

O USO CRIATIVO DOS OBJETOS: TEATRALIDADE NAS COISAS DO MUNDO

Resumo



Este artigo parte da experiência biográfica da autora junto ao grupo de teatro Ventoforte, na década de 1980, de modo a explicitar pressupostos estéticos e artístico-pedagógicos do encenador Ilo Krugli (1930-2019). A autora associa o trabalho com objetos animados e a direção de atores de Ilo com a teoria do espaço potencial de D. W. Winnicott (2019), habitando um entrelugar: dualidade entre tradição e inovação no chamado “teatro para todas as idades”.

Palavras-chave:

Dramaturgia contemporânea. Atuação com objetos. Ato performativo.

O USO CRIATIVO DOS OBJETOS: TEATRALIDADE NAS COISAS DO MUNDO

MARINA MARCONDES MACHADO¹

¹ Marina Marcondes Machado iniciou-se no teatro de maneira radicalmente empírica, como atriz no Teatro Ventoforte e como professora de teatro na Escola Municipal de Iniciação Artística de São Paulo, nas décadas de 1980 e 1990. Formou-se em Psicologia pela PUC-SP (1998), fez o Mestrado em Artes na ECA-USP (2001) e o Doutorado em Psicologia da Educação na PUC-SP (2007). Em 2009 realizou a pesquisa de pós-doutorado Territórios do Brincar (ECA-USP) e, em 2012, migrou para Belo Horizonte, para trabalhar junto à Licenciatura em Teatro da Escola de Belas Artes, na UFMG. É uma professora-artista, escritora e pesquisadora das relações entre infância e cena contemporânea, líder do grupo de pesquisa AGACHO/Laboratório de pedagogias teatrais. ORCID: 0000-0002-4389-066X. Email: mmjm@uol.com.br.

Introdução

O Teatro de Animação constitui um campo, território artístico, gênero ou uma linguagem das artes cênicas que se funda na *atuação* com objetos, em que o termo atuação não se restringe ao trabalho do ator, congregando outras formas de ações artísticas, como a encenação ou a dramaturgia. Nessa perspectiva, descortinam-se explorações teóricas e práticas em que atuante e objeto adquirem múltiplos estatutos, seja no texto, seja na cena. No Brasil, no último quartel do século XX, objetos animados estiveram presentes em muitas montagens (...). Naum Alves de Souza utilizou bonecos no show Falso Brilhante, estrelado pela cantora Elis Regina, e nos espetáculos teatrais da companhia teatral Pod Minoga. Ilo Krugli, diretor do Teatro Ventoforte, (...) mesclava atores e bonecos em suas encenações. Na televisão, tivemos produções como Vila Sésamo e Bambalalão (COSTA, 2016, grifo do autor).

Início abraçando o parágrafo de abertura do livro *A poética do ser e do não ser / Procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação*, escrito por Felisberto Costa (2016): o livro, já em sua primeira página, cita Ilo Krugli, importante encenador associado ao teatro de animação. Ilo Krugli é o nome artístico de

Elias Kruglianski, argentino nascido no ano de 1930 em Buenos Aires, filho de migrantes poloneses. Ilo também migrou: veio para o Brasil na década de 1960, indo morar no Rio de Janeiro. No ano de 1979 muda-se, com uma parte dos atores do grupo de teatro Ventoforte, para São Paulo; alugam uma casa na rua Tabapuã e constroem, no quintal, um teatro relativamente improvisado, feito de tábuas de madeira, com arquibancada para cerca de 150 pessoas. Nasce assim a Casa do Ventoforte, espaço onde foram encenados espetáculos nos finais de semana e mantidos cursos para adultos e para crianças durante a semana, com apoio da FUNARTE (1980-1982), momento anterior à instalação do Teatro Ventoforte na Praça do Povo.

Na Casa do Ventoforte me iniciei como atriz e como artista educadora – de maneira livre e empírica, mergulhada em princípios estéticos muito particulares, em convívio com aqueles artistas cuja trajetória estabelecida como um grupo de teatro iniciou-se em 1974.

