

O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro ¹ junto ao Armatrux ²

The place of the scenic objects in the spectacles of Eid
Ribeiro with to the Armatrux

Luciano Flávio de Oliveira ³

Resumo

Neste artigo apresento parte do conteúdo do livro de artista desenvolvido ao longo do meu doutorado, defendido em 2016 na UDESC, bem como do livro resultante deste, publicado em 2017. Durante a pesquisa analisei o lugar dos objetos cênicos em três processos criativos e espetáculos teatrais do encenador mineiro Eid Ribeiro junto ao *Armatrux: De Banda pra Lua, No Pirex e Thácht*. No presente texto trago, em síntese, o conceito ampliado de objeto que desenvolvi naquela ocasião. Também analiso, a partir de um recorte de cenas desses espetáculos, as quatorze categorias dos objetos encontrados durante a pesquisa, estas resultantes do estudo das relações entre os atores e objetos em tais encenações. Um estrato maior da pesquisa que optei por reproduzir aqui foi a diferença entre *Teatro de Objetos e Teatro com Objetos*.

Palavras-chave: Encenação; ação consciente; imagens; teatro com objetos; teatro de objetos

Abstract

In this article I present part of the content of the artist's book developed during my doctorate, defended in 2016 at UDESC, as well as the resulting book published in 2017. During the research I analyzed the place of the scenic objects in three creative processes and theatrical spectacles of the director Eid Ribeiro with the *Armatrux: De Banda pra Lua, No Pirex and Thácht*. In this text I summarizing the extended concept of object that I developed at that time. I also analyze, from a cut-out of scenes of these spectacles, the fourteen categories of objects found during the research, these resulting from the study of the relations between the actors and objects in such productions. A larger stratum of the research I chose to reproduce here was the difference between Theater of Objects and the Theater with Objects.

Keywords: Staging; conscious action; images; theater with objects; theater of objects

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Eid Ribeiro nasceu em Caxambu, Minas Gerais, em 11 de março de 1943. Além de encenador, há mais de 50 anos, Ribeiro também é autor teatral, roteirista, ator e artista de cinema. Atualmente, aos 75 anos, ele vive na capital mineira. Junto ao *Grupo de Teatro Armatrux*, montou quatro espetáculos: *De Banda pra Lua* (2007), *No Pirex* (2009), *Thácht* (2014) e *Nightvodka* (2017). Os três primeiros foram analisados no livro ora apresentado.

2 Desde sua criação em 1991, em Belo Horizonte, o *Armatrux* trabalha com o estudo de várias linguagens cênicas em suas montagens: do teatro ao cinema, da dança ao circo e da performance aos bonecos. No teatro, são inúmeras as montagens e diversas intervenções desse grupo em espaços variados, dentro e fora do Brasil. Ao longo dos seus vinte e sete anos de existência, o *Armatrux* recebeu dezoito prêmios nacionais e um internacional, ademais de uma homenagem internacional. Informações disponíveis em: <<http://grupoarmatrux.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

3 Prof. Dr. Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). luciano.oliveira@unir.br

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, professor e pesquisador de teatro entendo que olhos atentos são necessários para o fazer criativo, visto ser bastante complexo lidar com os múltiplos elementos e exigências da cena. Um problema que detecto quando dou aulas de direção teatral é que pela falta de atenção, ou por mero descuido, ou ainda pelo pouco conhecimento do valor dos objetos, estes são relegados, por vezes, a um segundo plano, ou até mesmo são esquecidos. Foi pensando sobre isto que optei por pesquisá-los no doutorado. E assim, por apreciar tanto esses seres, desenvolvi a tese *O objeto flutuante na estética e na poética teatral nas produções de Eid Ribeiro junto ao Armatrux* como um objeto, mais precisamente como um livro de artista.

Cursei o doutorado, entre 2013 e 2016, no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC, com orientação de Brígida Miranda e coorientação de Wagner Cintra (da UNESP). Durante a redação desse livro de artista tive o auxílio editorial de Gustavo Kaimoti, da Editora Scienza, de São Carlos. Logo, tal tese foi defendida como um livro interativo, no qual links de músicas e vídeos dos espetáculos do *Armatrux – De Banda pra Lua, No Pirex e Thácht* – poderiam ser acessados pela pessoa que lê por meio de um aplicativo leitor de QR_Code. Sustentei a hipótese de que o objeto teatral flutua entre a poética e a estética artística desses três espetáculos.

