objeto-objeto**), caminha até o colega, como se quisesse esganá-lo pela péssima execução musical. Aproximando-se do companheiro, bate com ela no chão,

fazendo com que *Rafa* inicie, rapidamente, improvisações sobre a música *Tascht*: a princípio, num andamento muito rápido. Em seguida, *Rufo*, a partir de truques circenses, é dançado pela bengala (**objeto-antropomórfico**), como se o objeto tivesse vida própria e comandasse os movimentos do seu dono¹⁶⁹. Aqui, teatralmente, é o objeto que parece executar a ação sobre a personagem, lançando-a de um lado ao outro e deslocando-a de sua posição quase letárgica. *Rafa* para de tocar e olha para *Rufo*, assustando-se. Enquanto o primeiro enxuga a testa com o lenço amarelo, o segundo pega um chapéu (**objeto-adereço**) no chapeleiro (**objeto-cenário**) e o põe na cabeça. *Rufo* ameaça o colega, batendo o cajado no chão, e ele começa a tocar novamente. Porém, agora, a música é uma variação da primeira, num andamento mais lento. *Rufo* volta a dançar, mas, nesse instante, é ele quem conduz o bastão (**objeto-objeto**). Silêncio. Os dois ficam imóveis. Chateado, *Rufo* gira rapidamente o seu objeto, como se fosse uma hélice de helicóptero (**objeto-desviante**). É *Rafa* agora quem acompanha o ritmo ditado pelo objeto, mudando a música e o andamento. Por fim, *Rufo*, ainda aborrecido, puxa o pescoço de *Rafa* com a sua bengala e diz: “Desentrava a porra dessa música, *Rafa!*”. E o colega responde: “A porra dessa música. (Tempo). *Rufo*, uma vontade de fumar!”.

169 Cena disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=220>. Acesso em: 26 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Essa descrição é o primeiro tempo da primeira cena do espetáculo *Thácht*, que se difere em alguns pontos do mesmo momento dos ensaios que assisti.

Voltemos no tempo, mais especificamente ao dia 24 de fevereiro de 2014, e comparemos a cena descrita acima com o ensaio visto nesse dia.

(Entra o ensaio 1). *Rafa*, que usa um lenço azul (**objeto-objeto**) no bolso do seu paletó (**objeto-figurino**), adentra o espaço com uma pequena resma de papéis (**objetos-objetos**) em suas mãos. Ao tentar colocá-la sobre o teclado (**objeto-instrumento**), atrapalha-se e a deixa cair, espalhando as folhas pelo chão. A partir disso, começa um jogo repetitivo de deixar cair e de pegar os papéis. Enfim, após colocá-los novamente sobre o instrumento, percebe-se que se tratam, metaforicamente, de partituras musicais. Após essa ação, *Rafa* retira o lenço azul do bolso (**objeto-desviante**, pois, neste momento, desviar-se-á da sua função primária) e limpa as teclas do piano, gerando um pequeno, forte e rápido ruído de uma escala cromática crescente. Depois o leva à boca, secando os lábios (aqui, o lenço retoma a sua função original). Em seguida entra *Rufo* com uma bengala (**objeto-objeto**) na mão. Essa personagem tem um lenço vermelho (**objeto-objeto**) no bolso do seu paletó (**objeto-figurino**), que é muito parecido com o paletó do seu companheiro de cena. Enquanto *Rafa* toca uma música repetitiva, *Rufo* gira seu bastão, acompanhando o desenho melódico e o ritmo da música. Acelerando-se a composição, *Rufo* também aumenta a intensidade dos giros. No ralentando, ele diminui. Chateado, *Rufo* puxa o pescoço de *Rafa* com a sua bengala e diz: “Desentrava a porra dessa música, *Rafa!*”. Por sua

vez, *Rafa* responde: “O tempo é música”. Dividindo as sílabas, ele afirma: “O tem.po é mú.si.ca”. Finalizando, tristemente: “Ah, o tempo é música!”. Então, colocando uma canção gravada no teclado eletrônico, ele vai dançar com o parceiro. Como *Charles Chaplin*, com sua inseparável bengala em *His Generation (Sua Geração)*, filme de 1915, e no vídeo tributo *Walk the Walk!*¹⁷⁰ (*Andar a pé*), de 2011, *Rufo* e *Rafa* giram alegremente suas bengalas (**objetos-objetos**). Depois, parados, e apoiados em seus bastões, eles dizem cotidianidades poéticas: – “Não consigo mais dormir”. – “Para isso, existem os comprimidos e a aspirina!” (...) – “Aspirando as letras e expelindo as vogais”. – “E babando nas consoantes sem chegar ao ponto final”. As falas seguintes são pontuadas e acentuadas por movimentos idênticos das personagens, que não largam, de jeito nenhum, seus objetos.

(Sai o ensaio 1).

Comparando-se as primeiras cenas do espetáculo com as cenas introdutórias desse ensaio, observam-se muitas diferenças, principalmente no que tange às partituras de ações com os objetos. Obviamente, em se tratando de ensaios, sempre haverá acréscimos e cortes de cenas. Notamos isso nos vídeos dos encontros registrados. O método de trabalho de Eid

170 Disponíveis, respectivamente, em: https://www.youtube.com/watch?v=r_AUaE5gnRo (Esse vídeo foi recentemente excluído do YouTube) e <https://www.youtube.com/watch?v=ZXMa5rDmmrI>. Acesso em: 21 jan. 2015.



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Ribeiro, como vimos, postula a pesquisa constante de material cênico por parte dos atores. Logo, de um para outro encontro as alterações são visíveis. Entretanto, os objetos, exceto o lenço azul de *Rafa* que foi substituído na representação pelo amarelo, continuaram os mesmos. Ademais, um dos objetos de *Rafa*, a bengala, não aparece nessa cena do espetáculo. Tal método de trabalho faz com que as relações entre atores e objetos cênicos sejam cada vez mais aprofundadas, tornando-se mais vivas e intensas, dia após dia. Outro ponto importante a ser observado são os cortes e reajustes textuais, pois a obra ribeiriana é aberta às interferências dos atores e ao acaso dos fatos.

Já passadas pouco mais de duas semanas do primeiro encontro que participei, o *ensaio 2* trazia, por exemplo, a cena da queda das partituras mais próximas à realizada no espetáculo, com apenas uma folha indo ao chão. Contudo, o giro na cadeira ainda era muito tímido e pequeno, apenas 90°, realizado no sentido horário.

Em relação à qualidade corporal, importa dizer que, em boa parte do espetáculo, não há nas personagens uma mimese de corpos de idosos, com dificuldades de movimentos e dores inerentes à essa faixa etária. Eid Ribeiro não queria o óbvio. Por isso, o que se vê são atores jovens que buscam, na maior parte de *Thácht*, atributos corporais viçosos. Tal escolha estética causa um estranhamento, pois *Rafa* e *Rufo* estão maquiados e vestidos como velhos. Além do mais, as bengalas, os lenços e chapéus cocos – objetos em desuso nos dias atuais – parecem estar em cena para nos lembrar de tempos passados. Isso, de certa forma, sugere denotar um saudosismo de

Ribeiro quanto a tais períodos e objetos, mas também no que concerne as músicas que outrora ouvia e aos circos que na infância assistia. Desta feita, o estar idoso para o encenador parece-me ser somente uma circunstância: inevitável. A velhice é aparente apenas na indumentária, na pele e nos cabelos das personagens, ou seja, no exterior. No interior, nas atitudes e nos desejos se mantêm o vigor da juventude. A libido da vida. Esse é o Eid Ribeiro que continua a produzir arte.

(Volta o *espetáculo*). *Rafa* está com uma bengala dependurada em suas costas (**objeto-extensão do corpo**). Após trocar algumas palavras com *Rufo* ele tenta, cambaleando, retirar o objeto preso em seu corpo. O que se segue, diferentemente dos ensaios – nos quais os palhaços dançavam com energia com os cajados (**objetos-objetos**), como se fossem bailarinos de caixinha de música –, é uma longa conversa sobre o passado dos dois no circo, onde trabalhavam como amarras-cachorros. Durante esse bate-papo cheio de rusgas e rabugices, as personagens apoiam-se nos seus bastões, mudando lentamente de poses, que se parecem com fotografias em preto-e-branco em movimento. As cenas prosseguem e os colegas (e/ou amigos, e/ou irmãos, e/ou as mesmas pessoas?) dão sequência às suas confusões:

RAFA – Nunca tinha percebido, porque voz de cachorro, você não tem.

RUFO – Nem poderia, os médicos arrancaram minhas cordas vocais. (...) Me deixaram continuar com o nariz, Rafa.

RAFA – **No nosso nariz eles não mexem.**

RUFO – Não mexem.

RAFA – Faz parte do regulamento.

RUFO – *Do corta.* RAFA – Do diminui. RUFO – Do costura. RAFA – Do injeta.

RUFO – Do regula ou aumenta. RAFA – Do regulaumenta!

RUFO – Coisas de cirurgião. RAFA – De cirurgião.

(Coreografia engrenagem, ganso, lenço).
(RIBEIRO, 2015, p. 5).

Durante a fala acima negritada, os dois, segurando suas bengalas pelas hastes, colocam as pontas umas nos braços do outro, formando um X. Com o início da réplica sublinhada e em itálico, começam uma coreografia

de engrenagem¹⁷¹ de locomotiva, dançada por “atores-marionetes”. Essa continua no silêncio do diálogo, acompanhada por uma trilha sonora em *off* (uma valsinha com toque de *blues* intitulada *Grock – Engrenagem mix*), e vai aumentando paulatinamente. Os movimentos das personagens são idênticos, como um duplo espelhado. Nesse momento, as bengalas, que estavam sendo utilizadas no primeiro nível de significação (função primária), passam por uma mutação metafórica e transformam-se em uma espécie de engrenagem de trem, afastando-se de suas funções primárias. Logo, adquirem níveis terciários (função terciária) e podem ser classificados como **objetos-desviantes**.

Aliás, a parecença das ações realçam a duplicidade e o espelhamento das personagens semelhantes. Os irmãos, gêmeos univitelinos, aproveitam de forma muito criativa tais recursos, pois o uso não é gratuito e muito menos caricatural. A respeito disso, comenta Rogério Araújo: “A gente gosta de pensar isso com cuidado, para que não seja uma coisa óbvia, um jogo de

171 Tal coreografia foi repetida exaustivamente nos ensaios. Num deles, os atores pesquisaram pegar as bengalas de uma maneira diferente, pelo centro do objeto. No entanto, a alteração do centro de gravidade do objeto não resultou positiva, pelo menos aos olhos do encenador do espetáculo. Enfim, essa dança, que começa com a formação do X, pode ser vista em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=479>. Acesso em: 30 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

espelhos besta. É preciso bom senso e, nesse sentido, estamos trabalhando com um diretor com uma visão estética muito interessante”¹⁷².

A duplicação e a repetição da imagem e dos movimentos com os objetos corroboraram para a criação de *Rufo* e *Rafa*, assim como para confundir, propositalmente, o espectador. Cristiano Araújo diz que tais personagens, realmente, são muito parecidas:

A roupa é idêntica, a postura também. A voz é diferente. Uma coisa legal de trabalhar com o Eid é que ele não fecha todas as questões do espetáculo. Então, às vezes não fica claro onde os personagens estão, o que fazem etc. No caso de *Rufo* e *Rafa*, não se sabe se eles são irmãos, velhos amigos de profissão. Será que são duas ou apenas uma pessoa? Fica a critério de quem assistir¹⁷³. (ARAÚJO, Cristiano *in* GRUPO Focal 1: *atores, personagens e objetos de cena em Thácht* (...). Entrevista concedida ao autor).

A despeito dessas parecenças, uma distinção importante das personagens ocorre em termos vocais: *Rafa* tem um timbre mais agudo, enquanto a voz de *Rufo* é mais grave.

172 ROCHA, Gustavo. *Idem*.

173 *Idem*.

O câmbio constante de chapéus, de lenços e até de instrumentos musicais são jogos e *gags* que contribuem para emaranhar ainda mais a percepção dos espectadores e ampliar a duplicidade das personagens. É importante notar que, durante boa parte dos ensaios, *Rafa* usava lenço azul e *Rufo* um lenço vermelho. Em dado momento eles os trocavam entre si. Já em outras passagens, como podemos observar na Figura 87 deste capítulo, as duas personagens trajavam azul e vermelho e, depois, somente vermelho. Desta feita, é difícil identificar quem é *Rafa* e quem é *Rufo*. Um pouco mais tarde, já na primeira temporada de apresentações de *Thácht*, os lenços azuis, como vimos, foram substituídos por amarelos.

(Retomando a análise descritiva do *espetáculo*). A coreografia da engrenagem, que começara no centro do palco, encerra-se quando os “bailarinos-marionetes” colocam as bengalas nos pés e caminham¹⁷⁴ com força até os baús mencionados anteriormente. Na realidade, não são eles que caminham, mas sim as bengalas que os fazem caminhar. Ou seja, *Rafa* e *Rufo* são caminhados por tais objetos. As bengalas, como personagens mandonas e independentes, ganham vidas próprias (**objetos-antropomórficos**) e grudam-se nos pés dos palhaços, “arrastando-os” até os baús. Ao chegarem neles, cada personagem engata seus objetos vivos na lateral externa das

174 Caminhada disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=522>. Acesso em: 30 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

caixas, que estão unidas pelo meio. Nas bengalas repousam seus chapéus, transformando-as em suportes (**objetos-desviantes**).

Nessa cena da engrenagem as bengalas passam por dois níveis funcionais (o primeiro e o terceiro) e por três classificações distintas: **objetos-objetos**, **objetos-antropomórficos** e **objetos-desviantes**.

Em seguida, em silêncio, já terminada a trilha da *Engrenagem*, sentam-se nos baús (um no da esquerda, outro no da direita), pegam seus lenços (*Rafa*, o amarelo, e *Rufo* o vermelho) nos bolsos dos paletós (**objetos-figurinos**), fazem uma pequena mágica sem graça e sem sentido, e guardam-nos novamente¹⁷⁵. Logo, refletem, paradoxalmente: “Não somos mais. (...) Mas, tem dias que somos outros, dos muitos que fomos. (...) Embora nunca tivessem realmente existido”¹⁷⁶. Continuam com saudosismos. Lembrando-se das pessoas do passado, dentre eles *Adamastor*, filho de *Rufo*, começam a cantar, ao vivo, com execução em teclado de *Rafa* e voz de *Rufo*, com

pequenos duetos vocais entre os dois, *Là où y a des frites*¹⁷⁷, de Daniderff. Porém, nesse ínterim, *Rafa* executa pequenas ações com as partituras musicais como, por exemplo, lançar uma folha atrás do “piano”, e também com seu banquinho (**objeto-cenário**), girando-o mais uma vez. *Rufo*, por seu turno, trabalha com seu lenço vermelho, enquanto **objeto-objeto**, em sua função primária, ou seja, para executar ações próprias de lenços, como enxugar o rosto. Vejamos a letra dessa canção, que no contexto dessa cena, diferentemente da última cena de *No Pirex*, pontua a alegria das personagens:

RAFA – *Quand Bebert va sortir... Quand Bebert va sortir?*

RUFO – *Sa Margot.*

RAFA – *Quand Bebert va sortir sa Margot.*

RUFO – *Il va pa dans le chic... Il va pa dans le chic?*

RAFA – *Caboulot. Il va pa dans le chic caboulot.*

175 Mágica disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=558>. Acesso em: 30 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

176 Transcrição minha do diálogo do vídeo.

177 Música disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=702>. Acesso em: 31 mai. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista a música relacionado à sua leitura

RAFA – *Là ou...*

RUFO – *Là ou...*

RAFA – *Là ou...*

RUFO – *Là ou...*

RUFO e RAFA – *Là ou, là ou, là ou, là ou Lá ou
yá des frites*

(MÚSICA) RAFA ao piano e RUFO canta “*Lá
ou yá des frites*” (RIBEIRO, 2015, p. 6-7. Itálicos
meus).