Ilo faleceu na cidade de São Paulo em setembro de 2019. Seu modo de escrever, dirigir, ensinar teatro marcou diferentes gerações de atrizes e atores brasileiros. Sua obra foi, por décadas, reconhecida e premiada, e uma de suas importantes contribuições gira em torno da noção de um “teatro para todas as idades”, proposta na qual os estereótipos do teatro infanto-juvenil brasileiro até então foram superados por arquétipos, personas, narratividades ligadas aos elementos da natureza, mitologias e dualidades – princípios intrínsecos de sua estética. O núcleo do Teatro Ventoforte das décadas de 1970 e 1980 dedicava-se a estudar a obra de Carl Jung, influenciados pelo convívio com a psiquiatra Dra. Nise da Silveira, com quem tiveram intenso contato no Rio de Janeiro.

No ano de 1980, aos dezenove anos e caloura da graduação em teatro, assisti ao espetáculo paradigmático intitulado História de Lenços e Ventos. Ao longo da infância havia sido espectadora de alguns espetáculos infantis nos quais, ao final, eu invariavelmente fugia daquele tão comum abraço e aperto de mão no saguão que os grupos costumavam dar nas crianças, depois da peça... Lembro que já perto do desfecho (geralmente uma canção ou uma cena que

pedia participação das crianças batendo palmas, por exemplo) eu começava a pensar nas estratégias para fugir do encontro com os atores que “nos alegravam” no saguão e nos corredores do teatro. O teatro infantil brasileiro possuía – e ainda possui, em inúmeros casos – excesso de gagues e infantilismos.

Aquela peça do grupo Ventoforte em nada se assemelhava com o teatro infanto-juvenil que frequentei, ainda pequena, na cidade de São Paulo entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970. Fiquei muito tocada com o que experienciei: um trabalho cênico que surpreendia, incluindo um ator desistindo de atuar, em um verdadeiro rompante de distanciamento brechtiano, inserido na dramaturgia do encenador Ilo Krugli e atuado por Paulo César Brito, cujo personagem esvaziava-se, mostrando no palco ser “apenas um ator” – desistindo de representa-lo. A luz branca da plateia era acesa e todos ficavam em suspensão, ao menos por um minuto ou dois, duvidando: estaria o ator rompendo o contrato estrito senso ou apenas o contrato ficcional? Seria aquilo parte da dramaturgia? Encontrei, naquele momento, um tipo de teatro do qual – desse sim – queria me aproximar ao final.

Ilo Krugli ousou com seu “teatro para todas as idades” em uma pesquisa poética incomum: modo de criar onde tudo era mítico e situado; bonecos se misturavam aos objetos de cena e cenários; o trabalho criativo se mostrava potente nos figurinos, pintura de rosto, objetos de cena, standartes, cartazes de divulgação – bem como, muito especialmente, com a presença de música ao vivo, sempre composta para cada trabalho específico – bem executada, pensada como pesquisa, algo raro no teatro brasileiro feito para crianças até então.

Quando comecei a ser aluna do curso de formação para atores do Teatro Ventoforte (1980-1982), abri mão, naquele momento de vida, do caminho acadêmico: no teatro artesanal da rua Tabapuã, a vida valia a pena ser vivida. E a vida podia ser contada por meio de histórias, movimentos e gestualidades, uso criativo de objetos, relação direta com o público... Pelo silêncio e intimismo também. A intensidade da experiência residia em uma condução poética

das aulas que o núcleo de artistas que migrou do Rio de Janeiro com Ilo nos proporcionava, encontros nos quais propunham trabalhos de ator e de dramaturgia na chave do brincar, partindo de nossas memórias de infância. Nada de “criança interior” ou de reviver a criança que fomos como “personagem” – mas, sim, buscar climas e atmosferas de nossas experiências biográficas na primeira década de vida, por assim dizer, para então criar personagens ficcionais, cenas improvisadas e dramaturgias com objetos (inusitados ou construídos para uma peça específica).

Construir bonecos de papel maché era uma perspectiva importante no curso para atores do Teatro Ventoforte, bem como criar ficção apenas a partir de papéis de seda, celofane e jornais, trabalhar o uso de objetos cotidianos de modo inusitado, integrado a nossos corpos, jogos de aquecimento, brincadeiras de infância. Também fazíamos experiências com argila, tintas e outras materialidades. Além do ato de brincar, havia um pano de fundo recorrente em todo o curso, semestre a semestre: os quatro elementos da natureza. Passados quarenta anos da formação na Casa do Ventoforte, tenho enorme consciência da importância daquela fonte: trago quatro décadas de apreço por tudo que vivi e aprendi ali. Fontes de água, terra, fogo e ar.