De Banda pra Lua, ou *De Banda*, como é chamada pelos artistas do *Armatrux*, é o único espetáculo infantil da amostragem selecionada para estudo. Nessa montagem, Eid Ribeiro mesclou o teatro de atores com o teatro de animação e com vídeos. Os objetos cênicos, em tal trabalho, são poucos, mas muito potentes e interessantemente utilizados, pois, esteticamente, são misturados com sombras, bonecos, projeções e com os próprios atores. Já em *No Pirex*, direcionado ao público adulto, Ribeiro começou a aprofundar as suas pesquisas com os objetos, em especial com materiais de cozinha, chocando-os e hibridizando-os com princípios estéticos de diferentes linguagens artísticas, como o cinema mudo e o circo. E em *Thácht*, o encenador verticalizou as suas investigações com os objetos de cena, uma vez que a encenação se estruturou a partir da definição de cenas gags com três unidades de objetos principais (bengalas, chapéus e lenços), bem como a partir da relação direta e criativa dos atores com esses elementos cênicos.

Ao longo da minha pesquisa destaquei como o objeto, nos processos criativos e na cena ribeiriana junto ao *Armatrux*, estabelece ligações com o cenário, está no cenário e/ou é ele próprio o cenário; mantém estrita relação com o figurino; com a iluminação; 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 e com o texto (podendo também ser texto ou referenciado no texto, por meio de rubricas ou de didascalias internas). A tese defendida, e que se encontra depositada na Biblioteca Central da UDESC, demonstra ainda como em algumas situações cênicas desses três espetáculos o

objeto é o elemento propulsor da criação, constituindo, assim, a espinha dorsal do trabalho a ser levado ao público.

Após alguns meses do encerramento do doutorado decidi dar continuidade à parceria com a Scienza e publiquei o meu livro de artista sob o título *Eid Ribeiro e o Armatrux em processo: o objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*. Ademais do nome, o que diferencia o livro da tese é uma apresentação redigida por Rogério Oliveira, professor da Universidade Federal de Ouro Preto, e a ausência dos anexos.

Voltemos ao conteúdo da tese e do livro publicado, ambos livros de artista. 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 inserem 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.

Tanto a tese quanto o livro contêm quatro capítulos. Contudo, a introdução 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 grupo⁴.

No Capítulo I, intitulado *Conceitos e Categorias Preliminares*, para compreender melhor as especificidades dos objetos cênicos, elaborei o já mencionado conceito ampliado de objeto, assim como propus a divisão dos objetos cênicos em quatro níveis poéticos principais (ou quatro camadas significantes): o primário, o secundário, o terciário e o quaternário. Ademais, os distribuí e os classifiquei em quatorze categorias de caráter técnico-analíticas. Estas não foram dadas a priori, mas surgiram da observação e análise das três obras teatrais que Ribeiro encenou com o *Armatrux* e que foram estudadas por mim. Tampouco as categorias se pretenderam estanques, pois, em dados momentos, elas podem se imbricar, confundindo-se uma com a outra. Por serem dinâmicas, o leitor/a leitora pode ler e vê-las com outros olhos. A organização em categorias foi muito mais de cunho didático, a fim de sistematizar de modo mais claro as análises e facilitar a leitura. São estas as categorias: bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-instrumento, objeto-afetivo, objeto-antropomórfico, objeto-des-

4 Cristiano Araújo, Rogério Araújo, Eduardo Machado, Paula Manata, Raquel Pedras e Tina Dias.

viente, objeto-objeto, objeto-energético, objeto-extensão do corpo, objeto-faltante, objeto-imaginário e objeto-zoomórfico⁵. Contudo, não sou o inventor dos nomes de todas as categorias. O conceito de bio-objeto é uma expressão encontrada no livro *No limiar do desconhecido – reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor* do pesquisador e professor Wagner Cintra. Já as categorias objeto-cenário e objeto-figurino foram cunhadas tendo como base uma entrevista que realizei com o ator mineiro Odilon Esteves⁶. Para discorrer sobre a categoria objeto-energético evoquei o conceito de sagrado encontrado na obra *O Sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade. Por sua vez, o termo objeto-extensão do corpo encontra reverberação na obra citada de Wagner Cintra. Finalmente, um exemplo da categoria objeto-imaginário foi encontrado na obra *O Ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética* de Odette Aslan, que analisa os objetos invisíveis de *A Floresta*, de Ostrovski, encenada por Meyerhold.

Ainda no primeiro capítulo, operei com algumas categorias conceituais, dentre elas, poética e estética. Para sintetizar as categorias poética e estética recorri, dentre outros livros e artigos, à obra *Os problemas da estética*, do filósofo italiano Luigi Pareyson, e às seguintes obras do filósofo teatral portenho Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro I, Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas e Introducción a los Estudios Teatrales*.

Em suma, esta é parte da definição de poética que consta no meu livro:

A palavra poética vem do grego *poiein*: fazer, compor, criar. Diz respeito à obra por fazer [...]. O artista, segundo Pareyson, 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. [...] Já Jorge Dubatti diz que (a poética) está localizada tanto nos processos de criação quanto na cena teatral propriamente dita. [...] Trata-se do teatro produzido e do teatro que é (representação) e que acontece diante do 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 atores⁷.