(Volta o *ensaio 1*, cuja cena cantada coincide com a do *espetáculo*). As *persona gens* brincam e manipulam seus objetos. De repente os atores param. Cristiano Araújo acha estranha uma sequência, pois sente falta de algo. Em meio a tantos giros, textos, caminhadas e ritmos musicais, alguns movimentos foram esquecidos: – “O que é diretor?”. Não há resposta. Então, Cristiano Araújo repassa lentamente, junto com o irmão, toda a sequência das bengalas (**objetos-objetos**). Eles conversam entre si e narram em alta voz os passos e direções a serem tomados. Eduardo Machado, o assistente de direção, tenta ajudar com as suas anotações. Longa pausa. O caminho não é reencontrado. Então, um enxerto é feito pelo encenador que pede para *Rafa* “gaguejar” uma melodia. E ele balbucia: “*Laru, laru, laru*”. A música *Là*

ou y a des frites é encontrada e começa a ser executada ao teclado (**objeto-instrumento**), enquanto *Rufo*, sentado num baú preto (**objeto-cenário**), canta com seu companheiro. Pela primeira vez *Rufo* retira seu lenço vermelho (**objeto-objeto**) do bolso e o agita ufanisticamente (**objeto-desviante**, pois o lenço muda-se em bandeira). Em seguida, pega um lenço branco (**objeto-objeto**) e limpa a tampa do baú, convidando *Rafa* a sentar-se, para descansar seu pulmão.

(Retorna o *espetáculo*) e acontece um imprevisto, uma explosão¹⁷⁸. *Rufo* solta uma “*Flal fatu faltu flautu flatulência*” (RIBEIRO, 2015, p. 8) no momento em que *Rafa* caminha até ele. O primeiro agita seu lenço branco (**objeto-desviante**), como um abanador, para espalhar o mau cheiro e acaba por limpar o baú para o segundo se sentar (aqui o lenço retorna à sua função inicial, enquanto **objeto-objeto**). Sentados, um ao lado do outro, agora com os chapéus (**objetos-adereços**) nas cabeças, as personagens colocam seus lenços brancos (**objetos-objetos**) sobre os joelhos e conversam longamente sobre médicos: cirurgiões, laringologistas e urologistas. Num momento muito preciso, durante a fala: “Sem as glândulas olfatais não sente o cheiro de esgoto que enfesta este lugar”¹⁷⁹; eles agitam os objetos e cruzam os

178 “Explosão” disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=873>. Acesso em: 4 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

179 Transcrição minha do diálogo do vídeo.

braços em X (Figura 106), colocando o lenço de um sobre os joelhos do outro. Noutro instante, pontuam o diálogo agitando fortemente os objetos, voltando com eles aos seus lugares de origem, e dão os braços como um casal que passeia despreziosamente por um parque. Pouco depois, após a fala negritada a seguir, as personagens marcam novamente o diálogo com três batidas fortes sobre os joelhos:

RUFO – Por que não consultou o urologista?

RAFA – Ah, urologista! Fiquei com medo de chegar lá e ele mandar arrancar o meu pênis.

RUFO – Pênis?

RAFA – Como fizeram com meu olfato.

RUFO – Pênis. Que doença é essa, Rafa?

RAFA – Pênis, pau, piroca, pica.

RUFO – Ah! Rola, caralho, pinto, pistola.

RAFA – Maçaranduba, geba, manjuba, cacete. **[Batem com os lenços brancos três vezes sobre os joelhos]**. Quer mais? (RIBEIRO, 2015, p. 10).

Por fim, no mesmo tempo, coreograficamente, quando conversam sobre trapezistas, que se acham “mais talentosos que os macacos”¹⁸⁰, *Rafa* e *Rufo* manipulam seus lenços brancos, transformando-os em gravatas borboletas (**objetos-desviantes**), que são postas nos colarinhos dos seus paletós (Figura 107).

Após *Rafa* mijar na calça, começa, em tom de ironia, a estranha “*Bai Bi Biu*”, de *Grock*, e ocorre uma mudança de cena. Essa canção inicia a tocar em *off* e, depois, é cantada ao vivo pelos atores Cristiano e Rogério Araújo. Enquanto executam a cantiga, *Rafa* tira o lenço branco (**objeto-objeto**, porque perde seus nós e volta a ser lenço) do pescoço de *Rufo* e caminha em direção ao “piano”¹⁸¹. Este vai atrás e tenta pegar de volta o seu lenço. Não conseguindo, *Rufo* toma a gravata do companheiro. Em seguida, caminhando de costas para o público, os dois refazem a mágica e transformam novamente os lenços em gravatas (**objetos-desviantes**). De frente um para o outro, cumprimentam-se, retirando os seus respectivos chapéus (**objetos-adereços**): *Rafa* o coloca sobre seu piano (**objeto-instrumento**); *Rufo* o pendura no chapeleiro (**objeto-cenário**) e pega, em

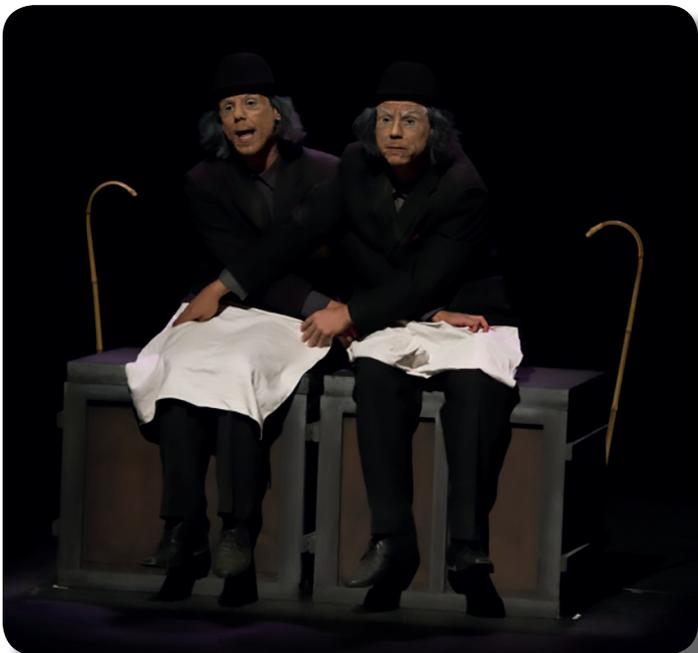
180 *Idem*, p. 11 (Negritos meus).

181 Disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1180>. Acesso em: 4 jun. 2016..



+ interatividade + experiência
clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

seguida, seu violino (**objeto-instrumento**). Arranha algumas notas¹⁸². *Rafa* faz o mesmo no “piano”. Brincam com os objetos-instrumentos como se os afinasse, preparando um concerto. Aos poucos, as notas desencontradas e desafinadas vão formando uma música de Ernesto Lecuona: *Siboney*.



182 Disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1232>. Acesso em: 4 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Figuras 106 e 107: Rafa e Rufo manipulam lenços brancos e os transformam em gravatas borboletas. Nos bolsos, lenços vermelhos. Fonte: Fotos de Bruno Magalhães – Agência Nitro, Belo Horizonte.

Luz em baixa resistência. Acende-se um foco azul no centro do palco. Surge a figura homônima (Figura 108), personagem transformista de Eduardo Machado que representa uma cantora decadente do teatro de variedades. Ela aparece brilhantemente (com seu vestido roxo – **objeto-figurino** – repleto de brocais e colares) e solfeja o início da canção (*uh, uh, uh!*), acompanhada instrumentalmente pelos gêmeos. Utiliza um microfone *headset* branco (**objeto-objeto**), quase imperceptível, pois ele se confunde com a maquiagem esbranquiçada do ator. Com as mãos livres, a cantora grotesca dança harmoniosa e engraçadamente, trazendo aos ouvidos do público a letra e a melodia da canção:

[Solfejos] *Siboney yo te quiero yo me muero por tu amor / Siboney, en tu boca la miel puso su dulzor*

/ [Rafa e Rufo] *Ven aquí que te quiero y que todo tesoro eres tú para mí.* / [Siboney: Assovios e solfejos]

[Rafa e Rufo] *Ven a mi que te quiero y de todo tesoro eres tu para mí*¹⁸³.



Figura 108: O ator Eduardo Machado em cena: *Siboney* canta *Siboney*. Fonte: Foto de Wanderson Nascimento – Agência Nitro, Belo Horizonte.

183 ENSAIO THÁCHT. Filmagem de Luciano Oliveira. Nova Lima: C.A.S.A (Armatrux), 24/02/2014. Vídeo em HD Externo (Videoclípe 2-26 min e 45 seg), AVI, son., col.

(*Entram ensaios 2 e 3*). Com um microfone improvisado em mãos (um pedaço de madeira – **objeto-desviante**), aparece *Siboney* para apresentar um número de variedades. Durante este, o encenador dá algumas orientações sobre o tempo da música e também acerca da harmonia entre os instrumentos. Enfim, solicita que os atores recomecem a cena, devido a diversos desencontros entre canção, ritmo, melodia e harmonia. Já no *ensaio 3*, a cantora surge com um microfone sem fio (**objeto-objeto**). Eduardo Machado disse, em entrevista, que a opção final pelo *headset* (**objeto-objeto**) deveu-se ao fato de possibilitar maior liberdade de movimentação para sua personagem.

(*Retorna o espetáculo*). *Siboney* assobia, nota por nota, a sua música. A intérprete, que não é tão fracassada assim, põe-se de costas e mostra ao público a parte de trás do seu vestido roxo, na qual se veem pregadas quatro borboletas luminescentes. Na medida em que se encerra o número, a luz vai baixando e mostrando mais forte o cintilar dos insetos. O público ri.

Rafa e *Rufo* ficam sozinhos no palco, finalizando a música. Percebem-se que os baús foram retirados de cena. Triste, *Rafa* enxuga sua testa, enquanto *Rufo*, com seu violino, passa do afino ao desafino, enervando o colega, assim como o público. Então, *Rafa* caminha até o chapeleiro e pega um chapéu (**objeto-adereço**) e uma bengala (**objeto-objeto**). Enquanto coloca o chapéu na cabeça de *Rufo*, ele toma o arco. E à medida que tira o violino, lhe entrega a bengala. Enfim, o pianista leva o instrumento do violinista e o pendura no aparador, pegando para si uma bengala. Encerra-se a cena.

(*Volta o ensaio 2*). Após a saída de *Siboney*, *Rufo* irrita *Rafa* produzindo ruídos “ojerísticos” com o violino preso sob o pescoço. *Rafa*, por seu turno, levanta a tampa de um dos baús pretos e o solta com violência, fazendo parar os sons irritantes do colega. Já dentro dos baús, *Rufo* continua a irritar *Rafa*. Este toma o arco do primeiro e diz: “Desengasga a porra dessa música, *Rufo!*”. Mas *Rufo* continua a tocar algumas notas de *Siboney* com os dedos. Porém, *Rafa* pega o violino para si e o engole, como se engolissem a um facão. Nessa cena, que não entrou no espetáculo, observamos uma interessante metamorfose metafórica de um objeto em outro: o violino (**objeto-instrumento**) que se “fantasia” de facão (**objeto-desviante**). A função terciária do objeto é ativada, sem que a forma primária do violino seja fisicamente alterada. O ilusionismo provocado pelo ator Rogério Araújo faz-nos acreditar, sem pestanejar, na possibilidade de um homem ingerir um instrumento tão grande, sem, contudo, engoli-lo verdadeiramente. Magia do teatro!

(*Retorna o espetáculo*). Os colegas de circo (amigos, irmãos?) papeam sobre o passado e continuam a realizar ações (algumas corriqueiras) com as suas bengalas. Uma delas merece especial destaque, pela sua beleza plástica, execução e força poética na construção da paisagem mental do sofrido e apaixonado *Rufo*: a *Dança das Bengalas*¹⁸⁴. Novamente a música *Tascht*. Porém, agora, repartida em três variações melódicas. Tocada ao vivo por *Rafa*, no

184 “RUFO FAZ DANÇA DAS BENGALAS AO SOM DA MÚSICA THÁCHT” (Rubrica do texto de Eid Ribeiro, localizada na página 16).

primeiro momento da primeira cena, na qual *Rufo* baila com duas bengalas, a canção é lenta e triste (Figura 105 deste capítulo, pautas 1 a 21)¹⁸⁵. Entra uma luz azul, fria e melancólica. Como uma marionete, sem forças e controle nas pernas, cujos pés são arrastados pelo chão, *Rufo* encaixa as alças de duas bengalas atrás dos joelhos. Segurando-as de ponta-cabeça – com a bengala da direita ele é puxado pela perna direita e com a esquerda pela perna esquerda –, o palhaço tristonho é deslocado, lentamente, pelo espaço. Estes **objetos-antropomórficos**, como braços de um ser supremo e invisível, faz dançar a personagem, arrastando-a a um tempo até agora desconhecido pelos espectadores. O que é visto é uma cena de forte apelo psicológico, no qual *Rufo* “chora” a memória da amada *Mulher do Atirador de Facas*. Música e movimentos complementam-se e fazem dilatar o tempo cênico de quase três minutos para décadas: época de romantismo que, pela avançada idade, se perdeu no passado da imaginação.

O antigo se faz presente. As luzes se apagam. Segunda variação musical: a música vai aumentando o ritmo gradativamente (Figura 105 deste capítulo, a partir do sétimo compasso da pauta 28 até o primeiro compasso da pauta 46), mas ainda mantém o clima reflexivo. Pequenas lâmpadas se acendem no breu. Serão os pirilampos de *De Banda pra Lua?* Não. É um

185 Dança das bengalas disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=1835>. Acesso em: 6 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

objeto vivo, **objeto-antropomórfico**, intrometido e oportunista, que surge em perspectiva: *A Porta* (Figura 85 deste capítulo). Entra o ator Eduardo Machado trajando uma máscara e vestindo-se da personagem *Mulher do Atirador de Facas*. Simultaneamente, da direita baixa, aparece *Rufo* com instrumentos cortantes nas mãos: será ele a reencarnação do atirador ou aquele mesmo que matou sem querer a sua paixão? À espera de flechas em forma de facas (**objetos-objetos**) que cruzarão o vácuo em direção ao seu corpo, a *Mulher* recosta-se à porta. Sufoco! *Rufo*, ao som da terceira variação de *Tásht*, que ganha um tom de suspense rápido e intenso¹⁸⁶ (Figura 105 deste capítulo, segundo compasso da pauta 46 ao último compasso da pauta 52). –, lança 1, 2, 3, 4 e 5 vezes. A cada objeto que atinge *A Porta*, aliás, que é atraído pela (*A*) *Porta* “faquista” e “temerosa”, o alívio escancara-se no corpo e na respiração da vítima. Porém, quis o destino que o quinto golpe atingisse em cheio – como uma seta flamejante em conflito de guerra, ou punhal político que fere de trás pra frente – o peito da *Mulher*, que cospe da boca de sua máscara sangue vermelho de sofrimento. Finalmente, após parte do grande público aplaudir, *A Porta* sai sorrateiramente pela esquerda, guiada no breu pelo “*Kuroko*” (figura convencional do *Kabuki* japonês), enquanto *Rufo* volta ao palco pela direita.