Mais tarde, de forma cuidadosa e artesanal, bem como por meio de estudos acadêmicos, relacionei a empiria do curso de formação de atores do Ventoforte com as ideias contidas nas poéticas de Gaston Bachelard (1998; 2008; 2016), enraizadas nos elementos da natureza; a teoria acerca da criatividade do psicanalista inglês Donald Woods Winnicott (2019) que situa o brincar imaginativo como cerne da cultura humana; bem como a conversa com parte da obra de Carl Jung (1964), especialmente porque Ilo trabalhava com arquétipos, modo interessante e fecundo de combater estereótipos – algo fundante no seu trabalho, inclusive quando propõe a migração da categoria chamada “infanto-juvenil” para o “teatro para todas as idades”.

Os anos de formação na Casa do Ventoforte tatuaram minha pele – sei que tatuaram, também, inúmeras outras atrizes e atores, semeando em nós a possibilidade de inaugurar, e habitar, nossas poéticas próprias, inicialmente

por meio dos anos de convivência e a partir da adesão ao “teatro para todas as idades”, para, mais tarde, cada um buscar seu rumo.

O brincar e o uso criativo dos objetos, das coisas do mundo

(...) até formar, cenicamente, o quintal: objetos jogados à direita, à esquerda, varais, panos grandes pendurados. Depois de criado, em conjunto com o público, os atores acham, em meio a esses objetos, uma mala com bonecos.

Abrem. Brincam. Manipulam os dois bonecos, Manuel e Manuela, encontrados dentro da mala que acham no quintal. Têm uma ideia. “Vamos fazer teatro com bonecos!”

Os bonecos se recusam a representar, discutem livremente, numa improvisação com os atores, se negando a representar e, na briga, mandam que os atores mesmos façam o espetáculo.

Os bonecos entram na mala e se trancam por dentro (KRUGLI, 2000).

O texto acima encontra-se em uma espécie de prólogo escrito por Ilo para a publicação em livro da *História de lenços e ventos*, edição da dramaturgia voltada para a pedagogia do teatro e cuidada, artesanalmente, na época, por Ilo Krugli (2000). Que maravilha! Tradicionalmente, adultos pesquisadores do campo profissional do teatro de bonecos, especialmente os estudiosos acadêmicos, discutiram por anos, senão por décadas, seu lugar no âmbito do conhecimento teatral e suas noções centrais: se os bonecos eram ou não o cerne daquela maneira de fazer teatro; se era necessária a existência de um campo à parte de teoria e de discussão temática; se existiria dramaturgia específica para bonecos; se o ator deveria aparecer na cena ou apenas o boneco, e tantas outras indagações.

Enfim, no teatro de Ilo os conflitos paradigmáticos e teórico-práticos do campo formal do teatro de animação simplesmente, real e metaforicamente, trancam-se em uma mala! Fechados por dentro. De modo que os atores, suas presenças em gesto e palavra, são convidados a dar conta de animar o mundo, e vidas serão criadas cenicamente, com pedaços de pano, lenços, folhas de jornal e pedaços de alumínio. Em um sentido mais radical: no teatro de Ilo Krugli os objetos estavam vivos.

Maiakóvski, para citar um exemplo dos mais interessantes nos anos 1930, trabalhou te-

atralmente a possibilidade de dar vida às coisas. Vemos isso de forma brilhante no texto *Mistério-Bufo*, dramaturgia na qual encontramos “coisas-personagens”, num dispositivo ficcional que dá vida e humaniza as ferramentas de trabalho e as coisas do mundo dos personagens trabalhadores:

(...)

CAMPONÊS:

Quem são vocês?

De quem são vocês?

COISAS:

Como de quem?

CAMPONÊS:

Como se chama seu dono?

COISAS:

Aqui não tem dono.

Não queremos ser de ninguém.

Delegados nos declaramos.

A foice e o martelo

vieram acolhê-los.

Somos o brasão republicano.

CAMPONÊS:

E o pão?

E o sal?

E o pão de açúcar?

Para quem são?

Por acaso esperam o governador?

COISAS:

Não –

vocês.

É tudo pra vocês.

LAVADEIRA:

Chega de conversa fiada!

Aqui não tem criança!

Pelo visto,

Querem comprar tudo por debaixo do pano.

Pelo visto,

um bando de especuladores

Há por detrás de tudo isto.

COISAS:

Nada de especulação,

prestem bem atenção.