Outra vertente da poética apresentada relacionar-se-ia com a beleza, com o suspiro, com a interjeição do apreciador: “Que poético é este espetáculo!”, “Lindíssimo este poema!”, “Quão maravilhoso é este perfume!”. Desta feita, o apreciador parece manifestar-se sobre o belo abstrato da obra (as sensações, os sentidos, as emoções evocadas e provocadas, o som que arpeja a pele, o verso que acelera o coração, o soluço de um ator que faz aumentar a respiração) e também sobre o belo

5 Todas essas categorias serão analisadas mais adiante.

6 Odilon Esteves. *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo (Cia Luna Lunera)*. Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2016. Entrevista inédita.

7 Oliveira, *op. cit.*, p. 54-57.

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...).

E, agora, também sumariamente, esta é a aceção de estética de acordo com Pareyson (2001, p. 2 *apud* Oliveira, 2017, p. 59 e 60):

toda *teoria que*, de qualquer modo, se refira à *beleza* ou à *arte*: seja qual for a maneira como se delinheie 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.

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.

Já a estética teatral, para Pavis (1999), determina a ideia de experiência estética, ou seja, de estética compartilhada entre público, produto e criador.

Os processos criativos são momentos de criação poética e ao mesmo tempo de constituição estética de uma encenação, em que *El hacer inventa el modo de hacer* (Oliveras, 2005, p. 152). 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. Logo, em termos estéticos e poéticos, os objetos podem construir narrativas, procedimentos, linguagens e sentidos.

Dito isto, entro no segundo capítulo: *Eid Ribeiro: o cineasta da cena teatral belorizontina – uma objetiva sobre de Banda pra Lua*. Nesse capítulo argumentei que é na relação com os objetos que os atores/atrizes arquitetam histórias, ações e sentidos. O foco das análises foram as mutações semióticas sofridas pelos objetos a partir das relações entre eles e os demais elementos da encenação, que produziram estéticas e poéticas próprias e significativas.

O espetáculo *De Banda pra Lua* estreou no *Teatro Francisco Nunes*, em Belo Horizonte, em 30 de junho de 2007. Ele possui uma estética cênica bastante cinematográfica, marcada pela fotografia, e esteticamente apresenta um hibridismo de linguagens artísticas: teatro, teatro de animação (sombras e bonecos), circo, cinema, cinema de animação e vídeo, que gerou um trabalho com uma linguagem bastante peculiar.

De Banda conta a história dos irmãos *Bié* e *Bié* que montam no lombo da mula *Madrugada* para ir a uma festa na roça, no interior de Minas. Porém, durante a tra-

jetória, 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, pois o seu cavalo fugiu 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*.

Ao lermos o texto teatral desse espetáculo, escrito em 2005, já notamos nele a sugestão de objetos cênicos para a futura encenação. Daí se deduz o forte interesse do encenador/dramaturgo pelos objetos, antes mesmo do seu contato profissional com o *Armatrux*.

Passemos agora a alguns estudos das relações entre atores e objetos de cena em *De Banda pra Lua* que podem ser encontrados em meu livro. As categorias desses objetos também serão observadas.

Um objeto importante no início do espetáculo é o cachimbo do pai de *Bié* e *Bié*. As constantes tragadas feitas por ele 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 da trilha sonora, 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 nível primário – daquilo que ele é e para o qual se presta em termos de utilidade – e se converte em vagalume, ganhando característica de um objeto-desviante do seu sentido primeiro), ocorrida num nível mais metafórico que concreto.

Numa outra cena, mesmo sendo achincalhados pelo pai, os meninos se recusam a ir para cama, pois a lua não nasceu ainda, e continuam uma brincadeira com uma lanterna, cujo foco se transforma em formigas⁸ que sobem pelo corpo do velho. Mais tarde, *Bié* faz nascer a *Lua* para o pai: 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-cenário⁹) e dança gostoso da esquerda para a direita, de cima para baixo e perpendicularmente à "janela".

Nessas cenas observam-se dois níveis poéticos dos objetos: a *função primária* e a *função terciária ou desviante*. No primeiro, o cachimbo e a lanterna são usados para os fins a que se prestam, constituindo objetos-objetos: aqueles em estado primário, enquanto materiais, sem sofrer mutações físicas nem metafóricas. Já no terceiro, 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 caipira e, depois, muda para uma *Lua cheia*. Desse modo, há um desvio de sentido da lanterna. Em termos de níveis de apreensão, esses dois objetos não são reduzidos a um único sentido. De utilitários, eles ganham em ludicidade e simbologia, transformando-se em objetos-desviantes, ou seja, 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.

8 Essa mudança pode ser visualizada em: <<https://youtu.be/iibipjBiJDc?t=124>>.

9 Tal conceito é constituído pelo cenário que adquire particularidade de objeto, por motivo da relação constante e racional dos atores com ele.