186 A terceira variação, bem como a cena do lançamento das facas, encontra-se disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2075>. Acesso em: 6 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Aliás, sobre a faca, que foi feita em PVC, e também sobre a porta de madeira, disse o cenógrafo Eduardo Félix:

A faca, por exemplo, nós pegamos de um vídeo do *Mister M* [mágico que se apresentava no *Fantástico*], que tinha um mecanismo no qual o atirador de facas fingia que estava jogando a faca, mas ela saía detrás da porta. Como é rápido, não dá para perceber. [Tem um contrarregra que fica atrás da porta, enfiando as facas nos buracos]. Esse personagem, na última versão que eu assisti, acabou entrando em cena. O contrarregra acabou aparecendo. Acabou aparecendo, inclusive, esse truque da faca. Já teve gente que me parou na rua: “Cara, foi você que fez o cenário de *Thácht*, né?”. “Foi. O que eu fiz de errado?”. “Assim, como é que funciona aquela porta?”. (Risos). Existe um mecanismo atrás que faz com que a faca passe pela fenda. É um garrote de borracha de tirar sangue [que é usado pelo contrarregra para lançar a faca com pressão]. (FÉLIX, Eduardo. *Elementos materiais de No Pirex e Thácht*. Entrevista concedida ao autor).

Lembro-me que da última vez que assisti ao espetáculo, isto em janeiro de 2015, durante o *Verão Arte Contemporânea* de Belo Horizonte, o

contrarregra (que chamo de *Kuroko*) quase não era visto pelo público. Então, o ilusionismo do jogo de facas era praticamente perfeito. Tal jogo fazia com que o público acreditasse que os objetos estavam realmente sendo lançados por *Rufo* e que atingiam com precisão os buracos existentes na porta. Na ocasião, o que unicamente se revelava era o momento em que a “quinta” faca “atingia” o peito da *Mulher do Atirador de Facas*. No entanto, não víamos o objeto “pontiado e afiado” atravessando o corpo da vítima, isto porque, obviamente, a faca não a atinge. Logo, percebemos a “farsa” da cena, isto é, o jogo da teatralidade.

É necessário lembrar mais uma vez que, na versão mais atual de *Thácht*, ainda não assistida por mim, a personagem *Boquélia* circula com o *Armatrux* a fim de substituir o contrarregra desse espetáculo. Dessa forma, ela toma o lugar do *Kuroko*, mas trajando o figurino original da cena final da ditadora de *No Pirex*. Em tal cena, a faca está encravada em sua corcunda. E é desse modo que os espectadores vêm essa personagem invadir *Thácht*. Aqui, o objeto pontiado faz-nos recordar *No Pirex*, levando-nos ao passado, para uma viagem do objeto no tempo irreal do teatro. Tal faca metafísica atravessa o tempo-espaço dessas duas obras, operando sobre a memória da plateia que assistiu a ambos os espetáculos.

De novo no palco, *Rufo* retira o lenço vermelho do bolso (**objeto-objeto**) e o agita fortemente próximo ao companheiro que, súbito, para de tocar *Tascht*, que estava sendo executada novamente em sua primeira

parte: a mais lenta e melancólica. Um novo jogo se inicia, uma luta de lenços: vermelho × amarelo¹⁸⁷. *Rafa* aceita o desafio e brande seu lenço amarelo (**objeto-objeto**). Em uma ação de embola e solta (*gag* clownesca), *Rufo* laça o objeto do companheiro – como uma linha de pipa que se prende à outra. Como prêmio, esbofeteia (*claque* clownesca) o rosto dele com os dois lenços. *Rafa* pede revanche e, por sua vez, vence *Rufo*. A recompensa é a mesma, só que invertida. Inconformado e irritado, *Rufo* solicita mais uma rodada. Todavia, a luta muda de direção. De modo cômico e inesperado ambos trocam de lenços, ficando *Rafa* com o vermelho e *Rufo* com o amarelo. Se não fosse pelo chapéu do primeiro (o segundo estava sem chapéu), as personagens se confundiriam mais uma vez, formando um nó na linha diretiva das ações, cujo desenlace poderia ser trágico. Finalizando a divertida brincadeira, *Rafa* dá um tapa falso (*claque*) na cara de *Rufo*, fazendo levantar a poeira da maquiagem de argila que cobria a face do velho colega.

187 Tal luta pode ser assistida em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2177>. Acesso em: 6 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Após uma pequena transição de cenas, os gêmeos dançam novamente com suas bengalas, ao som de *Grock Dança de Bengalas 2*. O baile agora é um pouco distinto do primeiro, pois ambas as personagens agem coreograficamente¹⁸⁸. Ademais, a partir da mesma música gravada, ocorre também a cena da troca de chapéus (**objetos-adereços**), em que os quatro que estavam pendurados no chapeleiro e os que as personagens traziam em suas cabeças são utilizados. *Rafa* tira seu chapéu e o coloca no chapeleiro, pegando outro que estava pendente. Por sua vez, ininterruptamente, *Rufo* tira seu chapéu, pega o chapéu que *Rafa* pendurou e o põe em sua cabeça e, em seguida, coloca o seu no lugar do de *Rafa*. Logo depois, *Rufo* repete o jogo de *Rafa* e este torna a fazer o jogo do seu companheiro. Ocorre, assim, uma multiplicação de chapéus e de mãos. De tão rápida a brincadeira, acabamos por perder as trocas de movimentos que ocorrem. O encerramento, mais uma vez, é uma disputa de objetos entre os dois. Sem demora, um pobre chapéu fica preso entre as mãos de *Rufo* e de *Rafa*, sendo puxado com força para trás e para frente. O último vence o certame. Fingindo cavalheirismo,

188 Coreografia disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2270>. Acesso em: 6 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Rafa vai entregar o objeto a *Rufo*. Entretanto, quando este tenta pegá-lo, *Rafa* o lança à plateia, pondo fim ao jogo.

(Volta o *ensaio 2*). A cena da troca de chapéus (**objetos-adereços**) é muito difícil e precisou ser ensaiada a exaustão pelos gêmeos. Rogério e Cristiano Araújo erravam constantemente a alça do cabideiro (**objeto-cenário**) que deveria ser posto o objeto. Ora um chapéu caía ao chão, outrora os irmãos pegavam o mesmo, vez uma alça ficava vazia. Ademais, o figurino também atrapalhava. Tanto que o figurinista Marney Heitmann precisou entrar em cena para ajeitar a camisa de *Rufo*, que dificultava a manipulação dos objetos, que estavam muito moles e precisaram ser enrijecidos para favorecer a pegada dos atores e a consequente levada à cabeça. Enfim, após várias tentativas frustradas, Eid Ribeiro alterou o ritmo da cena, ralentando-o um pouco, para facilitar o câmbio dos chapéus.

(Regressa o *espetáculo*). Posterior ao lançamento do chapéu ao público, os palhaços chaplinianos percebem que trocaram os seus lenços e desfazem a confusão. *Rafa* estava com o vermelho, enquanto *Rufo* trazia o amarelo. Todavia, por engano, *Rafa* guarda o seu lenço amarelo no bolso da sua calça (**objeto-figurino**), ao passo que *Rufo* coloca o vermelho no bolso do seu paletó (**objeto-figurino**). Percebendo que estava sem lenço no bolso do paletó, *Rafa* puxa um vermelho que estava escondido dentro dele. Novamente, a babel está dada, pois ambos estão com lenços vermelhos nas

algibeiras dos seus casacos. Chateado, *Rufo* retira do bolso do seu paletó um lenço azul (**objeto-objeto**). Desta feita, daqui até o fim do espetáculo, *Rafa* estará com o lenço vermelho e *Rufo* com o azul. Finalmente, após tamanha bagunça, as personagens aproveitam ainda para realizar uma pequena coreografia com os seus chapéus, permutando-os e confundido de novo os espectadores.

Em seguida, inicia-se a cena *Memória*, na qual *Siboney*, de vestido vermelho brilhante (**objeto-figurino**), canta *Fumando Espero*, de Juan Viladomat, acompanhada por *Rafa* ao “piano” e *Rufo* ao violino¹⁸⁹. Tal canção, em consonância às micro-partituras de ação de *Siboney*, como uma tremura na mão direita, bem como ao estado físico da cantora, corrobora para a criação de uma cena cômico-decadente, quase de bordel com profissional em final de expediente. Por isso, diferentemente do que vemos na Figura 110, na qual a transformista está penteada e traja colares, brincos e luvas, no vídeo analisado essa personagem está com os cabelos alvoroçados e sem nenhum dos acessórios observados na imagem. No instante em que a transformista

189 Cena disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2514>. Acesso em: 8 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

bêbada canta, *A Porta* “faquista” volta ao palco, porém, um pouco mais discreta que na entrada anterior, com as luzes mais fracas. No entanto, à medida que *Siboney* se aproxima dela, e rebola, as lâmpadas ficam com a iluminação mais intensa. Será essa porta antropomórfica do sexo masculino? Teria ela algum tipo de atração sexual pela cantora? Enfim, durante o solfejo amargurado, ação vocal comum a essa personagem, as luzes se entristecem e se apagam, voltando a acender-se com a saída da melancólica cantora.

A geral do palco é acionada. Vê-se, então, *A Porta* centralizada no espaço cênico com as lâmpadas apagadas. Os atores começam a fortíssima “A História dos dois cachorros (SOM – Cachorros brigando)” (RIBEIRO, 2015, p. 18). *Magrelo* e *Dentinho* (Figuras 111 e 112), **objetos-zoomórficos**, bonecos de técnica mista (luva e ventriloquismo), surgem, brigando e latindo, detrás da porta¹⁹⁰.

O conceito de ventriloquismo já foi dado anteriormente. Agora, conforme Balardim (2004, p. 71 e 72), passemos ao de luva: “Técnica em que

o boneco envolve a mão do manipulador. Normalmente, ao movimento da mão do manipulador corresponde um movimento simultâneo do boneco. (...)” Confeccionados por Eduardo Félix, os cachorros são um *mix* dessas duas técnicas. Pude experimentar a manipulação de *Dentinho* após uma apresentação de *Thácht* em Belo Horizonte, assim como conversar com os atores do espetáculo sobre essa mistura.

O ator Cristiano Araújo manipula *Magrelo*, que, como vimos, foi inspirado no cachorro vira-lata de Eid Ribeiro. Já Rogério Araújo manipula *Dentinho*, um buldogue de criação livre de Eduardo Félix. Parece que Félix inspirou-se no seu próprio cachorro, da mesma raça, de nome *Porco*. Durante a entrevista realizada com esse artista no espaço do *Grupo Pigmaleão*, em Belo Horizonte, o seu cão nos acompanhava por todos os lados. O curioso é que *Porco*, como o *Dentinho* de *Thácht*, soltava gases flatulentos.

190 A cena dos cachorros pode ser assistida a partir deste link: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=2931>. Acesso em: 8 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura



Figuras 109 a 112: O ator Eduardo Machado em cena: *Mulher do Atirador de Facas* e *A Porta do Atirador de Facas* e Siboney canta *Fumando Espero*; cena com os cachorros existencialistas *Magrelo* e *Dentinho*. *Rafa* e *Rufo* estão com lenços azuis. Fonte: Foto 109 de Wanderson Nascimento. Fotos 110 a 112 de Rafael Motta – Agência Nitro, Belo Horizonte. Edição da segunda foto minha.

Sentados nos baús, calçando os bonecos em seus braços, os atores fazem os animais trocarem rusgas. É interessante notar que as energias e qualidades psicológicas de *Rufo* e de *Rafa* são projetadas em cada um dos cães. Logo, a altivez e a falsa sabedoria de *Rufo* são desenhadas em *Magrelo*, enquanto *Dentinho* herda a ignorância e os receios de *Rafa*:

DENTINHO – *Morienti cuncta supersunt.*

MAGRELO – O que é isso?

DENTINHO – Ao vivo tudo falta e ao morto tudo sobra. Mas seu cadáver não está deitado. Ou está?

MAGRELO – Era só imaginação, seu idiota.

DENTINHO – Imaginação.

MAGRELO – Não está vendo que não consigo me deitar?

DENTINHO – Por que não deita de lado?

MAGRELO – De lado?

DENTINHO – De barriga pra baixo.

MAGRELO – Ah, de barriga pra baixo.

DENTINHO – De costas, de ponta cabeça. Em pé é que não dá.

MAGRELO – Nasci sentado.

DENTINHO – E desde que nasceu sentado, só dorme assim, sentado. Você já me contou isso.

MAGRELO – Já contei, e agora você vem me dizer que posso dormir deitado.

DENTINHO – Sim.

MAGRELO – E não sentado. DENTINHO – Claro.

MAGRELO – Não, não, não é possível. De lado sinto muita dor nas costelas.

DENTINHO – Dor nas costelas.

MAGRELO – E de barriga não consigo respirar. Prefiro continuar sentado.

DENTINHO – Sentado e em decomposição.

MAGRELO – Não passamos de rugas, pelancas e caralhos murchos que se recusam a marchar para o cemitério. Até virar um monte de ossos.

DENTINHO – Ossos!

MAGRELO – Ou você prefere a fumaça do crematório?

DENTINHO – *Pulvis es et in pulverem reverteris.* Vestes do pó e ao pó retornarás. (...) *Pauper dominum non sortem mutat.* Pobre muda de patrão, não de condição.

MAGRELO – Você não está falando coisa com coisa.

DENTINHO – É o latim, língua mater dos cachorros. *Vox Cane vox Dei.*

MAGRELO – Essa vida é mesmo uma droga! (RIBEIRO, 2015, p. 19-20. Itálicos meus).

Em síntese, ambos os cães falam, pelas vozes dos seus manipuladores, sobre a passagem do tempo. O tempo que consome, como um verme, a carne humana e animal. Os animais estão velhos, molambentos, sujos e decrépitos. O revestimento dos seus corpos por toalhas escuras evidenciam isso ainda mais. Bichos de rua, quase que esquecidos pela sociedade, como os idosos nos asilos, bonecos (**objetos-zoomórficos**) e personagens se completam. Aliás, o timbre vocal dos cachorros é o mesmo da dupla de palhaços, ou seja, *Magrelo* é grave, ao passo que *Dentinho* é mais agudo. Todavia, no momento do dueto dos animais, em que eles interpretam a música *Ninguém me Ama*, de Fernando Lobo e Antônio Maria, os timbres são trocados. Além do mais, ainda em termos de câmbios, nota-se no vídeo que, diferentemente do que vemos nas Figuras 111 e 112, *Rufo* e *Rafa* estão com os lenços dos bolsos trocados: o primeiro usa azul, à medida que o segundo traz o vermelho.

Finalizando a cena do dueto entre *Magrelo* e *Dentinho*, *Rafa* cita, de maneira doce e sorridente, Charles Baudelaire. A *Porta*, que traz impregnada em si a sombra da *Mulher do Atirador de Facas*, escuta tudo atentamente:

É o diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo que repugna, uma jóia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.
Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enrugam.
(RIBEIRO, 2015, p. 22)¹⁹¹.

No mesmo instante em que *Rafa* sai com *Dentinho* em seu ombro direito, que uiva e chora como uma criança mimada, *Rufo* sai detrás da porta tocando em seu violino a introdução de *O Sole Mio*, tradicional canção napolitana¹⁹². *Rafa*, por seu turno, agora também sem o cachorro, volta ao “piano” para auxiliar o companheiro na execução e interpretação dessa canção, mas ele toca a música *Ave Maria*. Por isso, ela é chamada de *Sole Mio Ave Maria*. Começa, portanto, a cena *O homem que nasceu sentado* que, como as demais, se passa no asilo.