(MAIAKÓVSKI, 2012, p. 140-141)

Valmor Beltrame (2006) destaca três características marcantes da obra dramaturgic de Maiakóvski: nomes falantes; o boneco como alegoria; a humanização de objetos. É a terceira característica que nos interessa neste argumento. Na peça *Mistério-Bufo*,

Maiakóvski propõe a invasão do palco por objetos comuns ao cotidiano dos homens. Os instrumentos de trabalho, alimento, constituem-se na **presença arquetípica do objeto** na esfera do comportamento e sobrevivência humana. O poeta convida seu público a sentir e perceber, através da forma inanimada, fabricada industrialmente, porém, marcada pelas mãos dos homens, impulsos criativos, afetivos e simbólicos (BELTRAME, 2002, grifo nosso).

Há muita coisa acontecendo na cena teatral brasileira durante o século XX, propostas na direção de inverter a ordem das coisas e em diferentes sentidos. Não seria, obviamente, Ilo Krugli a inaugurar o caminho cênico no qual os objetos estão, por assim dizer, vivos – mas, sem dúvida, há grande originalidade em seu trabalho cênico e em sua lida com objetos, panos, bonecos. No livro citado, a estética de Ilo com o grupo Ventoforte está documentada nas didascálias: “todos os atores e músicos vão cantando e contando a história, e **só setransformam em personagens quando estão com os objetos nas mãos**” (KRUGLI, 2000, p. 9, grifo nosso). Rubrica aparentemente simples e no entanto complexa de ser executada: o ator precisa trabalhar de tal modo que, quando tiver o lenço azul nas mãos ele é – e se mistura a – Azulzinha; quando segurar a folha de jornal, ele é e se mistura ao personagem Papel. Papel possui dois momentos dramaturgicos; Ilo, nas primeiras páginas do livro, faz a distinção:

PAPÉL: uma folha de jornal, simples e poética, transitória, com muita vontade de “chegar” ao conflito da história.

PAPÉL: num segundo momento, depois de ser queimado, ele se transforma em herói de capa-e-espada; ainda de jornal, o coração é de celofane, vermelho e transparente. (KRUGLI, 2000, p. 8)

A essa maneira de Ilo Krugli por as coisas que nomeio neste artigo por dualidades – modo interessante de criar a jornada de um personagem, especialmente por estar inserido em um contexto de um teatro de bonecos e para crianças (de todas as idades). A jornada existencial é de um pedaço de jornal, que depois de queimado, ressurgue como um boneco “inteiro” – feito na hora e a olhos nus, ou seja, produzido em cena, frente ao espectador – e de coração de papel de celofane vermelho (o coração de papel celofane é imagem recorrente nos trabalhos de Ilo

Krugli). Destaco que, no primeiro momento do personagem Papel, ele termina por ser queimado em cena, em uma pequena bacia de metal, com álcool, em chamas. Imaginem o impacto disso na plateia de crianças e adultos na década de 1970, ainda sob a égide da ditadura no Brasil. Era de fato algo intenso e muito bonito.

E para a personagem feita de lenço de pano, a rubrica introdutória diz:

AZULZINHA: um lenço azul é o protagonista. Representa a vontade de correr atrás da aventura e da liberdade, o amor ao novo. Desobediente, ela faz acontecer a história. (KRUGLI, 2000, p. 8)

As rubricas de Ilo são comentários acerca das personagens, mostram suas essencialidades, e revelam, novamente, a noção de dualidade: o dramaturgo não explicita que Azulzinha seja uma personagem feminina estrito senso; ela é “um lenço azul protagonista” e “ela faz acontecer a história”. Propositalmente, nosso autor mistura os elementos masculino e feminino em um pedaço de pano – traços da psicologia analítica de Jung, leitura de referência de Ilo, como já dissemos, um autor que afirma a concomitância, em cada ser, de elementos femininos (nossa *anima*) e de elementos masculinos (nosso *animus*). Percebam quão inusitada, e avançada, foi a introdução dessa abordagem para o teatro infantil brasileiro – até ali demasiadamente demarcado e acostumado ao cor-de-rosa-e-azul, às maria-chiquinhas no cabelo para a personagem menina e ao boné na cabeça para o personagem menino... Traços estéticos simplistas ainda bastante presentes na cena brasileira, diga-se de passagem.

Habitar a estética Ventoforte

Muito tempo depois da juventude em convívio no Ventoforte, trabalhando como formadora de professores da Educação Infantil no campo das artes e também como pesquisadora no âmbito do teatro, criei o seguinte enunciado para um exercício com o qual surpreendia os adultos: “Era uma vez um pano que não queria ser pano”. Educadoras da primeira infância por muitas vezes fizeram ironia quando ouviram a frase pela primeira vez... Seu realismo era muito maior do que sua lembrança da capacidade para brincar – com palavras, com imagens, com sentimentos.