Outros momentos interessantes são os que aparecem a vara de pescar de *Bié*, que tem poderes especiais, pois ela toca e domina mula, serve de apoio para *Bié* para cruzar pinguelas e de arma contra fantasmas, corujas e para “lutar” contra *São Jorge*. Há um pequeno momento em que o menino usa tal objeto para acalmar *Madrugada*, que se assustou com a árvore mal-assombrada. Com batidas curtas contra o solo 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 (objeto-extensão do corpo¹⁰), dominando-o por completo. Da utilidade à inutilidade, a vara não pesca nenhum peixe, por não ter linha nem anzol, por isso é um objeto-faltante. Além da vara, nenhum outro objeto de *De Banda* atinge o segundo grau (ou nível) poético. Isto porque a função secundária do objeto 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 está ausente nesse objeto-faltante, no qual 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 é uma potência, pois a qualquer momento está apto a ser transformado em outra coisa. O objeto de cena de *Bié* já foi elaborado, esteticamente, sem os seus demais componentes. O que se vê é uma vara de bambu nua e crua.

Outro objeto importante do espetáculo é a sagrada espada *Ascalon* de *São Jorge* (objeto-energético). Ela entra em cena quando o santo da lua desce as escadas, por meio de sombras projetadas por trás da tela branca. Os meninos assistem amedrontados ao “teatro de sombras” do santo guerreiro. No Brasil, esse santo, segundo Câmara Cascudo (1999), foi sincretizado com o *Ogum* no Candomblé.

Na encenação de sombras ribeiriana, com sua espada em riste, *São Jorge*, após descer da lua, golpeia, grita e movimentada-se, inicialmente, como um guerreiro samurai¹¹. *Bié* e *Bié* não creem que ele é uma entidade sagrada que perdeu o seu cavalo e que precisa de ajuda. *Bié* o chama de *Belzebu*. Furioso, *São Jorge* aparece, então, em “carne e osso”, à frente da tela. Em posição de combate, *Bié* empunha sua vara de pescar e, atrás dele, *Bié* prepara seu chicote. Enquanto isso, *Madrugada* dorme, despreziosamente. Sob o ritmo de tambores de terreiro de candomblé, os três caminham lateralmente em círculo, como se se preparassem para o entrechocar de suas “armas”. *São Jorge*, com sua *Ascalon* sempre erguida e pronta para o ataque, faz uma dança com as matrizes corporais de *Ogum*. Desesperados, os irmãos fogem do agressivo guerreiro.

Madrugada, sem saber do perigo, ronca como uma porca. As fortes batucadas persistem e o impetuoso *São Jorge* continua dançando como *Ogum* e faz uma densa coreografia com sua espada e com seu elmo. 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),

10 O sentido dessa categoria é quase que literal, pois o objeto torna-se prolongamento do corpo das personagens.

11 Tais ações físicas podem ser notadas a partir de <<https://youtu.be/iibipjBiJDC?t=1597>>.

protegendo o guerreiro das investidas das supostas “flechas voadoras” e das “estocadas” contra o peito. Com os objetos imóveis, apontados para o céu, o santo olha, coreograficamente, primeiro para a espada, depois para o “escudo”. Por fim, depois de terminada a “possuída” música, em posição de samurai, com a ponta de *Ascalon* voltada para o alto, *São Jorge* chama a mula, que desperta do seu sono profundo.

Ascalon 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 lutar e de se defender. Importa observar que é a forma de manipulação do ator Cristiano Araújo, que interpreta essa personagem, 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. Observa-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 possibilitou a criação da categoria objeto-energético, que 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.

Entra em cena, já quase no final do espetáculo, o *Dragão* (objeto-zoomórfico: que se refere 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). O *Dragão* chega movimentando-se misteriosamente a partir de um tema musical oriental. Ainda com o mesmo tema, entra *São Jorge* montado num boneco da mula *Madrugada* (outro objeto-zoomórfico). Começa a luta. Muda a música. Ao ritmo de batucadas, tipo de terreiro, o santo valente e o *Dragão* enfrentam-se ferozmente¹². *São Jorge* defende-se com a sua espada, desferindo golpes rápidos e violentos. Com dois golpes profundos no pescoço, o *Dragão* vai ao chão, mas não morre. Após várias outras tentativas fracassadas, *São Jorge* dá o lance fatal, cravando *Ascalon* bem fundo da goela do monstro lunar, que balança suas pernas e morre em fração de segundos. Em seguida, *Madrugada* e *São Jorge* voam para a *Lua*, deixando na Terra os tristonhos *Bié* e *Bié*. Mas, para alegrar os corações dos irmãos, surge, bela e brilhante, a *Lua* minguante. Ela gira em sua argola (objeto-objeto e também bio-objeto) e derrama seus véus brancos (braços lunares – objetos-extensão do corpo) sobre as cabeças das crianças. A partitura de ações da *Lua*, interpretada por Tina Dias, aproxima-se 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.