191 Adaptação de Eid Ribeiro do poema *Ao Leitor*, da obra *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Essa é a poesia de abertura do livro.

192 Transição e cena completa disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=3399>. Acesso em: 9 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Vejamos a tradução de parte dessa canção:

Que bela coisa uma jornada de sol, um ar sereno depois da tempestade. Pelo ar fresco parece já uma festa, Que bela coisa uma jornada de sol. Mas um outro sol mais belo, oh garota, o meu sol, está na sua frente...

O sol, o meu sol, está na sua frente, está na sua frente.

Quando desce a noite e o sol deitase, me pega quase uma melancolia. Ficaria em baixo da sua janela, quando desce a noite e o sol deita-se (...) ¹⁹³.

Após o melancólico dueto inicial, *Rafa*, deixando seu “piano”, caminha cabisbaixo aos baús (**objetos-cenários**). Mas a música continua sendo

193 “*Che bella cosa na jurnata ‘e sole
N’aria serena doppo na tempesta
Pe’ ll’aria fresca pare gia` na festa
Che bella cosa na jurnata ‘e sole
Ma n’atu sole cchiu` bello, oje ne’, ‘o sole mio, sta ‘nfronte a te
O sole, ‘o sole mio, sta ‘nfronte a te, sta ‘nfronte a te
Quanno fa notte e ‘o sole se ne scenne
Me vene quase ‘na malincunia
Sotto ‘a fenesta toia restarria
Quanno fa notte e ‘o sole se ne scenne (...)*”. (Letra original e tradução disponível em: <https://www.letras.mus.br/luciano-pavarotti/85723/traducao.html>. Acesso em: 9 jun. 016.

executada eletronicamente pelo instrumento. *Rufo* permanece tocando seu “violino-triste”. Chegando às caixas, *Rafa* levanta as tampas e entra em uma delas. Em cada tampa vê-se impressa uma sombra de um homem sem rosto utilizando um chapéu (Figuras 113 a 114). Como vimos, as sombras foram inspiradas nas figuras sem rosto do pintor belga René Magritte. Após *Rafa* entrar, seu companheiro faz o mesmo. *Rufo* deixa seu violino em algum lugar. Não se sabe onde, pois as luzes se apagam por completo. Talvez o tenha escondido atrás do seu báu. De repente, apenas os focos das caixas se acendem. Iluminados e sentados, os dois, em total silêncio e imóveis por quase trinta segundos, fixam seus olhares no horizonte, esperando e sentindo algo. Que futuro aguardará dois velhos doentes? Quais imagens terão passado em suas retinas? Silêncio sepulcral.

Terminada a música, as personagens colocam, cada qual, uma gravata (**objeto-figurino**): *Rufo* uma vermelha; *Rafa* uma amarela. Em seguida, retiram seus chapéus e os posicionam nas beiradas dos seus respectivos baús. Mudança de tema musical. Entra uma homenagem ao compositor italiano Nino Rota. De repente, os chapéus começam a navegar como barquinhos pelas margens das caixas (Figura 113)¹⁹⁴. Primeiro o de *Rufo*, que não percebe a ação. Contudo, *Rafa* vê e se assusta (Figura 114). Depois, o de

194 Essa cena e as seguintes podem ser assistidas a partir deste link: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=3657>. Acesso em: 9 jun. 2016.



+ interatividade + experiência

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Rafa, que também não nota o movimento. *Rufo* se alarma. Os dois chapéus-barquinhos navegam ao mesmo tempo, em direção ao baú de *Rafa*, como se tivessem vida própria e seus manipuladores estivessem alheios ao fato. Chegando ao destino, *Rafa* os faz entrar na caixa e os esconde. Nessa cena, os chapéus (**objetos-adereços**) transformam-se em pequenos barcos (**objetos-desviantes**). Passam, assim, do primeiro ao terceiro nível de significação.

Ainda ao som do citado tema musical, as personagens fazem as tampas dos baús deslizarem sobre suas cabeças, descendo juntos até pouco mais da metade do ângulo do fechamento total dos tampos (Figura 115). Pura poesia! Pela abertura os vemos colocarem novamente seus chapéus. Um pouco mais tarde, os palhaços equilibram as tampas e os chapéus rigorosamente no mesmo momento (Figura 116), numa demonstração de destreza e precisão cênica. Tal equilíbrio dar-se-á até o final da cena dos sapatos. Eles conversam sobre cigarros, dentre outros assuntos: tal como sobre “a merda da filosofia” (RIBEIRO, 2015, p. 22). Com síndrome de abstinência, *Rafa* se mostra ansioso e faz aparecer o seu pé direito sobre a borda do baú. Ele treme muito. Ulteriormente, o pé esquerdo também aparece. Na realidade, não são os pés dessa personagem que surgem mas, sim, os sapatos que calça em suas mãos (Figura 116). Estes podem ser considerados **objetos-figurinos**, pois os calçados fazem parte do traje de uma personagem. Os membros verdadeiros de *Rafa* estão escondidos dentro da caixa. Assim, tem-se a impressão de que as suas pernas são pequenas e flexíveis, como as de um boneco de pano. *Rafa* segue contando ao companheiro que fumou escondido no banheiro do hospital: “Tinha tanto tempo que não fumava que fiquei tonto, pensei

que ia desmaiar, thix glub fun a danlilshspq thácht, hip...” (RIBEIRO, 2015, p. 23. Negrito meu). Durante a fala, ele vai subindo os “pés”, promovendo uma pequena suspensão temporal e tremendo exageradamente. No *hip*, alça os sapatos e choca os calcanhares contra a borda do baú, pontuando a expressão. A ação de chocar os calcanhares no *hip* ocorre mais duas vezes. As personagens continuam com divagações “absurdísticas”:

RAFA – Rufo, já anoiteceu?

RUFO – Anoiteceu

(...) RAFA – Estão te esperando na sala de cirurgia.

RUFO – O que estão querendo dessa vez?

RAFA – Vai saber! RUFO – Meu fígado?

RAFA – Escutaram você dizendo que a lobotomia seria um alívio.

RUFO – Eu, falei isso? RAFA – Falou!

RUFO – Não me lembro. Quando?

RAFA – Vamos Rufo.

RUFO – Poderiam esperar pelo menos mais um pouco.

RAFA – Não é possível, já está tudo preparado.

RUFO – Mas amanhã, quando acordar, talvez não lembre mais quem sou.

RAFA – Talvez.

RUFO – Poderiam esperar, só até amanhã.

RAFA – Então, que Deus o tenha.

RUFO – Qual deles? Já me apresentaram tantos. O meu Deus, Rafa, não passa de um palhaço, e sempre procuro me divertir com ele.

RAFA – Mas, nem sempre.

RUFO – O que você está querendo dizer com nem sempre?

RAFA – Na-da. RUFO – Na-da.

RAFA – Na-da. (RIBEIRO, 2015, p. 25-26).

A cena termina com a dupla escondendo-se no baú, enquanto começa a canção *Puro Teatro*.

(Volta *ensaio 2* e entra *ensaio 3*). Lado a lado, cada um em seu respectivo baú (**objeto-cenário**), após conversarem sobre problemas de saúde que acometem os velhos, sobre cigarros, médicos, morte, lobotomia e comida, os idosos brincam com seus chapéus (**objetos-adereços**), como se quisessem esquecer por um minuto as desgraças presentes e vindouras. “Barquinhos” (**objetos-desviantes**) cruzam lentamente as bordas das caixas

de madeira, de um lado para o outro. Eles falam da horrível alimentação do asilo. Neste momento, segundo o ator e assistente de direção Eduardo Machado, ocorreria uma chuva de talheres. Porém, tal efeito não aconteceu nem nos ensaios seguintes e muito menos nas apresentações. Aliás, as falas das comidas foram cortadas do texto final.

Ainda dentro das caixas de madeira, *Rafa* coloca os seus sapatos (**objetos-figurinos**) nas mãos (Figura 118), encostando-os na beirada, como se fossem os seus próprios pés. Enquanto isso, na caixa ao lado, *Rufo* finge tomar café em uma xícara (**objeto-objeto**). Em seguida, trocando de lugares, *Rafa* toca o violino de *Rufo*. Eles fazem um jogo de câmbio de violinos. Isso confunde a plateia, pois a cena é gerada pelo duplo das personagens e por uma pequena desordem entre os irmãos gêmeos, que ao trocarem de lugares e de instrumentos parecem mudar também de personagens. Somente os lenços coloridos permitem identificar quem é quem. Após essa cena, *Rafa* toca uma escaleta (**objeto-instrumento**) e *Rufo* o seu violino. Por fim, *Rafa* volta ao seu teclado, e as personagens dão lugares aos atores que, antes de encerrarem a primeira parte do ensaio, repassam algumas músicas.



Figuras 113 a 118: *Espectáculo:* as personagens manipulam seus “barquinhos-chapéus” e *Rafa* assusta-se com o barquinho de *Rufo*; os palhaços equilibram as tampas em suas cabeças e chapéus “fixados” nas tampas. *Ensaio:* Eid Ribeiro auxilia os atores na cena dos barquinhos e *Rafa* transforma suas mãos em pés. Fonte: Fotos 113 a 116 de Rafael Motta – Agência Nitro, Belo Horizonte. Fotos 117 e 118 minhas – C.A.S.A, Nova Lima, fev. 2014.

Já no *ensaio 3*, ocorreu a experimentação, pelo ator Cristiano Oliveira, de um par de braços e de mãos postiças (**objetos-objetos**), tipo de manequim de vitrine de loja, e também de um par de luvas pretas (**objetos-figurinos**). Esses materiais não foram utilizados no espetáculo. A ideia parecia ser a criação de um ilusionismo em que se viam quatro mãos e três braços brancos em contraste com o fundo preto dos baús: dois membros do próprio ator e dois artificiais. Ainda nesse encontro, ambos os atores, sentados dentro das suas respectivas caixas, experimentaram manipular seus sapatos pretos, calçando-os nas mãos como se fossem bonecos de luvas. Como vimos, no espetáculo, apenas *Rafa* utiliza os sapatos nas mãos. Também ocorreram cenas simultâneas entre sapatos e chapéus, em quase uma hora de repetição de movimentos com esses objetos. Eid Ribeiro buscava a sincronia perfeita entre os movimentos dos atores, assim como as imagens mais bonitas e poéticas para levar ao público.

O início da segunda parte do *ensaio 3* é muito parecido com o começo da primeira, constituindo princípios que retornam. Isso faz lembrar o *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em que os dois atos começam quase que da mesma maneira. Além do mais, as brincadeiras e rusgas dos irmãos recordam muito as confusões de *Didi* e *Gogô*, personagens do texto beckettiniano.

Por ser mais recente, a segunda parte de *Thácht* precisava ser relembrada constantemente pelos atores: as ações físicas, as partituras com os objetos e, em especial, as falas. O assistente de direção, a partir de anotações em seu texto, auxiliava os atores e o encenador nessas

rememorações. Diferentemente do primeiro ato, existiam pequenos novos jogos com chapéus e novas ações com as bengalas, que confundiam bastante os atores. Logo, os erros eram constantes. Porém, de alguns deles, surgiram possibilidades para a criação de outras ações cênicas.

E chegamos (voltando ao *espetáculo*) ao final de *Thácht*: CENA LA LUPE. Enquanto *Rafa* e *Rufo* mantêm-se escondidos nos baús, *Siboney*, agora de vestido negro e luvas pretas, canta, acompanhada por trilha sonora eletrônica (oriunda do “piano”), *Puro Teatro*, de 1965, do porto-riquenho Tite Curet Alonso, interpretada primeiramente pela finada cantora cubana *La Lupe*:

Igual que en un escenario

Finges tu dolor barato

Tu drama no es necesario

Ya conozco ese teatro

Fingiendo,

Que bien te queda el papel

Después de todo parece

Que es esa tu forma de ser

Yo confiaba ciegamente

En la fiebre de tus besos

*Mentiste serenamente
Y el telón cayo por eso
Teatro,
Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras
Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Teatro,
Lo tuyo es puro teatro
Falsedad bien ensayada
Estudiado simulacro
Fue tu mejor actuación
Destrozar mi corazón
Y hoy que me lloras de veras*

*Recuerdo tu simulacro
Perdona que no te crea
Me parece que es teatro
Perdona que no te crea Lo tuyo es puro teatro¹⁹⁵.*

Durante a segunda repetição do trecho em negrito, a transformista senta-se no banquinho (**objeto-cenário**) do “piano” e gangorra-se para lá e para cá¹⁹⁶. Em “recuerdo tu simulacro”, ela debruça-se sobre as teclas desse instrumento e a luz baixa em resistência até a completa escuridão.

Puro Teatro, como vimos, nos coloca novamente frente à teatralidade. Afinal, Siboney lembra-nos que tudo o que vimos é teatro, nada mais que isso. Contudo, como não confundir ficticiamente a fantasia e a realidade quando a primeira está repleta de vida, de memórias, de sonhos e de situações presentes no cotidiano do ser humano?

195 Disponível em: <https://www.letras.mus.br/la-lupe/1115086/>. Acesso em: 27 fev. 2015.

196 Momento disponível em: <https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=4153>. Acesso em: 13 jun. 2016.



+ interatividade **+ experiência**

clique no link e assista ao vídeo relacionado à sua leitura

Finalmente, para encerrar a análise de *Thácht*, assim como este quarto capítulo, compete retomarmos e resumirmos alguns pontos cruciais no que concerne ao uso dos objetos cênicos e de outros elementos materiais, como os bonecos, utilizados em tal encenação.

4.6.1. Palavras finais acerca das camadas significantes dos objetos teatrais de *Thácht*

Primeiramente, tratarei das categorias e dos níveis de sentido observados nos ensaios. Em seguida, farei o mesmo procedimento para o espetáculo.

Nos ensaios, temos como **objetos-objetos**: o lenço azul de *Rafa* e o lenço azul de *Rufo*; uma pequena resma de papéis utilizada pela mesma personagem; uma xícara; um microfone sem fio de *Siboney*; um lenço branco, um lenço vermelho, bengalas usadas pelos dois palhaços e um par de braços e mãos postiças.

Na categoria **objetos-figurinos** observamos: paletós, calças, sapatos, um par de sapatilhas e camisas de *Rafa* e *Rufo*; um par de luvas pretas e um vestido preto de *Siboney*.

Já em termos de **objetos-instrumentos** notam-se o teclado de *Rafa*, o violino (com sua respectiva vara) de *Rufo* e a escaleta tocada por *Rafa*. Esta última não foi utilizada no espetáculo.

Vários objetos desviaram-se (**objetos-desviantes**) dos seus sentidos primários e converteram-se, metaforicamente, em outras coisas. Vejamos alguns exemplos: em um dado momento, *Rafa* retira o lenço azul do bolso e limpa as teclas do teclado. De objeto-objeto para limpar os lábios, enxugar o suor e limpar o nariz, o lenço converte-se num tecido (uma espécie de pano de poeira) para higienizar o instrumento. Depois, essa personagem o leva à boca, secando os lábios (aqui, o lenço retoma a sua função original). Por sua vez, as bengalas, que em boa parte dos ensaios estavam sendo utilizadas no primeiro nível de significação, enquanto objetos-objetos, passaram por uma mutação metafórica e transformaram-se em uma espécie de engrenagem de trem, afastando-se de suas funções iniciais. Logo, adquiriram níveis terciários (função terciária). Ainda nesse sentido, podemos citar a cena em que *Rafa* pegou o violino de *Rufo* para si e o engoliu, como se deglutisse a um facão. Em tal cena, que também não entrou no espetáculo, observamos uma interessante metamorfose de um objeto em outro: o violino (objeto-instrumento) que se “fantasia” de facão (objeto-desviante). Ainda num dos ensaios, em outra cena, *Siboney* entra com um microfone improvisado em mãos (um pedaço de madeira). Logo, esta lasca de pau se converte, aos olhos dos espectadores, e também pelo modo de manuseio do ator Eduardo Machado, em um microfone. Há ainda o instante em que os chapéus (objetos-adereços) mutam-se, poeticamente, em “chapéus-barquinhos”. Por fim, mas não menos importante, o lenço vermelho (objeto-objeto) de *Rufo* é retirado do bolso do seu paletó e é agitado por ele de modo ufanístico, mudando-se em bandeira.