As crianças não se sentem crianças! Isso se dá uma vez que as noções de infância e criança são construtos – e construtos elaborados por adultos. Assim, ouvir uma história que se inicia por “era uma vez um pano que não queria ser pano” ressoará forte no imaginário, na corporalidade e na existência infantil. Resulta que mesmo as educadoras mais descrentes, quando voltavam para o curso, depois de desafiadas a praticar aquele “experimento” com pedaços de pano manipulados por crianças – pois, em seguida ao dizer “era uma vez um pano que não queria ser pano”, o adulto começaria a fazer, por meio do uso criativo do pano, modelando-o, com que o pedaço de pano se tornasse um bebê; uma pedra; uma espada; uma flor... e tantas outras possibilidades que a transformação brincante do pano (amassando, dobrando, colocando dentro da blusa, arrastando pelo chão) pudesse sugerir. No retorno para o curso as educadoras admitiam quão bem sucedida tinha sido aquela proposta entre crianças de três a cinco anos de idade. Surpreendentemente bem sucedida, no caso das educadoras irônicas, descrentes.

Ao longo dos anos percebi como os procedimentos vividos no corpo encarnado, na juventude e em convivialidade na Casa do Ventoforte, estruturaram-se, nas mais diversas pesquisas de atrizes, atores, grupos e estudiosos do teatro, hoje também habitando o campo da performance. Na docência em Licenciatura em Teatro nomeio a frase “Era uma vez um pano que não queria ser pano” por roteiro de improviso – anunciando, por meio dessa expressão, não uma aula de teatro dirigida, mas o convite a um ato performativo dos mais interessantes.

Dramaturgia de objetos e a potência da imaginação

(...) o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo (CINTRA *apud* GONÇALVES; BALARDIM).

Entre a formação de adultos leigos em teatro, a docência universitária na Licenciatura em Teatro da UFMG, o exercício como escritora e a memória de minhas aulas com crianças na EMIA-SP (Escola Municipal de Iniciação Artística de São Paulo) por dezesseis anos, perce-

bo, retrospectivamente, aqueles procedimentos do uso dos objetos na formação com Ilo Krugli como verdadeira matriz do meu pensamento maduro. Hoje tenho meu modo próprio de ensinar teatro – a Licenciatura é a prática de “ensinar a ensinar teatro” para adultos universitários, para que, eles mesmos, ensinem, futuramente, crianças e jovens – bem como coleciono objetos e procedimentos criativos próprios para trabalhar/performar com eles, a partir deles. Atenção especial dada a um rabo de diabo (!), objeto-sucata encontrado por amigos em uma caçamba de lixo, na qual estavam jogados restos de fantasias de carnaval. Tenho esse objeto há mais de vinte anos. Guardo em um estojo de pano com zíper, o que lhe dá um valor especial e possibilita fazer mistério, ao deixar o estojo em cima de uma mesa, ou no chão, durante um ato performativo.

Figura 1: rabo do diabo.



Fonte: arquivo pessoal.

Em 2015, preparando uma apresentação para a Fundação Carlos Chagas, em evento no qual receberia o prêmio Rubens Murillo Marques – criado em 2011 para premiar projetos realizados nas Licenciaturas das universidades brasileiras – levei para a cerimônia diversos objetos e “plaquinhas” com palavras que me lembrariam do cerne de minha intenção discursiva: misto de roteiro e possibilidade de improviso. Intitulei a fala por “Como performar um Power Point”, uma vez que recebemos a sugestão para trabalhar com pranchas de Power Point, modo

de organização usual nesse tipo de evento. Assim, para demarcar território e falar do lugar que habito, escolhi performar. Objetos para tal: uma maçã de madeira; ovos de cerâmica; um galo artesanal; uma pata de dinossauro feita em E.V.A.; um mapa impresso em uma lona; um sapo de plástico, brinquedo comprado em banca de jornal; um par de óculos espelhado.