¹² Essa batalha pode ser assistida em: <<https://youtu.be/iibipjBiJDC?t=1974>>.

A lira, ou argola, é um aparelho utilizado pelo acrobata em suas performances aéreas. Apesar de pertencer ao vasto universo de aparelhos do circo, a lira utilizada em *De Banda pra Lua* deve ser considerada como mais um objeto cênico do espetáculo teatral. O arco aéreo é apropriado por 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 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 o objeto é “vestido”, coberto, englobado, morado e ocupado quase que completamente pela atriz Tina Dias, que forma os órgãos internos do objeto, conformando um só corpo-personagem. Então, a lira é mudada para astro lunar. Enfim, ausente do corpo da atriz que lhe dá vida, a argola fica nua no palco, falecida.

Entremos agora no capítulo três: Em cena: *No Pírex, Café, Peru e Saliva! Teatro de Objetos ou Teatro com Objetos?*

No Pírex é um trabalho sem diálogos fortemente baseado na fisicalidade e no jogo dos atores com os objetos – principalmente por meio de técnicas circenses, como o malabares – montado pelo *Armatrux* ao longo de 2008 e 2009, estreando em 11 de novembro de 2009 no Teatro Klauss Vianna, de Belo Horizonte. Ele narra o encontro de cinco personagens grotescas (*Boquélia, Bencrófilo, Bonita, Ubaldo e Alcebíades*) em torno de uma mesa macabra, na qual desenvolvem ações absurdas, escatológicas e pornográficas. Dentre as temáticas abordadas pelo grupo encontramos o amor, o ciúme, as relações de poder, o sexo e a morte. Trata-se também de uma espécie de pesadelo tragicômico e de uma forma de versão gótica livremente inspirada em *Alice no País das Maravilhas*, em especial no sétimo capítulo, obra de Lewis Carroll, no qual a protagonista é convidada para um chá de loucos.

Para os processos poéticos de *No Pírex*, Ribeiro inspirou-se no cinema expressionista alemão, em filmes mudos e em preto e branco de Charles Chaplin, assim como em obras literárias e dramáticas, a exemplo de *Na Pior em Paris e Londres*, de George Orwell. Além disso, recordações da sua infância, bem como as memórias dos espetáculos circenses assistidos por ele, contribuíram, sobremaneira, para a criação dessa montagem e para a seleção do amplo universo objetual nela constante.

Em *No Pírex*, o encenador concebeu um caldeirão estético-poético, misturando múltiplos estilos, modalidades e linguagens artísticas como o teatro de formas animadas, o teatro de atores propriamente dito, a música e o circo. Saltou-nos aos olhos, no entanto, a visão muito particular que ele tinha a respeito do Teatro de Objetos. Assim, precisei fazer a distinção entre essa linguagem e o Teatro com Objetos, com o fito de dirimir possíveis dificuldades de entendimento por parte do leitor.

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-me 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 – bem 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 Kantor, em que o objeto está em cena na mesma condição do ator, na estética teatral de 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. Os objetos prontos são deslocados da sua função original, a primária, e, por meio de metáforas e de metonímias, transformam-se em uma sorte de coisas.

Aliás, a metáfora 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 Vargas (2010, p. 33-34), o Teatro de Objetos

[...] é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. (...) 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 sua densidade, a sua cor inerente e o movimento que lhe é peculiar. Logo, o espectador vê uma mulher a partir do objeto lenço.

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, explorando suas formas, volumes, movimentos, aparências e funções; criando imagens. O público 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. 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, o espectador os vê e os compreende 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.

Espacial e matematicamente, o amplo universo de objetos de *No Pirex* contém e está contido na cozinha e na sala de jantar da casa de *Boquélia*. São centenas de objetos distribuídos por esses espaços, bem como pelos bastidores: bules, pirex pequenos, pirex grandes, xícaras de café, xícaras de leite, pratos e pratos de sobremesa, panelas, lustre, tecidos, figurinos, cadeiras, mesa, quarto de boi, portas, copos americanos pequenos, copos americanos médios, copos americanos grandes, taças e taças pequenas. Enfim, sem medo de exageros, essa montagem precisa de mais de 700 objetos para funcionar.

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. 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 e um detalhe é percebido.

Muitas categorias dos objetos que encontramos em *De Banda pra Lua* são notadas em *No Pirex* e em *Thácht*. Contudo, os modos de uso, sejam pelas formas dos objetos ou até mesmo pelas especificidades estéticas de cada um dos espetáculos, são distintos. Para evitar repetições neste artigo, a partir de agora escreverei apenas sobre aquelas categorias que ainda não apareceram e não foram analisadas. Porém, algumas pequenas recorrências poderão ocorrer para que o sentido geral da cena narrada não seja perdido.