Outra categoria importante de ser mencionada é a **objetos-adereços**. E os seis chapéus são os únicos exemplos dela.

Finalmente, temos os **objetos-cenários**: baús, chapeleiro e banquinho do teclado.

Agora tratarei das categorias observadas no espetáculo.

Os **objetos-cenários** abrem as análises. Tratam-se de dois baús pretos; de uma cadeira giratória – banquinho do “piano” e de um chapeleiro. Tais categorias e parte desses objetos também foram encontrados nos ensaios. O banquinho de madeira improvisado no ensaio deu lugar à cadeira giratória, enquanto o cabideiro perdeu espaço para o chapeleiro. E o teclado eletrônico ainda não tinha sido convertido pelo cenógrafo Eduardo Félix em “piano”.

Ademais, o uso de alguns **objetos-objetos** foram aprimorados desde os ensaios: partituras musicais, que eram representadas por uma resma de papéis; lenços vermelhos; lenço azul; microfone *headset* branco de *Siboney* e bengalas de *Rafa* e *Rufo*. Entretanto, as bengalas, cuja função primária seria a de servir de apoio aos velhos artistas, passam por transformações metafóricas e desviam dos seus sentidos originais tornando-se **objetos-desviantes**, porque elas fazem as personagens dançarem e até mesmo são dançadas pela dupla de palhaços. Outrossim, são utilizadas como instrumentos de ameaça de uma personagem em relação à outra, principalmente de *Rufo* em relação a *Rafa*. Em termos de camadas significantes terciárias, elas se transformam em hélices de helicóptero, em engrenagens de locomotivas e até mesmo em

suportes para chapéus. Enfim, outros **objetos-objetos** são os lenços (brancos e amarelo) e as facas (na realidade uma única faca que, pelo jogo de ilusão, se transforma em cinco) do *Atirador de Facas*. Compete lembrar que o lenço amarelo e as facas não foram observados nos ensaios que assisti.

Os instrumentos musicais, pelo o que foi apontando ao longo da análise descritiva, são importantes objetos de cena (**objetos-instrumentos**) de *Thácht*. O “piano” e o violino, em certos momentos, tornaram-se quase que objetos de tortura de uma personagem em relação à outra. De modo parecido com os lenços, esses auxiliam na identificação das personagens: o “piano” está para *Rafa* assim como o violino está para *Rufo*. Porém, há um instante em que *Rafa* se apropria do instrumento do colega, confundindo o espectador.

Resumiremos agora os **objetos-figurinos** encontrados em *Thácht*: paletó de *Rafa* e de *Rufo*; calças e camisas de ambos; vestido roxo de *Siboney*, que é repleto de brocais, colares e de borboletas coloridas reluzentes na parte de trás; vestido vermelho brilhante, vestido preto e luvas pretas dessa transformista; vestido amarelo da *Mulher do Atirador de Facas* e gravatas borboletas (vermelha e amarela) da dupla cômica. Enfim, todos os sapatos das personagens também podem ser elencados dentro dessa categoria. Faz-se mister notar que alguns desses objetos-figurinos já eram usados desde os ensaios, a exemplo dos paletós, calças e sapatos de *Rafa* e *Rufo*; e do vestido preto e dos sapatos de salto de *Siboney*.

Há ainda os **objetos-antropomórficos**. Aliás, diferentemente de outras categorias presentes em *De Banda pra Lua* e em *No Pirex*, tal categoria é encontrada unicamente no espetáculo *Thácht*. A bengala de *Rufo*, por exemplo, faz este palhaço dançar. Quer dizer, ele é dançado por ela, como se o objeto tivesse autonomia e comandasse os movimentos do seu proprietário. Aqui, teatral e metaforicamente, é a bengala que parece exercer ação sobre a personagem, jogando-a de um lado ao outro do espaço cênico e deslocando-a de sua posição apática. Outrossim, a coreografia da engrenagem formada pelas bengalas encerra-se quando os “bailarinos” colocam-nas sobre os pés e são caminhados fortemente por elas. Nessa cena da engrenagem as bengalas passam por dois níveis funcionais (o primeiro e o terceiro) e por três classificações diferentes: **objetos-objetos**, **objetos-antropomórficos** e **objetos-desviantes**. Já *A Porta* é outro objeto vivo que pode ser disposto dentro da categoria objetos-antropomórficos. Isso porque, dentre tantas outras características, ela atrai para si as facas, faz grudar a *Mulher do Atirador de Facas* e paquera com *Siboney* – acentuando as suas qualidades psicológicas –, piscando suas luzes para esta cantora transformista. Além desses aspectos, e de ser cenograficamente usada como portal, *A Porta* funciona como mira para o atirador de facas, como tapume para esconder os atores e os bonecos, bem como coxia para a entrada e saída de personagens e de outros elementos cênicos.

Os únicos **objetos-adereços** de *Thácht* são os chapéus cocos. Estes foram utilizados, na maior parte das vezes, nas suas funções primárias. A exceção ocorre quando eles são mudados em barquinhos, estranhando-se terciariamente. Esses objetos, além de se “fantasiarem” poeticamente em pequenos barcos, servem ainda para dar ênfase às rugas dos palhaços. Tais objetos, assim como as bengalas e os lenços, são materiais essenciais para a poética e para a estética desse espetáculo.

Os objetos cênicos que se distanciam das suas funções primárias são chamados por mim de **objetos-desviantes**. Como vimos, as bengalas transformaram-se em engrenagens de trem; em hélices de helicópteros, fazendo com que o “pianista” *Rafa* seguisse o ritmo ditado pelo objeto, alterando a música e o andamento da canção que tocava; e em suportes para chapéus. Estes, como visto, metamorfoseiam-se em pequenos barcos, enquanto os lenços brancos convertem-se em gravatas borboletas, em bandeira, em espanador de pó e em ventilador usado para expulsar ares flatulentos. Além do mais, foram empregados como objetos de brigas, transformando-se em esbofeteadores de rostos.

Em todo o espetáculo há apenas um momento em que o objeto pode ser lido como sendo um **objeto-extensão do corpo**. Trata-se da cena inicial na



Capítulo 5

Palavras Finais com o Fito de Conclusão

Como observamos, a carreira teatral de Eid Ribeiro é vasta, alcançando quase sessenta anos de criação artística. Sendo assim, nos seus espetáculos, há muito ainda a ser estudado em termos de uso de objetos cênicos. O que fiz foi propor um recorte para analisar um fenômeno teatral ocorrido em certa faixa de tempo e de lugar, em particular na segunda metade da primeira década do século XXI, em Belo Horizonte e em Nova Lima, Minas Gerais.

Ademais, com um grupo específico e com uma linguagem bastante particular e consolidada: o *Armatrux*. Pesquisar toda essa longa história é tarefa árdua, quiçá impossível, e demandaria uma boa faixa de anos e uma quantidade razoável de pesquisadores interessados. Desta feita, do amplo conjunto de espetáculos encenados por Eid Ribeiro, escolhi a trilogia *De Banda pra Lua* (2007), *No Pirex* (2009) e *Thácht* (2014). Isso por acreditar que o encenador atingiu sua maturidade artística conjuntamente com sua experiência de vida.

Neste e-book, a ênfase foi dada à sua carreira teatral, mais especificamente a de encenador, apesar de serem abordadas outras experiências artísticas dele. O próprio *Armatrux*, desde a sua fundação em 1991, trabalha com diferentes linguagens, como o teatro, o cinema, a dança, o circo e o teatro de animação. Desse modo, o encontro entre o grupo e Ribeiro, em 2007, foi o começo de uma relação profissional promissora e profícua, que foi se tornando cada vez mais forte, criativa e profunda. Espetacularmente, o objeto cênico foi se apresentando (na), se colocando (na) e colaborando para a criação da poética e da estética dos três espetáculos mencionados. Aliás, isto parece ocorrer não só nas montagens realizadas com o *Armatrux*, mas também em outras de sua carreira, como em *Antes do Silêncio*, inspirado em fragmentos de textos de Samuel Beckett, montado com o ex ator do *Grupo Galpão* Rodolfo Vaz, em 2011; e *Relatório para Academia*, montado com o ator *Kimura Schetino*, em 2014. A presente obra tentou demonstrar que o objeto cênico nas encenações ribeirianas flutua entre a poética e a estética desse artista, podendo ser localizado não só nas obras realizadas com o *Armatrux*, apesar de ser com este grupo que aprofundou suas pesquisas com tais elementos materiais da encenação.

Ao longo das descrições apresentadas no corpo deste trabalho, busquei construir um traçado que demonstra que nos processos criativos e na cena ribeiriana os objetos percorrem a “Rua” artisticamente intitulada “Eid Ribeiro”. Aquela rua “esquisita” outrora mencionada pelo cenógrafo e bonequeiro Eduardo Félix. Em termos acadêmicos, poderíamos chamá-la de “Rua da Estética”, ou “Servidão da Estética” (como se diz ruelas em

Florianópolis), ou até mesmo “Linha da Estética” (como são chamadas as vias rurais de Porto Velho). Essa, de certo modo, liga os espetáculos *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*. Há algo além dos objetos dispostos organizadamente nessa rua, servidão e/ou linha que fortalece tal conexão. Talvez o caráter autobiográfico desses trabalhos, em que a memória ribeiriana se faz fortemente presente, seja o elo de ligação entre um e outro espetáculo. Entretanto, há outros elementos, característicos da personalidade do encenador e também de sua identidade artística, que reforçam esse elo: a humanidade, a espiritualidade, os sentimentos (tal como o amor), a experiência (no sentido apresentado no texto *Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência*, de Jorge Larrosa Bondía: como aquilo que nos passa, nos acontece, nos toca), as sensações experimentadas (cheiros, cores e sabores); os poetas loucos e os cachorros que vagueiam as ruas encontrados pelo caminho. Enfim, é claro que os objetos cênicos têm seu lugar de importância, pois não se encontram a reboque das lembranças do encenador, haja vista serem constituidores delas próprias.

A despeito do que foi dito sobre a rua, constatam-se, em síntese, em se tratando do uso dos objetos de cena, certas diferenças entre os processos criativos de *Thácht*, *De Banda pra Lua* e *No Pirex*. Como demonstrado no Capítulo IV, o primeiro espetáculo estruturou-se e consolidou-se a partir do trabalho dos atores com os objetos cênicos. Este gerou ações físico-vocais que, somadas a um roteiro preexistente, *O Cachorro de Três Pernas*, constituiu o texto *Thácht* e, por conseguinte, a obra de mesmo nome. Já no segundo, a dramaturgia textual foi de suma importância para o surgimento dos objetos

na cena. Ou seja, o texto de Eid Ribeiro, tanto o principal quanto o secundário (rubricas), sugeriu imagens para a entrada de tais elementos no espetáculo. No último trabalho, os jogos com os objetos criaram a narrativa própria de *No Pirex*, que é, antes de qualquer coisa, imagética e não textual/verbal.

Os processos criativos (poéticos) do espetáculo *De Banda pra Lua* começaram a partir de um texto homônimo de Ribeiro. Em tal material havia indicações de uso de objetos cênicos nas rubricas, que gerou uma pesquisa introdutória com os objetos. Contudo, outros surgiram ao longo da criação, a partir de dinâmicas propostas tanto pelo encenador quanto pelos atores e atrizes envolvidos na montagem.

Já em *No Pirex*, ocorreu, de certo modo, um aprofundamento das pesquisas iniciadas em *De Banda pra Lua*. As imagens disparadoras sugeridas por Eid Ribeiro, em especial a partir dos “causos” contados por ele (como, por exemplo, sobre o tempo em que trabalhava como cumim em um restaurante do interior mineiro), suscitaram objetos que circundavam o universo da cozinha. Desse modo, as narrativas do espetáculo passaram a ser tecidas desde as relações entre os atores e os múltiplos objetos que povoavam a cena. É importante lembrarmos que não há diálogos nesse espetáculo, mas que as histórias contadas se utilizaram fortemente dos objetos para se sustentarem. Aliás, como já disse em certo momento, esses elementos materiais do teatro contêm eles próprios muitas histórias e memórias. Catalisadas, elas potencializam a criação.

Thácht, por seu turno, arquitetou-se e criou raízes, inicialmente, a partir de cenas gags com bengalas, chapéus cocos e lenços coloridos.

Um pouco mais tarde, os instrumentos musicais contribuíram para essa consolidação. Logo, há, nesse espetáculo, uma verticalização do uso dos objetos na cena do *Armatrux*. Parece-me que *Thácht*, em termos poéticos, mas guardadas as distinções processuais e estéticas, é a continuidade das pesquisas de *No Pirex* e também as de *De Banda pra Lua*. Poderíamos chamar esse conjunto de três espetáculos de **Trilogia dos Objetos** de Eid Ribeiro e do *Armatrux* que se passa “naquela mesma rua”; sendo essa, talvez, uma das macropoéticas do encenador, no sentido dado por Dubatti (2011).

Ao longo das etapas criativas, bem como durante as apresentações desses três espetáculos – nas quais múltiplos sentidos emergiram –, os objetos cênicos foram (e ainda são) basilares para a poética e para a estética espetacular de Ribeiro. Obviamente, as proposições conscientes dos experientes atores e atrizes do *Armatrux*, seja na improvisação com os objetos ou na construção de partituras de ações físico-vocais para suas personagens – ainda que a partir das orientações cênicas do encenador –, contribuem sobremaneira para a consolidação do universo estético-poético de Eid Ribeiro.

Aliás, a estética, seja ela desse ou de outros encenadores, acontece na poética e esta, por sua vez, ocorre concomitantemente com a estética. Nas etapas criativas (poética) de um espetáculo teatral, a estética (sentir, fruir, produzir – sensações – e dar forma/ conteúdo) já se faz presente, visto que o artista sente, frui e gera formalmente o seu projeto artístico durante todo o processo de criação. O artista, o encenador, por exemplo, ao mesmo tempo que faz reflete esteticamente sobre o seu fazer, aprecia o trabalho

que está sendo desenvolvido e produz para si próprio sensações, sendo atingido por elas. Já durante o período de apresentações de um espetáculo, desde que a obra levada ao público esteja aberta ao novo, ao imprevisto, ao acaso e às interferências do público, a poética continua presente. Mas a recepção e a reação da plateia ao espetáculo assistido também pode gerar poética, fazendo com que a obra e os artistas se reciclem, se reinventem, se (re)vejam, se ouçam e se critiquem. Tendo o constante fazer como princípio de criação, e este é o mote de Eid Ribeiro, a encenação torna-se uma obra aberta à novas proposições. Desse modo, a poética atuará sobre e com a estética, que também estará aberta. Enfim, a estética teatral organiza (e também funda) a forma e o conteúdo do texto, dos elementos visuais e materiais (luz, cenário, figurino, maquiagem e objetos cênicos) que compõem os espetáculos, as suas características sonoras (paisagem auditiva, música ao vivo e gravada, etc.), as técnicas interpretativas dos atores, as linguagens artísticas usadas e surgidas, e assim por diante.