Figura 2: Sequência de imagens em “uma foto só” (montagem): *maçã / ovos e galo / pata de dinossauro / mapa / sapo / óculos espelhado*. Sequência de objetos na direção de uma dramaturgia aberta



Fonte: acervo pessoal

De 2015 em diante, acontece, recorrentemente, que eu presentifique meu trabalho-e-vida com base no uso criativo daqueles mesmos objetos. Surgiu naquele momento um trabalho processual (metodologia *work-in-process*) no qual as coisas, visíveis e invisíveis, superaram a importância de um texto escrito, dando lugar à noção de roteiro de improviso (boa temática para um próximo artigo). Grosso modo, a expressão pode ser compreendida pelo uso criativo de gesto e palavra no aqui-agora. Nada ingênuo ou impensado – há relação direta com meus estudos em Fenomenologia, em seus aspectos descritivos, campo filosófico cujo lema é sintetizado pela frase “de volta às coisas mesmas” e cuja perspectiva convida às ações de narrar, descrever, comentar: interpretar o mundo vivido.

Em estudos recentes encontrei referências irmãs – Javier Swedzky (2018), pesquisador argentino que considera ter formulado uma “dramaturgia fenomenológica”:

(...) una dramaturgia fenomenológica, es decir una escritura que es la resultante del encuentro en el espacio de creación de todo lo previo que pudiera existir – texto, investigación corporal, materiales teóricos o textuales diversos etc – con

los objetos reales, con sus particularidades, accidentes y potenciales discursivos (SWEDZKY, 2018, p. 308).

Swedzky segue depurando o que é próprio do teatro que se utiliza de objetos:

(...) Los materiales tienen como característica su gran poder evocativo, lo que lleva constantemente a una doble lectura del espectáculo: lo que se está viendo y la percepción que se tiene del material. Los materiales imponen a través de estas transformaciones sus procesos e tiempos propios y de esta manera supeditan la escritura a su condición física (SWEDZKY, 2018, p. 309).

Há similaridade entre a concepção de Swedzky e a minha. No meu caso, objetos colaram-se a uma primeira camada de significação na seguinte chave: a maçã, conhecimento; os ovos, sementeira de novas ideias; o galo, animal icônico que nos acorda e acompanha a galinha, galando seus ovos; a pata de dinossauro, medo/modo de me tornar anacrônica; o mapa, impresso em uma lona, dispositivo que não nos deixaria de modo algum perdidos na noite do dia da fala...; o sapo “de um e noventa e nove”, que, beijado, poderia tornar-se príncipe (“só que não”, não se torna, propositalmente em meu roteiro de improviso); o par de óculos espelhados, espécie de ícone da década de 1970. Há uma dramaturgia que habita aqueles objetos, e que de certo modo prescinde da tradição da palavra dramática fixada em cena: talvez se trate de uma dramaturgia só de rubricas. Ou didascálias e imagens, apenas.

No aqui-agora do ato performativo, busco por aquilo que a fenomenologia denomina por redução: suspender pressupostos teóricos, para mergulhar na experiência de compartilhamento; mergulho paradoxal, pois há decerto busca por precisão e intencionalidade acerca daquilo que vou comunicar. Existe um roteiro mutante pertencente às coisas mesmas – àqueles objetos – cujos remetimentos, e memória de outras falas já ditas, já acontecidas, carregam a dramaturgia não escrita.

A dramaturgia dos objetos concretizaria um vazio-cheio que nos permite improvisar, no caso aqui narrado, com base inicial naquela camada de significação já comentada: conhecimento / medo do anacronismo / sementeira / ovo galado / sapo que (não) vira príncipe / mapa como

grafismo que nos conduz. A maçã como fruto proibido. Performar um brincar adulto imaginativo com maçãs e sua simbologia: da bruxa, do amor, do pomar... Do conhecimento interdito?

E o medo do anacronismo pertence à minha linha do tempo, com minha geração envelhecendo (adeus anos de 1980!): agora (ano de 2022), no enfrentamento à pandemia da Covid 19, tempo de gritante evidenciada fragilidade dos mais velhos: visto a pata do dinossauro e enuncio meu medo.

Mesmo assim, brinco.

Figura 3: cada um carrega seu dinossauro



Fonte: acervo pessoal

Como aponta Hannah Arendt (2011) no paradigmático ensaio “A Crise na Educação”, um professor, adulto que é, não teria como fugir da tradição – e, diante do novo, apresentado pelo jovem aluno e toda sua geração, impossível não “dinossaurizar”...! Já a sementeira e a diáde do galo e dos ovos da galinha brincam com o famigerado enigma do ovo e da galinha, bem como com a fertilidade contida nos ovos de cerâmica, pequenas obras de arte do artesanato mineiro. Os alunos, no processo relacional entre professor e aluno, saem do ninho: crescem, tornam-se aves, colocam seus ovos... A professora serve a eles omeletes (de dramaturgias)! O sapo que vira príncipe – nunca vira, e eu comento ironicamente isso, toda vez que improviso a partir dele e com ele – tem grande valor para pensar acerca do equivocado uso educativo americanizado dos contos de fada, e seus subprodutos da indústria de princesas. Mas também faço menção a “não engolir sapos”!! (Antes, relacione-se com eles).