Começa *No Pirex*. Luz em baixa resistência. O ancião *Alcebíades*, que se alimenta de pratos quebrados ou dos restos abandonados pelos moradores da casa, está encerrado em si mesmo, enrolado num “casulo” escuro (objeto-figurino), como um inseto asqueroso congelado no centro do palco. Pela direita baixa, como um zumbi, entra *Bencrófilo*. Cruzando a frente de *Alcebíades*, que continua imóvel e com o rosto coberto pelo seu chapéu negro, *Bencrófilo* para na esquerda baixa, em frente a uma cadeira preta e retira do bolso um lenço 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.

O objeto-figurino é o figurino 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 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”¹³; dentre tantas outras.

Sendo manipulado criativamente, a partir de metáforas, o figurino ganha novas possibilidades de uso na cena, além daquelas que já possui. Logo, adquire funções inéditas, significados e poesias singulares, mas sem deixar de remeter a si mesmo imageticamente. Isto que dizer que, apesar das transformações metafóricas pelas quais passam o figurino, que são mudados pelo ator em uma sorte de coisas (como, por exemplo, o “casulo” – paletó – escuro de *Alcebiades*), 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; ou seja, como paletó.

Em várias cenas de *No Pirex*, *Ubaldo* e *Bencrófilo* (que se vestem e agem como *Mordomo* e *Copeiro*, respectivamente) agem como uma dupla de *clowns*. Estão sempre em uma rixa gostosa e disputando ações com os objetos. Para tanto, utilizam-se de técnicas de prestidigitação, malabares, equilíbrio, lançamentos e quebras. Ambos fazem aparecer objetos, como copos, pelas mangas das camisas. Por assim dizer, o *Mordomo* é “detentor” das garrafas, enquanto o *Copeiro* é “proprietário” dos copos.

O ritmo de entrada e saída de personagens e objetos das cenas é tão intenso que é quase impossível transcrever com precisão as múltiplas e simultâneas sequências de ações. Em *No Pirex*, vê-se um balé de objetos no espaço, que após se equilibrarem pelas distâncias, são dispostos sobre uma mesa que mais parece uma maca de defuntos. Dentro e sobre os objetos que estão sobre esta são despejadas “bebidas alcólicas” (muitas vezes somente fisicalizadas pelos atores, no sentido spoliato), café, chá e água; além de desfilarem em cima dela alimentos, como um porquinho assado que foge em desespero dos seus comensais.

A feia *Bonita*, que tem uma relação maternal com os animais que cozinha, é vista em uma cena ninando tristemente o seu peru desfalecido (objeto-afetivo). Já em outra cena, ela depena uma ave branca (um peru), também infeliz e bastante chateada por ter sido obrigada pela *Patroa* a fazer tal crueldade. Numa longa sequência de ações, que dura quase quatro minutos, penas brancas 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 cenário¹⁴. Inicialmente, as penas jogadas para o alto são poucas, e o ritmo da ação da *Cozinheira* é lento, acompanhado o andamento da música que toca. 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. As penas se parecem com flocos de neve despencando das “alturas celestiais” ou até mesmo simbolizaria as lágrimas de *Bonita*, devido a seu grande apego aos animais mortos. Tais penas, pelo jogo de manipulação da atriz, são mudadas, pela força da metáfora, em neve e lágrimas.

13 Viana, p. 191e 283 apud Oliveira, 2017, p. 40-41.

14 Essa cena pode ser assistida em: <https://youtu.be/SB_wUkBN8N4?t=1669>.

Sobre o objeto afetivo¹⁵, Pereira (1988) diz que tal conceito liga-se à representação de algo que satisfaça as necessidades e pulsões do bebê em fase de formação. Contudo, a categoria que aqui utilizo é mais literal, pois ela se trata 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 que ministro 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, porque 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 infanto-juvenis, joias, vasilhames¹⁶ e até coleções (de selos e de moedas), dentre tantos outros, integram tal categoria.

No teatro, ocorre algo parecido. Exemplos desse tipo de objeto são o peru e o porquinho da *Cozinha 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. 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.

Mudança de cena e de parágrafo. Abrem-se as persianas da parede (que separa a cozinha da sala de jantar) e os espectadores notam a afetiva *Bonita* lançando pratos para o *Mordomo*. Na realidade, o que se observa é a *Cozinha*, 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. 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)¹⁷, aos pés de *Bonita*, que suga os pratos até a máquina concretamente inexistente. Esta 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 penduradas no urdimento do teatro – se espatifa, propositalmente, no chão, provocando um grande estrondo (*praaaa*). E voam cacos para todos os lados.

A *Patroa Boquélia* entra triste na sala de jantar e senta-se a mesa. Ela usa uma manivela nela existente para atrair uma taça vazia para si. Em seguida, *Bonita* surge

15 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).