O conceito de objetos, tecido a partir das especificidades dos três espetáculos estudados neste trabalho, foi dado de modo ampliado. Isso quer dizer que, dentro de um contexto específico de análise, até mesmo os cenários, os figurinos, os adereços e os instrumentos musicais podem ser chamados de objetos cênicos, desde que esses elementos sejam utilizados na cena de forma consciente e intencional. Ao todo, os objetos foram divididos em quatro níveis poéticos principais – primário, secundário (objeto faltante), terciário e quaternário (objetos energéticos) – e em quatorze categorias. Estas precisam ser lidas de maneiras flexíveis, pois elas, assim

como o conceito de objetos, são móveis. A saber: bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-instrumento, objeto-afetivo, objeto-antropomórfico, objeto-desviante, objeto-objeto, objeto-energético, objeto-extensão do corpo, objeto-faltante, objeto-imaginário e objeto-zoomórfico. Algumas dessas categorias foram originalmente criadas por mim, a partir da observação e análise dos espetáculos aqui apresentados. Contudo, outras foram tomadas de empréstimo (sendo coladas, reinterpretadas e/ou adaptadas para o contexto de análise) de referências teóricas e poéticas teatrais já estabelecidas, bem como da entrevista que realizei com o ator mineiro Odilon Esteves. Relembremos as fontes de certas categorias utilizadas: bio-objeto (encontrada no livro *No limiar do desconhecido – reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor* de Wagner Cintra), objeto-extensão do corpo (reverbera nesta mesma obra de Cintra) e objeto-imaginário (inspirada no termo objetos-invisíveis encontrado em *O Ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética* de Odette Aslan). E os conceitos objeto-cenário e objeto-figurino foram elaborados tendo como referência a entrevista do ator mencionado.

A obra articulou-se a partir da criação de categorias relacionais entre objetos e outros entes. Estas podem ser divididas em três subcategorias: segundo as posições que ocupam na cena (bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino e objeto-instrumento); pelas suas formas (objeto-extensão do corpo, objeto-zoomórfico e objeto-imaginário); e também pelos jogos com os espectadores (objeto-afetivo, objeto-antropomórfico, objeto-desviante, objeto-objeto, objeto-energético e objeto-faltante). Tais

subcategorias ainda precisam ser mais bem estudadas, assim como a função da luz enquanto elemento criador de espaços teatrais a partir da relação com os objetos de cena.

A música ao vivo e a trilha sonora gravada, ou melhor, “o repertório sonoro na cena teatral”, foi de suma importância para os estudos das relações dos atores e atrizes com os objetos cênicos, bem como para a construção e alicercamento dos espetáculos por parte de Eid Ribeiro. Os objetos, nas encenações aqui analisadas deste encenador, sofrem a ação direta da música. Esta, em consonância com aqueles, corroboram para a ampliação dos sentidos cênicos e/ou até mesmo ressignificam a cena, auxiliando na consolidação das micro e das macropoéticas de Ribeiro.

As micropoéticas ribeirianas são observadas nas peculiaridades e tipicidades de cada uma das três obras escolhidas, como as linguagens trabalhadas, as referências para as suas criações, os materiais aplicados na confecção dos distintos materiais da cena, etc. Apesar de haver semelhanças entre elas (em termos poéticos e estéticos), cada espetáculo é único e irrepetível. Já as macropoéticas são mais totalizadoras, visto que são relacionadas aos caracteres de todo conjunto de obras realizadas por ele como encenador e dramaturgo. A investigação dos três espetáculos observou que os objetos cênicos estabelecem a semelhança maior entre eles, ao passo que os seus modos de uso constituem, em síntese, as dessemelhanças. Somadas, as micro e macropoéticas parecem auxiliar na produção das estéticas dessas montagens. Exemplos disso podem ser dados a partir da aproximação do espetáculo *De Banda pra Lua* ao cinema de animação e ao

cinema expressionista alemão, de *No Pirex* aos filmes expressionistas e, por fim, de *Thácht* às películas mudas em preto e branco.

Frente a essa colocação, faz-se importante, nesse momento, organizar as categorias dos objetos encontradas em cada um dos espetáculos analisados. Porém, compete lembrar, de novo, que apesar de tê-los assistido presencialmente, alguns por mais de uma vez, as análises foram feitas a partir dos vídeos de apresentações disponibilizados pelo *Armatrux* no *Youtube*. As fotografias também concedidas a mim ajudaram muito nessas análises. Começamos por *De Banda pra Lua*: 1. Objetos-objetos; 2. Objetos-desviantes; 3. Objeto-faltante; 4. Objeto-adereço; 5. Objetos-extensões do corpo; 6. Objeto-energético; 7. Bio-objeto; 8. Objetos-figurinos; 9. Objetos-zoomórficos; 10. Objeto-cenário.

Por um lado, é interessante observar que um mesmo objeto pode pertencer a diferentes funções ou níveis e distintas categorias conceituais. Esse é o caso dos seguintes objetos de *De Banda pra Lua*: cachimbo, lanterna, vara de pescar, elmo, espada, argola, corda da mula *Madrugada*, chapéu de Bié, “braços” (véus) da lua e chicote de *Tonico*. Dentre tais objetos, temos aqueles que integram a função primária como, por exemplo, o cachimbo; a função secundária, como a vara de pescar; e a função terciária, tal como a corda. Porém, isso depende do contexto cênico a que esses objetos estão integrados e do uso que os atores fazem dele. Tais características vão ao encontro do que disse no Capítulo I sobre a flutuação da categoria dos objetos, ou da mobilidade sígnica deles. Isso, de certo modo, solicita ao leitor que leia tais categorias de modo flexível.

Por outro lado, nesse espetáculo, certos objetos não mudam de nível e muito menos de categoria conceitual. Tratam-se daqueles condizentes à função quaternária, ou seja, o objeto-energético. Aliás, essa função e categoria foi encontrada unicamente no espetáculo *De Banda pra Lua*. Isto porque, a partir da conjuntura a qual está inserido, o único objeto analisado neste e-book que pode ser considerado sagrado é a espada *Ascalon*. E essa categoria liga-se estritamente ao universo sacro.

Quanto à função secundária (objetos-faltantes), especificamente em *De Banda pra Lua*, somente um objeto pertencente a essa categoria sofre mutação metafórica: a vara de pescar. Esta transforma-se em arma branca para uma criança se defender dos medos da noite, bem como de *São Jorge* e do *Dragão*; em instrumento de apoio para que ela possa cruzar pinguelas e também em um mecanismo para controlar a mula teimosa.

Para tratar as categorias dos objetos em *No Pirex*, espetáculo híbrido (um “liquidificador estilístico”) fortemente baseado na corporalidade dos atores e atrizes e constituído a partir do Teatro com Objetos e do grotesco, compete retomar uma pergunta feita na apresentação do Capítulo III: “sem os objetos cênicos, e na ausência das consequentes relações entre eles e os atores, esse espetáculo não deixaria de existir”?

O terceiro capítulo tentou demonstrar que *No Pirex* só existe por causa dessas relações. As personagens dependem estritamente das centenas de objetos com os quais o espetáculo foi montado. E o contrário também é verdade, pois os objetos submetem-se às personagens ou se rebelam contra elas. A *Cozinheira* deixaria de assim ser chamada se não fosse os objetos da

sua cozinha; assim como o *Mordomo* e o *Copeiro* se não tivesse os copos, taças, xícaras, pirexes e bandejas para trabalharem. Até mesmo *Boquélia*, a *Patroa*, está na travessia dos objetos, visto que ela come e bebe do que neles é servido. Já seu irmão *Alcebíades* se alimenta, literalmente, deles, em especial das louças. Vejamos as categorias encontradas em *No Pirex*: 1. Objetos-figurinos; 2. Objetos-cenários; 3. Objetos-objetos; 4. Objetos-desviantes; 5. Objetos-extensões do corpo; 6. Objetos-faltantes; 7. Objeto-imaginário; 8. Objetos-afetivos; 9. Objeto-adereço.

Como em *De Banda pra Lua*, alguns objetos de *No Pirex*, devido às suas características flutuantes, podem se vincular a distintas funções e diferentes categorias conceituais. Isso ocorre com o lenço preto, prato branco de lousa, pratos, martelo, pirex e charuto. Dentre os objetos repetidos, temos aqueles que pertencem tanto à função primária quanto à função terciária, como é o caso do pirex. Isso parece indicar, em termos de possibilidades de uso, que qualquer objeto primário é passível de ser utilizado terciariamente. E vice-versa. Mesmo que um objeto cênico terciário (objeto-desviante) – como, por exemplo, o isqueiro – não seja empregado dentro do espetáculo num primeiro nível de significação, ele pode VIR A SER empregado. Essas duas funções estão diretamente ligadas e precisam uma da outra para existirem, pois, um objeto, antes de se desviar da sua função primária, tornando-se terciário, é visto pelo espectador como sendo ele mesmo, ou seja, estando alocado dentro desse primeiro nível funcional. É importante lembrar, uma vez mais, que as mutações objetais acontecem, metaforicamente, aos olhos dos espectadores. E não podemos aplicar a todos os mesmos sentidos e leituras,

visto que eles são donos das próprias escolhas, enxergando o que querem e o que lhes é permitido ver. Obviamente, nós artistas de teatro podemos tentar induzir o olhar do público, mas isso não garante que ele esteja vendo o que queremos e do modo que desejamos. Assim, todas essas classificações são passíveis de modificações.

Dentro desse universo classificatório, faz-se mister notar que a função secundária de *No Pirex* é a única nesse espetáculo que não é passível de ser ligada às outras três funções. Logo, as penas brancas ficaram somente dentro da categoria objetos-faltantes. Já em *De Banda pra Lua*, como vimos, a vara de pescar passou por mutações metafóricas terciárias.

Por fim, observa-se que a função quaternária, em que são classificados os objetos-energéticos, como vimos, não aparece em *No Pirex*, muito menos na encenação seguinte.

O Capítulo IV focou em *Thácht*, espetáculo de variedades com boa parte das músicas sendo executadas ao vivo – e esta é uma das diferenças em relação às outras duas montagens. *Thácht*, neste e-book, teve uma apresentação analisada concomitantemente a alguns ensaios que acompanhei. Sendo assim, a partir de agora, com o fito de um exame final das categorias encontradas nesse espetáculo, as dividirei naquelas constatadas nos ensaios e naquelas localizadas na apresentação. Depois, farei uma comparação dos objetos a partir das questões a seguir: quais deles não aparecem na apresentação e quais surgem especificamente nesta? Quais categorias ajudaram a fundar e consolidar? Destas, quais reverberam

nos espetáculos de *Banda pra Lua* e *No Pirex*? E, finalmente, quais delas são exclusividades de *Thácht*?

A partir dos ensaios assistidos, pode-se dividir os objetos em seis categorias:

1. Objetos-objetos; 2. Objetos-figurinos; 3. Objetos-instrumentos; 4. Objetos-desviantes; 5. Objetos-cenários; 6. Objetos-adereços.

Já a partir do espetáculo acompanhado são nove as categorias que emergiram: 1. Objetos-cenários; 2. Objetos-objetos; 3. Objetos-instrumentos; 4. Objetos-figurinos; 5. Objetos-antropomórficos; 6. Objetos-adereços; 7. Objetos-desviantes; 8. Objetos-zoomórficos; 9. Objeto-extensão do corpo.

Uma diferença primeira entre as categorias encontradas no espetáculo *Thácht* e as dos seus ensaios é quantitativa: nove e seis, respectivamente. Os objetos-antropomórficos, os zoomórficos e o objeto-extensão do corpo foram observados por mim apenas no espetáculo. Quanto aos antropomórficos, *A Porta*, pelo menos nos ensaios que pude acompanhar, ainda não existia. Não sei ao certo quando ela começou a ser testada. Ou, até mesmo, se ela foi testada nos ensaios. Pode ser que tenha ficado pronta somente para a estreia. Contudo, pelas características profissionais de Eid Ribeiro, em que o encenador solicita que todo o material cênico seja testado, experimentado e intensamente usado pelos atores antes da estreia, crê-se que tal objeto surgiu nas etapas finais dos ensaios (as quais não acompanhei). E com a porta veio a faca da *Mulher do Atirador de Facas* e os objetos-figurinos desta: sapatilhas, vestido amarelo, etc. A propósito, no

que tange aos objetos-figurinos, para o espetáculo houve o aprimoramento estético das roupas e sapatos usados por *Rafa*, *Rufo* e *Siboney*, e a elaboração/confecção de mais dois vestidos para a transformista: o vermelho e o roxo; e das gravatas borboletas da dupla de *clown*: a vermelha e a amarela. Os chapéus cocos (objetos-adereços) da parelha também foram melhorados, enrijecidos, para facilitar a manipulação e o pendurar nas alças do chapeleiro. Por seu turno, os objetos-zoomórficos (os cachorros *Dentinho* e *Magrelo*), como vimos, só entraram nos ensaios nos últimos dias que antecederam a estreia. Agora, em relação às metamorfoses antropomórficas das bengalas e o uso de uma delas como objeto-extensão do corpo de *Rufo*, possivelmente, ocorreram só no final dos processos criativos (poéticos) de *Thácht*. Enfim, as categorias objeto-antropomórfico e objeto-instrumento nasceram dessa encenação. A música ao vivo é a mãe dessa última categoria conceitual e proporcionou/influenciou/inspirou os atores em muitas transformações metafóricas dos objetos.

A segunda distinção são os lenços azuis dos ensaios, que foram trocados pelos amarelos nos espetáculos. Isso porque Eid Ribeiro acredita que, esteticamente, os últimos propiciam maior contraste com a luz e com os figurinos pretos das personagens.

Os papéis dos ensaios deram lugar às partituras musicais no espetáculo. No entanto, durante os processos criativos, eles já eram usados com conotação de partituras.

O microfone sem fio, a xícara, o par de braços e de mãos postiças, o par de luvas pretas (usadas para manipular os objetos postiços anteriores),

a escaleta e o pedaço de madeira só foram experimentados nos ensaios. Em termos de “evolução”, o último objeto transformou-se no *headset* usado por *Siboney* na encenação. O objeto-cenário banquinho deu lugar à cadeira giratória e o cabideiro ao chapeleiro. Em suma, transformações, entradas e saídas de materiais que constituem características inerentes a um processo de montagem teatral.

Como observado nos espetáculos *De Banda pra Lua* e *No Pirex*, muitos objetos de *Thácht* propiciaram a criação de mais de uma categoria conceitual e, conseqüentemente, cruzaram níveis diferentes. As bengalas, os lenços coloridos e os chapéus são exemplos disso.

Não obstante, as bengalas são os únicos objetos analisados neste *e-book* que passam por quatro categorias e por duas funções distintas: objetos-objetos (função primária); objetos-antropomórficos, objetos-desviantes e objetos-extensões do corpo (funções terciárias). Isso porque elas são usadas tanto em seus níveis de significação primários, isto é, ocupando a função a que se destinam (como, por exemplo, apoio), bem como em níveis de significação terciários (ora adquirindo características humanas, outrora transformando-se em uma sorte de coisas, como hélices de helicóptero, engrenagens de trem e suporte para chapéus; e tornando-se ainda uma extensão/membro do corpo de uma das personagens). Em relação aos objetos-instrumentos, o teclado dos ensaios foi transformado por Eduardo Félix em um “piano”. O violino continuou sendo usado na cena e a escaleta foi abandonada.