Por fim, o mapa que escolho exibir não é sempre o mesmo: certo dia tive a ideia de fazer imagens ampliadas em lona, tal qual *ban-*

ners acadêmicos, mas cuja imagem apresentasse uma antiestrutura, uma forma-conteúdo; imprimi em lona diversos mapas de momentos de minha pesquisa que une arte-e-vida. Apresento atos performativos que fazem uso desses mapas em palestras, aulas, rodas de conversa para as quais me chamam, e faço novos mapas para arguir trabalhos acadêmicos, especialmente em qualificações de dissertações e teses. Os mapas são, portanto, eles mesmos objetos de cena, por vezes pano de fundo, paisagem de uma pesquisa estética marcada por um ato político, ação questionadora da tradição acadêmica e do uso do programa *Power Point* no campo do conhecimento das Artes. No dia da *performance* na cerimônia do Prêmio, o mapa utilizado era criação de uma aluna da graduação em teatro da UFMG (uso da imagem autorizado por ela).

Tornar visível a potente teatralidade das coisas do mundo pretende convidar o leitor – você mesmo! – a eleger sua própria série de objetos que estabeleçam algum tipo de nexo/não nexo (senso/nonsense) com sua vida artística e profissional, e, assim, concretizar sua pesquisa em dramaturgia de objetos, construindo seu “*Power Point* performativo”. Penso ser um brincar de faz de conta adulto – em gesto e palavra, tornamos visível algo que queremos dizer, revelar, comunicar, expressar. Nesta proposição, a dramaturgia das coisas lá está para ser encontrada...

Os objetos são mostrados na cena, colocados no dispositivo, na mesa de trabalho que seja, e provocam os espectadores-ouvintes expostos no convívio, presença no rito, e, ao mesmo tempo, distanciamento: “estamos só brincando”. Ditas ou imaginadas, são palavras que revelam emotividade e convidam os coparticipantes ao aqui-agora, anunciando possibilidades de tempo futuro. As materialidades e o uso criativo do objeto habitam um tempo documentado. Tempo que já passou, revisitado e reativado. Os objetos, assim vistos, são, eles mesmos, “dados documentais” carregados de simbologia dada por uma cultura, que, por meio de nossa ação performativa, evocam o que Winnicott (2019) nomeou conceitualmente como “espaço potencial”: lugar intermediário entre a mãe e o bebê, espaço virtual e psíquico onde acontece o encontro, e no qual, inclusive, o bebê tem certeza

de que as coisas do mundo lá estavam para serem encontradas por ele.

A evocação do gesto espontâneo da criança que brinca imaginativamente, recriado pelo adulto *performer* que transforma as coisas do mundo em “forma animada”, até mesmo quando não há nem movimento ou voz de personagem, configura um amplo campo dramático contemporâneo. O movimento e a voz do *performer* narrador, em seu corpo encarnado, doa significações e potência a cada objeto escolhido. Os objetos são ouvidos por ele. O *performer* se vincula aos objetos de tal modo que “os próprios objetos transmitem impulsos de movimento” (...) “Os atores respondem aos impulsos vindos dos objetos” (Gonçalves e Balardim, 2018, p. 402). Trata-se de uma verdadeira escuta do material.

Haveria ainda a hipótese, mais radical, de uma dramaturgia de objetos desordenados, apenas encontrados – não escolhidos. Tal qual uma criança que encontra um galho ou uma pedra, o adulto criador pode tensionar as ideias aqui propostas, abrindo-se para a escuta daquele objeto, em sintonia com a crença de que o objeto estava ali justamente para ser encontrado/recriado por ele – como acontece com o bebê e o seio da mãe que o alimenta, diria Winnicott (2019). Para o psicanalista, a sensação [ilusória] de criação do mundo, e o gesto espontâneo na direção das coisas e das pessoas, constituem o cerne de nossa capacidade para brincar, criar e amar.

Para concluir

Debaixo da água tem terra.