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

17 Objeto sem materialidade, fisicalizado no espaço pelos atores. Tal como os objetos imaginários manipulados pelos atores de Meyerhold.

com um porquinho enroscado em seu pescoço. Para segurá-lo, ela insere um dedo no seu ânus, por um lado, e, por outro, o prende com uma das mãos pelas patas dianteiras. Como de costume, 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* da sua presença. Espantada, *Bonita* vai sentar-se numa cadeira próximo ao proscênio. Como já fizera com o peru, a empregada também nina o porquinho, mirando-o tristemente. Enquanto acalanta o pequeno animal, *Boquélia* se aproxima da empregada, retira o seu *toque blanc* (touca branca) e a açoitava 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.

A maior parte dos muitos objetos de *No Pirex* são manipulados em suas funções primárias, enquanto objetos-objetos. Todavia, 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.

Passemos agora ao capítulo quatro: “*Thácht, Thácht, Thácht!*”

Thácht é um espetáculo de variedades para o público adulto ensaiado em Nova Lima e estreado na capital mineira em 14 de agosto de 2014, no *Teatro Oi Futuro Klauss Vianna*. Tal trabalho aborda passagens da vida de *Rafa* e *Rufo*, artistas aposentados de teatro de variedades, que vivem de suas memórias. Os dois palhaços, inspirados em *clowns* como Charles Chaplin, Buster Keaton e também em personagens circenses que Eid Ribeiro assistiu quando criança, desenvolvem um diálogo que se aproxima do absurdo, gênero muito apreciado por 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 vida nas memórias da dupla, e a curiosa presença da [*Mulher do Atirador de Facas*]¹⁸.

Além dessas quatro personagens, *Thácht* conta ainda com a participação dos decrepitos cachorros *Dentinho* e *Magrelo*, dois bonecos ventríloquos (objetos-zoo-

18 Disponível em: <<http://grupoarmatrux.blogspot.com.br/2014/08/armatrux-estrela-thacht-no-oi-futuro.html>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

mórficos), e, a partir de 2015, com a presença mais que especial da *Patroa Boquélia*, de *No Pirex*.

Com forte caráter autobiográfico, as questões de saúde e físicas de Eid Ribeiro, que passou por um câncer, 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. Logo, as personagens idosas de *Thácht*, incluindo os cães, têm disposições físicas e mentais 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...” (Ribeiro, 2015, p. 4).

No espetáculo *Thácht*, Ribeiro, em consonância com os atores do *Armatrix*, aprofundou e verticalizou suas investigações com os objetos, haja vista ter com estes arquitetado os processos criativos da montagem. Desse modo, o texto que irrompeu dos improvisos dos atores com os objetos, somado às interferências textuais do encenador, que apresentou um pré-texto (chamado *O Cachorro de Três Pernas*) contendo imagens disparadoras para a criação, foi alinhavado através de poéticas imagéticas originárias, inicialmente, de chapéus, bengalas e lenços. Estas se somariam, mais tarde, às dos instrumentos musicais: piano e violino. Em *Thácht*, os atores-personagens e os objetos de cena encontram-se, em boa parte do trabalho, em níveis muito parecidos de estado energético.

A música executada ao vivo – que é um diferencial em relação às outras duas montagens – foi 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.

Quanto às categorias dos objetos, duas delas (objeto-antropomórfico e objeto-instrumento), surgiram da análise dessa encenação, dadas as suas características estético-poéticas. Assim sendo, entremos, neste instante, na análise dessas categorias que faltam para completarmos o total de quatorze apontadas no meu livro de artista. Elas se encontram na cena de abertura de *Thácht*.

Da plateia, vê-se borrada a imagem de dois baús pretos, sobre os quais *Rufo* está sentado de costas, mostrando sua cabeleira branca para o público. Ouvem-se passos: é o velho *Rafa* que caminha com partituras musicais 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. Vê o público. Logo depois, olha para a direita e nota seu “piano” (objeto-instrumento, que 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 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, que se encontrava no bolso do paletó, 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 no bolso do paletó, sai de sua imobilidade e, com sua bengala, 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) – que se encontra em um nível mais elevado de tensão energética – como se esse objeto tivesse vida própria e comandasse os movimentos do seu dono¹⁹. Aqui, teatral e metaforicamente, é o objeto que ganha vida, tomando atitudes humanas, antropomorfizando-se, e executando 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. *Rufo* ameaça o colega, batendo o cajado no chão, e ele começa a tocar novamente o seu objeto-instrumento. Porém, agora, a música é uma variação da primeira, num andamento mais lento. *Rufo* volta a dançar, mas, nesse instante, é ele quem conduz a bengala (que agora é um 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: “Desentrou a porra dessa música, *Rafa!*”. E o colega responde: “A porra dessa música. (Tempo). *Rufo*, uma vontade de fumar!”.