E o que implica todas essas diferenças? A obra tentou demonstrar que resulta num amadurecimento, em termos poéticos e estéticos, do uso dos objetos de cena em *Thácht*. Desta forma, evidencia-se também uma maior experiência, tanto do encenador Eid Ribeiro quanto dos atores do *Armatrux*, no emprego cênico desses elementos. A “Rua” de Ribeiro, e do *Armatrux* (por que não?), que se inicia em *De Banda pra Lua* e perpassa as outras duas encenações, mas que não se esgota nelas, vai ficando mais poética, bonita, limpa, organizada e refinada. Ela ganha meios-fios e calçadas novas (ou passeios, como se diz em Minas Gerais); os bancos são pintados; as flores, árvores e gramínias dos jardins superam as estações e explodem em vigor e em cores; parquinhos são construídos para as agitadas crianças se divertirem; postes de luzes estilizados são instalados; enquanto os casais de namorados, os cachorros e os artistas de rua ficam mais seguros e felizes.

Corolário: na função primária encontram-se os objetos-objetos, os objetos-figurinos, os objetos-cenários, os objetos-adereços e os objetos-zoomórficos. Na função secundária situam-se os objetos-faltantes. Já na terciária, em que a metáfora é muito recorrente, localizam-se os objetos-desviantes, os objetos-extensões do corpo, os bio-objetos, os objetos-afetivos e os objetos-antropomórficos. E na função quaternária, os objetos-energéticos. As categorias objeto-energético e bio-objeto aparecem apenas em *De Banda pra Lua*. As categorias objeto-imaginário e objeto-afetivo surgem somente em *No Pirex*. As categorias objetos-instrumentos e objetos-antropomórficos constam unicamente em *Thácht*. Já a categoria objeto-zoomórfico é comum a *De Banda pra Lua* e *Thácht*, enquanto a

objeto-faltante é encontrada em *De Banda pra Lua* e *No Pirex*. As demais estão presentes nos três espetáculos. A música *Là où y a des frites*, de Léo Daniderff, irrompe tanto em *No Pirex* quanto em *Thácht*. A ditadora *Boquélia* também surge nesses dois trabalhos; e as suas características, em termos de composição psicofísica, são as mesmas. Todavia, em *Thácht*, ela funciona mais como uma personagem coadjuvante e faz o espectador relembrar o passado *No Pirex*. O curioso, como vimos, é que ela traz consigo um objeto do espetáculo precedente: a faca metafísica que atravessa a barreira fictícia do espaço-tempo da memória. Finalmente, a poética e a estética artística de Eid Ribeiro observada neste e-book localiza-se entre as histórias de Baependi e o cosmopolitismo de Nova Iorque, passando por Belo Horizonte, Nova Lima, São Paulo e Rio de Janeiro. Ela avança por diferentes formas e linguagens, como o teatro, o teatro de animação, o circo, o cinema, o cinema de animação, o vídeo, a dança e a *performance*; cruza os caminhos do gótico, do romantismo, do surrealismo, do expressionismo, do surrealismo, do grotesco e do teatro do absurdo; acontece tanto no teatro infantil quanto no adulto, desenrolando-se, como dito pelo cenógrafo e bonequeiro Eduardo Félix, numa rua muito “esquisita”.

Tal rua liga a poética e a estética das produções teatrais ribeirianas junto ao *Armatrux* ao que há de mais consistente e profundo no Teatro Brasileiro.





6. Referências

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. **Teatro de Animação**. São Caetano do Sul: FAPESP (Ateliê Editorial), 1997.

_____. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora da USP, 1996.

ARAÚJO, Kalluh. **Currículo Artístico**. Belo Horizonte: lucianodiretor@gmail.com, 09 abr. 2012.

_____. **O Encenador Polifônico**. Belo Horizonte: Cine Theatro Brasil 23 jan. 2014. Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

ASLAN, Odette. **O Ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ACHATKIN, Vera Cecília. **O teatro-esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação – a improvisação como instrumento de transformação para além do palco**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo: 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/202893692/Improvisacao-K-Johnson-pdf#download>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

ALMEIDA, Jéssica. **Thácht', uma tragicomédia musical**. *Jornal Pampulha*, Artes Cênicas (Almanaque), Belo Horizonte, 09/08/2014.

ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de. **Teatro em Belo Horizonte: 1980 a 1990**. Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte: 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8T2PRA/disserta__o_entregue_para_biblioteca.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 mar. 2014.

ALVES, Tatiana. **FIT 2002 será mais visual, garante Eid. O Tempo**, Artes Cênicas, Belo Horizonte, terça-feira, 25 de setembro de 2001.

AOR, Rodrigo. **Histórias para noites de lua**: A companhia Armatrux mistura temas folclóricos e teatro de sombras no palco do Jockey. **Revista Veja Rio**, Rio de Janeiro, Roteiro da Semana (Crianças), 09 de dezembro de 2009.

ARMATRUX. **Release Thácht** – Uma tragicomédia musical. C.A.S.A (Centro de Arte Suspensa e Armatrux): Nova Lima, 05 ago. de 2014.

ARTUR, Pedro. **Um balanço nostálgico da vida no palco**. Grupo Armatrux contou com a ajuda do Retiro dos Artistas para a montagem “Thácht”, que estreia amanhã, no Teatro Oi Futuro. **Jornal Hoje em Dia**, Caderno Cultura, Belo Horizonte, 08 ago. de 2014.

A VIDA E LEGENDA DE SÃO JORGE, Mártir/23 de Abril. Bens Culturais do Porto, Portugal. Secretariado Diocesano de Liturgia / Departamento dos Bens Culturais da Igreja. Documentos: São Jorge. Disponível em: <<http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/s.jorge.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

AZEVEDO, Ana Virgínia. **Eid Ribeiro prepara peça sobre a questão social dos sem-terra. O Tempo**, Cultura, Belo Horizonte, 28/02/1998.

BALARDIM, Paulo. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** – Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda., 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Introdução, tradução em verso e notas de Carlos Pujol. Disponível em: <<http://www.projetoemser.com.br/blog/wp-includes/>

[downloads/As%20%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf](http://www.projetoemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/As%20%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BELTRAME, Valmor Nini. **A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski**. In.: Linguagem em (Dis)curso. Revista eletrônica da UNISUL. Volume 2, número 2, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0202/020203.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

BELUSI, Soraia. **As boas novas de um homem de teatro** – Eid Ribeiro retorna com dois diferentes projetos para os palcos, finaliza um texto e retoma, nas telas, o ofício de ator. **O Tempo**, Belo Horizonte, 08 de março de 2005.

BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás**: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global Editora, s.d.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. ed. 4. (reimpr.) São Paulo: EDUSP, 2008.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Clélia Regina Ramos. Editorial Arara Azul (Versão para eBook), 2002. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alicep.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

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

COUTINHO, Jefferson da Fonseca. **Teatro de Guerrilha**. O diretor e dramaturgo Eid Ribeiro ganha homenagem do Grupo Trama e reitera seu compromisso com a arte. Privatização da cultura é criticada pelo ex-curador do FIT. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, Caderno Cultura (Artes Cênicas), quinta-feira, 14 de abril de 2011.

CURCI, Rafael. **Metáforas visuais numa montagem com objetos**. In: MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 10, v. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, 2014.

DADOS Técnicos – **De Banda pra Lua. Grupo de Teatro Armatrux**. Nova Lima: 28 jan. 2016.

DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad**. 1. ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas**. 1ª ed. Buenos Aires: Colihue, 2009.

_____. **Introducción a los Estudios Teatrales**. 1. ed. Cuauhtémoc, México: Libros de Godot, mayo de 2011.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. 8. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/56308435/ECO-Umberto-Obra-Aberta>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTEVES, Odilon. **Relações poéticas**: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera). Belo Horizonte, 07 de ago. de 2013. Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

FÉLIX, Eduardo. **Elementos materiais de No Pirex e Thácht**. Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2016. Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Interação cênico-musical**: estudo n.º. 2. 296 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte: 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del Teatro**. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.

FURTADO, Ana Clara. **Mistérios da imaginação**: espetáculo de Banda pra Lua une Eid Ribeiro e Armatrux e convida plateia a viajar ao lado dos irmãos Tônico e Bié e da mula Madrugada. **Diário da Tarde**, Caderno 2 (sábado), Belo Horizonte, 30 de junho de 2007.

GENEROSO, Gabriele. **Redes, conexões, “Trans-Forma(ções)”**: um olhar sobre a linguagem contemporânea de dança em Belo Horizonte. Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/Redes%20conexoes%20Trans-Formacoes%20-%20Gabriele%20Generos.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

GENET, Jean. **As Criadas**. Trad. Pontes de Paula Lima. Disponível em: <https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/07/as_criadas_-_jean_genet.pdf>. Acesso em: 17 set. de 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Universidade de Aveiro / Departamento de Línguas e Cultura. Aveiro, Portugal: Fontes Digitais, 2002. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/fausto.pdf>>. Acesso em: 19 ago. de 2015.

_____. **Fausto**: uma tragédia (Primeira parte). Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. Ilustração de Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A História da Arte**. 16 ed. Trad. Álvaro Cabral. LTC: Rio de Janeiro, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GRUPO focal 1: atores, personagens e objetos de cena em *Thácht* – dos processos criativos à representação. Centro Cultural Banco do Brasil: Belo Horizonte, 23 jan. 2015. Grupo Focal – Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

GRUPO focal 2: conversa com Tina Dias, Eduardo Machado e Raquel Pedras – atualizações dos espetáculos *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*. C.A.S.A: Nova Lima, 28 jan. 2016. Grupo Focal – Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

GUINSBURG, Jacó (org). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. 178 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas: 2009.

JULIEN, Nadia. **Dicionário Rideel de Mitologia**. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

LERRO, Luiz. **Sobre a consultoria corporal para Thácht**. Entrevista concedida a Luciano Oliveira por telefone. Porto Velho: 04 mai. de 2016.

LIMA, Cláudio Flores Serra. **O teatro de variedades em J.-K Huysmans**: elementos da cenografia enunciativa. 160 p. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/claudiofloresserralimamestrado.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MARQUES, Adílio Jorge e MORAIS, Marcelo Alonso. **O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda**: ressignificações de tradições europeias e africanas. (Artigo). Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 14 maio de 2015.

MEDEIROS, Fábio H. N. **A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo: 2014.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

MELLÃO, Gabriela. **Peça sem texto critica relações de poder com estética refinada. A Folha**, Ilustrada, São Paulo, sábado, 18 de agosto de 2012.

MICHAELIS. **Dicionário de Português Online**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/meton%C3%ADmia%20_1000825.html>. Acesso em: 28 set. de 2015.

MARTINS, Morgana Fernandes. **O som ouvido, visto e sentido** – O repertório sonoro da cena teatral e a dramaturgia sonora dos espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi. 149 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

MOSTAÇO, Edelcio. **Considerações sobre o conceito de teatralidade**. DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol. 2, N° 2. CEART/UEDESC: Florianópolis, Ago./2006 – Jul./2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf>. Acesso em: 18 mai. de 2016.

OLIVERAS, Elena. **Estética – La cuestión del arte**. 1. ed. Buenos Aires: Ariel, 2005.

OLIVEIRA, Adelaide Cristina de. **Eid Ribeiro. Hoje em Dia**, Cultura, Belo Horizonte, segunda-feira, 12/08/96.

OLIVEIRA, Luciano. **Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos**: um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de *Um Baú de Fundo Fundo*, *Cobra Norato* e *Os Orixás*. v. 1. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

ORWELL, George. **Na pior em Paris e Londres**. Trad. Pedro Maia Soares; posfácio Sérgio Augusto. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O TEMPO. **Armatrux apresenta-se no Dom Silvério. O Tempo** (Fim de Semana – Magazine), Belo Horizonte, sexta-feira, 20 de julho de 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENA, Raíssa. **A poesia continua**: o Grupo de Teatro Armatrux apresenta nova versão da elogiada peça De Banda pra Lua. **Veja BH** (Crianças), Belo Horizonte, 30 de janeiro de 2013.

PEIXOTO, Mariana. **Conversa Maluca**. Rafa e Rufo travam diálogo carregado de humor negro e absurdo no espetáculo *Thácht*, nova parceria entre o diretor Eid Ribeiro e o Grupo de Teatro Armatrux. Estado de Minas. Cultura. Belo Horizonte, 12/08/2014.

PEREIRA, Marcelo. **Peça mostra aventuras vividas sob a luz da lua**. **A Gazeta**, Vitória, Caderno 2 (Teatro/Apresentação), 18 de abril de 2010.

PEREIRA, Maria de Fátima. **Desenvolvimento emocional e as etapas da construção do objeto permanente**. 183 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, dezembro de 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9603>>. Acesso em: 30 set. 2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meirhold**. Trad. De Fátima Saadi, Isa Kopelman. J. Guinsburg e Marcio Honorato de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PORTIFÓLIO De Banda pra Lua. Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 16 jun. 2014.

PORTIFÓLIO Grupo de Teatro Armatrux– 25 anos. Nova Lima: 28 jan. 2016.

PORTIFÓLIO No Pirex. Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 16 jun. 2014.

PORTIFÓLIO Thácht. Grupo de Teatro Armatrux. Nova Lima: 23 jan. 2015.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco – Belo Horizonte**: Experimentação, transformação e permanências (décadas de 1960 a 1980). 181 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003.

RIBEIRO, Eid. **De Banda pra Lua** (Comédia). Belo Horizonte: s.n., 2005. Texto cedido pelo próprio autor.

_____. **Eid e o Cinema**. CCBB: Belo Horizonte, 20 fev. 2014. Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

_____. **O cineasta da cena teatral belorizontina**. Nova Lima, 19 mar. 2014. Entrevista concedida a Luciano Oliveira.

_____. **Thácht** – Teatro de variedades. Nova Lima: s.n., 18 jan. 2015. Texto cedido pelo *Armatrux*.

RIVERO, Blanca Felipe. **Visualizar las visualidades: un pretexto para dialogar desde las escrituras y las poéticas titireteras**. In: MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 10, v. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2014.

ROCHA, Gustavo. **Perdidos na Memória** – ‘Thácht’, do *Armatrux*, tem texto e direção de Eid Ribeiro. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/perdidos-na-mem%C3%B3ria-1.898203>>. Acesso em: 17 jan. 2015. Artigo publicado em 12/08/14 – 03h00.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto – teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. e apresentação de Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTOS, Jorge Fernando. **BH em Cena**: teatro, televisão, ópera e dança na Belo Horizonte Centenária. Belo Horizonte: Del Rey, 1995.

SOULAGES, François. **Estética e Método**. Ars4, Revista de Pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Arte da USP. São Paulo, ECA/USP, 2004. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/soulages.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 4. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VARGAS, Sandra. **O Teatro de Objetos: histórias, ideias e reflexões**. In.: MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 6, v. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VILLELA, Gustavo *et al.* **Góticos, a vida em preto**. (Artigo). Revista Eclética. Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio Digital, dez. de 2006. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/6%20-%20g%C3%B3ticos,%20a%20vida%20em%20preto.pdf>>. Acesso em: 09 nov. de 2015.

DVDs e vídeos utilizados

DE BANDA Pra Lua. Nova Lima: Grupo de Teatro Armatrux, 16 de junho de 2014. 1 DVD (60 min), son., color.

ENSAIO Thácht. Filmagem de Luciano Oliveira. Nova Lima: C.A.S.A (Armatrux), 24/02/2014. Vídeo em HD Externo (Videoclipe 2 – 26 min e 45 seg), AVI, son., col.

NO PIREX. Nova Lima: Grupo de Teatro Armatrux, 16 de junho de 2014. 1 DVD (60 min), son., color.