Debaixo da terra tem água.

Dentro de cada criança existe um homem de olhos abertos para o mistério de crescer da noite para o dia e do dia para noite.

(...)

Fazemos teatro para que os nossos pés e mãos não esqueçam sua longa e maravilhosa história de artesãos do movimento da alma do homem no amar e criar.

E das nossas mãos saíram barcos pequenos e lençóis azuis como o céu à procura da liberdade e de um destino escolhido.

(KRUGLI)

Para concluir retorno à complexa simplicidade criativa de Ilo, artista que moldava com

destreza, diante dos nossos olhos curiosos, um pedaço de argila em suas mãos: dando forma e rapidamente desmanchando, com plasticidade, demonstrando o polimorfismo de um naco de barro, de modo a nos orientar a como trabalhar com crianças que, por vezes, não queriam entrar em contato com o material... Ilo era uma espécie de supervisor de um grupo de jovens artistas que ensinavam “arte integrada” na Casa do Ventoforte, do qual fiz parte.

Desejo que este texto materialize uma fagulha de fogo para iluminar possíveis dramaturgias contemporâneas – sem deixar de demarcar origens, homenagear um mestre e obras de referência, nos enraizando no mundo dos estudos teatrais. O texto quis acender um outro fogo, que queimaria uma dramaturgia fechada e com diálogos prontos. Assim como o personagem Papel, no uso das cinzas recomeçaremos narrativas em gesto e palavra, encarnadas no *performer* que se fará, ele mesmo, um naco de argila. Modelar e desmanchar, modelar e desmanchar... Ser o naco molhado, batido, terra que encontra a água e as mãos do artista, e depois vai para a queima, torna-se “peça”. Aqui, a corporalidade do *performer* se faz contígua aos

objetos que usa e adere: contém e é contida pelo pote de argila que modelou na plasticidade da vida (e da morte). Ao pote retornaremos.

“O que fazem suas mãos, por onde andam seus pés?” é uma frase-enunciado de um exercício icônico da formação de atores na Casa do Ventoforte nos anos 1980. Em duplas, um perguntava e o outro respondia, em fluxo de continuidade, ou seja sem pausa, de modo a não quebrar as associações ditas aos fazeres das mãos e aos caminhares dos pés. Para terminar, me permito criar um roteiro de improviso, evocar Ilo Krugli, finalizando o texto e iniciando outra qualidade de troca com você, leitor:

— “O que fazem suas mãos, por onde andam seus pés?”

*Pegue nas mãos seus objetos
e trace seu caminho,
em gesto e palavra,*

— diga algo a alguém —

e retorne ao seu lugar de origem.

No percurso, escolha um lugar.

Nele deixe um dos seus objetos

para que seja encontrado por outrem.

E retorne,

retorne,

retorne ao seu lugar de origem.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. A Crise na Educação. In **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade** / Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALARDIM, Maysa Carvalho, BALARDIM, Paulo. Objetos obsoletos como elementos de composição dramática de Automákina-Universo Deslizante, do Grupo Teatral de Pernas Pro Ar (RS). **Urdimento**, set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/572>

BELTRAME, Valmor. A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski. **Linguagem em (Dis)curso**, vol. 2, n. 2, jan./jul. 2002.

COSTA, Felisberto Sabino. **A poética do ser e do não ser** / Procedimentos dramáticos do teatro de animação. São Paulo: EDUSP, 2016.

BORGES, Paulo César Balardim. Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço. Tese de doutorado. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006e/00006e22.pdf>

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KRUGLI, Ilo. **História de lenços e ventos**. Rio de Janeiro: Editora Didática e Científica, 2000.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Mistério-Bufo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SWEDZKY, Javier. Practicar la desorganizacion del mundo – La experiencia del Taller de dramaturgia em teatro de objetos. **Urdimento**, v. 2, n. 32, p. 305-312, set. 2018.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Abstract

This article starts from the author's biographical experience with the theater group Ventoforte, in the 1980s, in order to make explicit aesthetic and artistic-pedagogical assumptions of the director Ilo Krugli (1930-2019). The author associates Ilo's work with animated objects and actor direction with D. W. Winnicott's (2019) theory of potential space, inhabiting a between-place: duality between tradition and innovation in the so-called "theater for all ages".

Keywords

Contemporary dramaturgy. Acting with objects. Performative act.

Recebido em: 13 jun. 2022

Aceito em: 27 jun. 2022

Publicado em: 16 ago. 2022