Rufo e *Rafa* usam “o piano”, bem como 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 bengalas, chapéus e lenços –, são como que prolongamentos do corpo dessas personagens. Mesmo estando, espacialmente, 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.

Enfim, um bom exemplo de uso não convencional do instrumento musical, observado num dos três ensaios de *Thácht* que acompanhei em Nova Lima em 2014, foi quando *Rafa* tomou o violino de *Rufo* e o “engoliu”, 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*,

19 Cena disponível em: <<https://youtu.be/ujq7cO-CjXw?t=220>>.

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.

Corolário: 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. Com a pesquisa realizada tentei demonstrar que o objeto cênico nas encenações ribeirianas flutua entre a poética e a estética artística de Eid Ribeiro.

Em se tratando do uso dos objetos de cena, constatam-se certas diferenças entre os processos criativos de *Thácht*, *De Banda pra Lua* e *No Pirex*. O primeiro espetáculo estruturou-se e consolidou-se a partir do trabalho improvisacional dos atores com os objetos cênicos. Já no segundo, a dramaturgia textual foi de suma importância para o surgimento dos objetos na cena. Ou seja, o texto de Ribeiro 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.

Em *Thácht* há uma verticalização do uso dos objetos na cena do *Armatrux*. Parece-me que essa montagem, 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*. Logo, poderíamos chamar esse conjunto de três espetáculos de *Trilogia dos Objetos* de Eid Ribeiro.

Ao todo, 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 tratar as categorias dos objetos em *No Pirex*, importou perguntar: sem os objetos cênicos, e na ausência das conseqüentes relações entre eles e os atores, esse espetáculo não deixaria de existir? Sim, ele só existe por causa dessas relações. As personagens dependem estritamente das centenas de objetos com os quais *No Pirex* foi montado. E o contrário também é verdade, pois os objetos submetem-se às personagens – ou se rebelam contra elas.

Em relação aos objetos terciários (objetos-desviantes), mesmo que não sejam empregados dentro de um espetáculo num primeiro nível de significação, eles podem VIR A SER empregados. Essas duas funções estão diretamente ligadas e precisam uma da outra para existir, 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.

As bengalas de *Thácht* foram os únicos objetos analisados na tese e no livro de artista que passaram por quatro categorias e por duas funções distintas: objetos-ob-

jetos (função primária); objetos-antropomórficos, objetos-desviantes e objetos-extensões do corpo (funções terciárias).

Para concluir, 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. As categorias objeto-energético e bio-objeto apareceram apenas em *De Banda pra Lua*. As categorias objeto-imaginário e objeto-afetivo surgiram somente em *No Pirex*. As categorias objetos-instrumentos e objetos-antropomórficos constaram unicamente em *Thácht*. Já a categoria objeto-zoomórfico foi comum à *De Banda pra Lua* e a *Thácht*, enquanto a objeto-faltante foi encontrada em *De Banda pra Lua* e *No Pirex*. As demais estão presentes nos três espetáculos.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da USP, 1996.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro 1: convívio, experiencia, subjetividad*. 1. ed. Buenos Aires: Colihue, 2007.

_____. *Introducción a los Estudios Teatrales*. 1. ed. Cuauhtémoc, México: Libros de Godot, mayo de 2011.

_____. *Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas*. 1ª ed. Buenos Aires: Colihue, 2009.

ESTEVES, Odilon. *Relações poéticas: atores/objetos de cena no teatro mineiro contemporâneo* (Cia Luna Lunera). Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2016. Entrevista inédita.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. *Eid Ribeiro e o Armatrux em processo: o objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*. 225 p. São Carlos: Editora Scienza, 2017.

_____. *O objeto flutuante na poética e na estética teatral nas produções de Eid Ribeiro junto ao Armatrux*. Florianópolis, 2016. Tese (Doutorado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

OLIVERAS, Elena. *Estética – La cuestión del arte*. 1. ed. Buenos Aires, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Maria de Fátima. *Desenvolvimento emocional e as etapas da construção do objeto permanente*. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado). Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9603>>. Acesso em: 30 set. 2015.

RIBEIRO, Eid. *Thácht – Teatro de Variedades*. Nova Lima: s.n., 18 jan. 2015. Texto cedido pelo Armatrux.

VARGAS, Sandra. *O Teatro de Objetos: histórias, ideias e reflexões*. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 6, v. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, p. 33-34, 2010.

Sites pesquisados:

<http://grupoarmatrux.blogspot.com.br/>

<http://pergamumweb.udesc.br/biblioteca/index.php>

<https://youtu.be/iibipjBiJDc>

https://youtu.be/SB_wUkBN8N4

<https://youtu.be/ujq7cO-CjXw>

Recebido em: 30/06/2018

Aprovado em: 19/07/2018