THÁCHT – Teatro de Variedades. Nova Lima: Grupo de Teatro Armatrux, 29 de setembro de 2014. Vídeo em HD Externo – Mandarina Studio (73 min), son., color.

Filmografia

A Dança dos Bonecos. Produtora: Grupo Novo de Cinema e TV. Direção: Helvécio Ratton. Brasil/1986. Gênero: Infantil. Roteiro: Helvécio Ratton, Tairone Feitosa e Ângela Santoro. Assistência de direção: Eid Ribeiro.

Ela e os Homens. Produtora: Filmes do Vale Ltda. Direção: Schubert Magalhães. Brasil/1984. Gênero: Drama/Erotismo. Argumento e Roteiro: Alcione Araújo. Assistência de direção: Eid Ribeiro e Sanin Cherques. Trilha Sonora: Eid Ribeiro.

His Generation. Produção, direção e roteiro: Broncho Billy Anderson. Estados Unidos/1915. Gênero: Comédia muda. Elenco: Broncho Billy Anderson, Marguerite Clayton, Lee Willard, Hazel Applegate e Charles Chaplin (participação especial não creditada).

La Strada (A Estrada da Vida). Produtora: Ponti-De Laurentiis Cinematografica. Direção: Federico Fellini. Itália/1954. Gênero: Drama. Roteiro: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Federico Fellini. Música: Nino Rota.

M- O Vampiro de Düsseldorf (M – Eine Stadt sucht einen Mörder). Produtora: Nero-Film AG. Direção: Fritz Lang. Alemanha/1931. Gênero: Suspense. Roteiro: Thea von Harbou e Fritz Lang.

Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens). Produtora: Prana-Film. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha/1922. Gênero: Fantasia/Thriller. Roteiro: Henrik Galeen.

O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Produtora: Decla-Bioscop AG. Direção: Robert Wiene. Alemanha/1920. Gênero: Suspense/Terror. Roteiro: Hans Janowitz e Carl Mayer.

O Grande Ditador. Produtora: United Artists. Direção, produção, roteiro e narração: Charles Chaplin. Estados Unidos/1940. Gênero: Comédia dramática/Sátira Crítica.

O Quadrado de Joana. Produtora: Katásia Filmes. Direção e roteiro: Tiago Mata Machado. Brasil/2007. Elenco: Eid Ribeiro, Renata Otto, Rodolfo Vaz *et al.*

Papageno. Produtora: Lotte Reiniger Filme. Direção, roteiro e animação: Lotte Reiniger. Alemanha/1935. Gênero: Animação.

Schatten – Eine nächtliche Halluzination. Produção: Enrico Dieckmann e Willy Seibold. Direção: Arthur Robison. Alemanha/1923. Gênero: Drama/Fantasia/Terror. Roteiro: Arthur Robison e Rudolf Schneider.

The Adventures of Prince Achmed (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*). Produtora: German Distributor Primrose Film Productions. Direção e roteiro: Lotte Reiniger. Alemanha/1926. Gênero: Animação.

Uma onda no ar. Produtora: Quimera. Direção: Helvécio Ratton. Brasil/2002. **Gênero: drama.** Argumento e roteiro: Jorge Durán, Helvécio Ratton e Eid Ribeiro.

Vivos ou Mortos. Produtora: Filmes do Vale Ltda. Direção: Paulo Leite Soares. Brasil/1984. Gênero: Aventura. Argumento: Paulo Leite Soares. Roteiro: Carlos Alberto Rattom. Direção de Atores: Eid Ribeiro.

Sites consultados

<https://armatrux.com.br/> (Grupo de Teatro Armatrux). Acesso em: 17 jan. 2022.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo348017/cia-acomica> (*Cia Acômica*). Acesso em: 15 ago. 2016.

<http://amediavoz.com/gelman.htm> (Juan Gelman, músico argentino). Acesso em 29 mar. 2016.

<http://armatrux.com.br/debanda.html> (Fotos e sinopse de De Banda pra Lua). Acesso em: 13 jun. 2014.

<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9603>. (Dissertação de Maria de Fátima Pereira). Acesso em: 30 set. 2015.

http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2011-08-07_2011-08-13.html (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 29 mar. 2016.

<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/aquelesdois/> (Sinopse do espetáculo *Aqueles Dois*). Acesso em: 30 mar. 2015.

<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/perdoa-me-por-me-traires/> (Sinopse do espetáculo *Perdoa-me por me Traíres*). Acesso em: 30 mar. 2015.

<http://cialunalunera.com.br/espetaculos/perdoa-me-por-me-traires/ppmt8-menor/> (Foto do espetáculo *Perdoa-me por me Traíres*). Acesso em: 30 mar. 2015.

http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/07/25/noticia_arte_e_livros,144602/classico-ganha-nova-dimensao.shtml (Crítica de Banda pra Lua). Acesso em: 3 jul. 2015.

http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/06/29/noticia_arte_e_livros,156776/anarquista-gracas-a-deus.shtml (Foto de Eid Ribeiro). Acesso em: 3 jul. 2015.

<http://eureca.no.sapo.pt/lumiere.htm> (Imagem de *Nosferatu*). Acesso em: 26 jun. 2014.

<http://global.britannica.com/art/Biedermeier-style> (verbete *Biedermeier-style*). Acesso em: 12 nov. 2015.

<http://grupoarmatrux.blogspot.com.br/> (Informações sobre o *Armatrux*). Acesso em: 13 jun. 2014.

<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0202/020203.htm> (Artigo de Nini Beltrame sobre Teatro de Animação). Acesso em: 11 jul. 2014.

<https://mubi.com/topics/film-database-submission-january-2011--2?page=22> (Imagem de Papageno). Acesso em: 03 jul. 2014.

<http://noticias.band.uol.com.br/cidades/minasgerais/noticia/100000781528/festa-no-palco.html> (Foto da *Lua* minguante em camisa de força). Acesso em: 28 mar. 2016.

http://orkut.google.com/c1329658-t298fb7d26ac_53089.html. (Letra de *Duas Sombras*, valsa de Roberto Martins e Jorge Faraj). Acesso em: 23 fev. 2016.

http://peliculas.film-cine.com/schatten_eine_nachtliche_halluzination-m67038 (Imagem de *Schatten*). Acesso em: 26 jun. 2014.

https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/07/as_criadas_-_jean_genet.pdf (Texto *As Criadas*, de Jean Genet). Acesso em: 17 set. 2016.

<http://zeniltonmeira.com.br/?p=2291> (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 29 mar. de 2016.

<http://www.barrosoemdia.com.br/hoje-tem-moca-na-cidade/>. (Foto de *Thácht*). Acesso em: 23 jan. 2016.

<http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/s.jorge.pdf>. (Texto *A Vida e Legenda de São Jorge*). Acesso em: 13 ago. 2015.

<https://www.behance.net/gallery/24204277/THACHT> (Capa do programa de *Thácht*). Acesso em: 02 mar. 2016.

<http://www.casa.art.br/> (Centro de Arte Suspensa e Armatrux). Último acesso em: 29 mar. 2016.

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf (Artigo sobre Teatralidade). Acesso em: 18 mai. 2016.

<http://www.culturabrasil.org/zip/fausto.pdf> (Obra *Fausto*, de Goethe). Acesso em: 19 ago. 2015.

<http://www.dicionarioinformal.com.br/alterosa/> (Alterosa). Acesso em: 11 mai. 2015.

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/fogo/> (Simbologia de fogo). Acesso em: 21 out. 2015

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/sangue/> (Simbologia de sangue). Acesso em: 01 out. 2015.

<http://www.fccda.mg.gov.br/39festival/imagens/noticias/armatrux3.jpg> (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 29 set. 2015.

<http://www.fernandaabdo.com/armatrux-thacht-2015/2yor2rhkdztvd84zx8jz6wlq66jtn8> (Foto do cenário de *Thácht*). Acesso em: 02 mar. 2016.

- <http://www.filmspotting.net/forum/index.php?topic=8211.20> (Imagem de *The Adventures of Prince Achmed*). Acesso em: 03 jul. 2014.
- https://www.flickr.com/photos/127634696@N05/sets/721576485_46246428/ (Fotos de *Thácht*). Acesso em 25 mai. 2016.
- <http://www.focoincena.com.br/no-pirex/1553> (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 29 set. 2015.
- <http://www.focoincena.com.br/no-pirex/11962>. (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 25 jan. 2016
- http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=12254 (Grupo Geração). Acesso em: 10 mar. 2014.
- http://www.laprensa.com.bo/diario/entrendencias/cultura/20130416/media_recortes/2013/04/15/74022_gd.jpg (Fotos *No Pirex*). Acesso em: 29 set. 2015.
- <https://www.letras.mus.br/luciano-pavarotti/85723/traducao.html> (Letra e tradução de *O Sole Mio*). Acesso em: 09 jun. 2016.
- <http://www.overmundo.com.br/agenda/aqueles-dois-1> (Informações sobre o espetáculo *Aqueles Dois*, Cia Luna Lunera). Último acesso em: 29 mar. 2016.
- <http://www.priberam.pt/dlpo/balalaica>. (Balalaica). Acesso em: 25 nov. 2015.
- <http://www.priberam.pt/dlpo/cumim>. (Cumim). Acesso em: 08 jul. 2014.
- <http://www.priberam.pt/dlpo/metamorfose>. (Metamorfose). Acesso em 24 mar. 2016.
- <http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/As%20%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf> (*As Flores do Mal*, Charles Baudelaire). Acesso em: 25 fev. 2014.
- <https://www.vagalume.com.br/nora-ney/ninguem-me-ama.html> (Letra de “Ninguém me Ama”). Acesso em: 09 mai. 2016.
- <http://www.youtube.com/watch?v=ASaicV3l8Vw> (Wielopole-Wielopole, Tadeusz Kantor). Último acesso em: 29 mar. 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=iibipjBiJDc> (De Banda pra Lua – Espetáculo completo). Último acesso em: 28 mar. 2016.
- https://www.youtube.com/watch?v=SB_wUkBN8N4 (No Pirex – Espetáculo completo). Último acesso em: 28 mar. 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ujq7cO-CjXw&feature=youtu.be> (Thácht – Espetáculo completo). Último acesso em: 30 mar. 2016.
- https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan_Qs (Wielopole-Wielopole, Tadeusz Kantor). Último acesso em: 29 mar. 2016.
- <http://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw> (A Classe Morta, Tadeusz Kantor). Último acesso em: 29 mar. 2016.
- https://www.youtube.com/watch?v=r_AUaE5gnRo (His Generation). Acesso em: 21 jan. 2015.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ZXMa5rDmmrI> (Walk the Walk, caminhada de Charles Chaplin). Acesso em: 21 jan. 2015.
- <http://www2.guiasjc.com.br/wp-content/uploads/2015/04/042709.jpg> (Foto do cenário de *Thácht*). Acesso em: 02 mar. 2016.



Índice Remissivo das Categorias dos Objetos

B

bio-objeto

12, 19, 31, 41, 42, 45, 62, 121, 122, 123, 128, 254, 255, 259, 271

O

objeto-adereço

31, 37, 42, 44, 45, 111, 124, 127, 179, 223, 233, 254, 271

objeto-afetivo

19, 31, 41, 42, 55, 254, 259, 271

objeto-antropomórfico

19, 31, 41, 42, 55, 59, 254, 259, 271

objeto-cenário

19, 31, 37, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 106, 115, 129, 143, 164, 176, 223, 228, 229, 230, 237, 244, 247, 254, 255, 258, 271

objeto-desviante

31, 41, 105, 119, 124, 126, 127, 128, 164, 168, 178, 179, 182, 223, 224, 229, 233, 248, 254, 256

objeto-energético

9, 31, 41, 62, 115, 127, 254, 255, 256, 259, 271

objeto-extensão do corpo 1

9, 31, 37, 41, 62, 110, 124, 127, 165, 225, 250, 254, 257, 258, 271

objeto-faltante

19, 31, 38, 41, 65, 109, 126, 254, 255, 259, 271

objeto-figurino

19, 31, 37, 41, 42, 49, 128, 223, 224, 232, 237, 242, 254, 271

objeto-imaginário

19, 31, 65, 256, 271

objeto-instrumento

19, 31, 37, 41, 42, 52, 189, 193, 223, 224, 229, 230, 231, 233, 244, 248, 254, 258, 271

objeto-objeto

19, 31, 62, 104, 105, 108, 109, 116, 121, 123, 124, 127, 128, 164, 165, 166, 168, 180, 181, 223, 224, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 244, 248, 254, 271

objetos-desviantes

12, 19, 106, 126, 127, 165, 174, 183, 226, 228, 230, 243, 244, 248, 249, 250, 255, 256, 257, 258, 259, 271

objetos-zoomórficos

12, 19, 31, 41, 65, 121, 129, 200, 238, 241, 254, 258, 259, 271



Neste trabalho analiso o lugar dos objetos cênicos em três processos criativos e espetáculos teatrais do encenador mineiro Eid Ribeiro. Este profissional, tanto no aspecto da criação quanto no de formação de novos artistas, contribuiu e ainda contribui, sobremaneira, para a cena teatral não só de Belo Horizonte, mas também de todo o Estado de Minas Gerais. Chama-nos especial atenção a força cênica, a poética, a estética teatral e a competência desse artista no que concerne à encenação de espetáculos, principalmente no que se refere ao uso consciente de objetos cênicos em seus trabalhos. No decurso da criação – assim como durante a encenação de *De Banda pra Lua*, *No Pirex* e *Thácht*, os objetos cênicos foram essenciais para a poética de Eid Ribeiro. Sem eles, e na ausência das conseqüentes relações entre atores e objetos de cena, os espetáculos aqui estudados tomariam outro caminho estético ou até mesmo não existiriam. Metodologicamente, para levantamento bibliográfico e de dados a respeito do encenador e das encenações relacionadas, foram realizadas pesquisas de campo em bibliotecas públicas (estaduais e municipais), em centros culturais e em universidades e centros de formação técnica da capital mineira, e também na sede do *Grupo de Teatro Armatrix*, local de montagem da tríade de espetáculos supracitados. Entrevistas, grupos focais e pesquisas participantes também foram empreendidas, tanto na sede desse grupo quanto em teatros belorizontinos, nos quais ocorreram apresentações dos espetáculos aqui estudados. Em termos conceituais, no primeiro capítulo, trago um conceito ampliado de objeto cênico, dividindo-o em quatorze categorias. Ainda nesse capítulo inicial, opero com os conceitos de poética, utilizando, para tanto, dentre vários pensadores do teatro, o filósofo teatral Jorge Dubatti; de estética, a partir de obra do filósofo Luigi Pareyson; e de “repertório sonoro da cena teatral”, encontrado na dissertação da pesquisadora Morgana Fernandes Martins. No segundo capítulo, “causos” de infância narrados por Eid Ribeiro, nos quais identificamos traços da sua mineiridade, são fundamentais para a compreensão dos processos criativos do espetáculo *De Banda pra Lua*. Já no terceiro, a partir da análise do espetáculo *No Pirex*, traço a diferença entre *Teatro de Objetos* e *Teatro com Objetos*, principalmente por meio de um artigo da diretora teatral Sandra Vargas; abordo o termo *Teatro Físico*, conforme reflexões da pesquisadora Lúcia Romano; e a expressão grotesco, usando escritos da estudiosa Béatrice Picon-Vallin. Por último, no quarto capítulo, em que o espetáculo *Thácht* é examinado, a análise do conceito teatralidade faz-se necessária. Para isso, parto de obra livresca dos pesquisadores Eugênio Barba e Nicola Savarese.