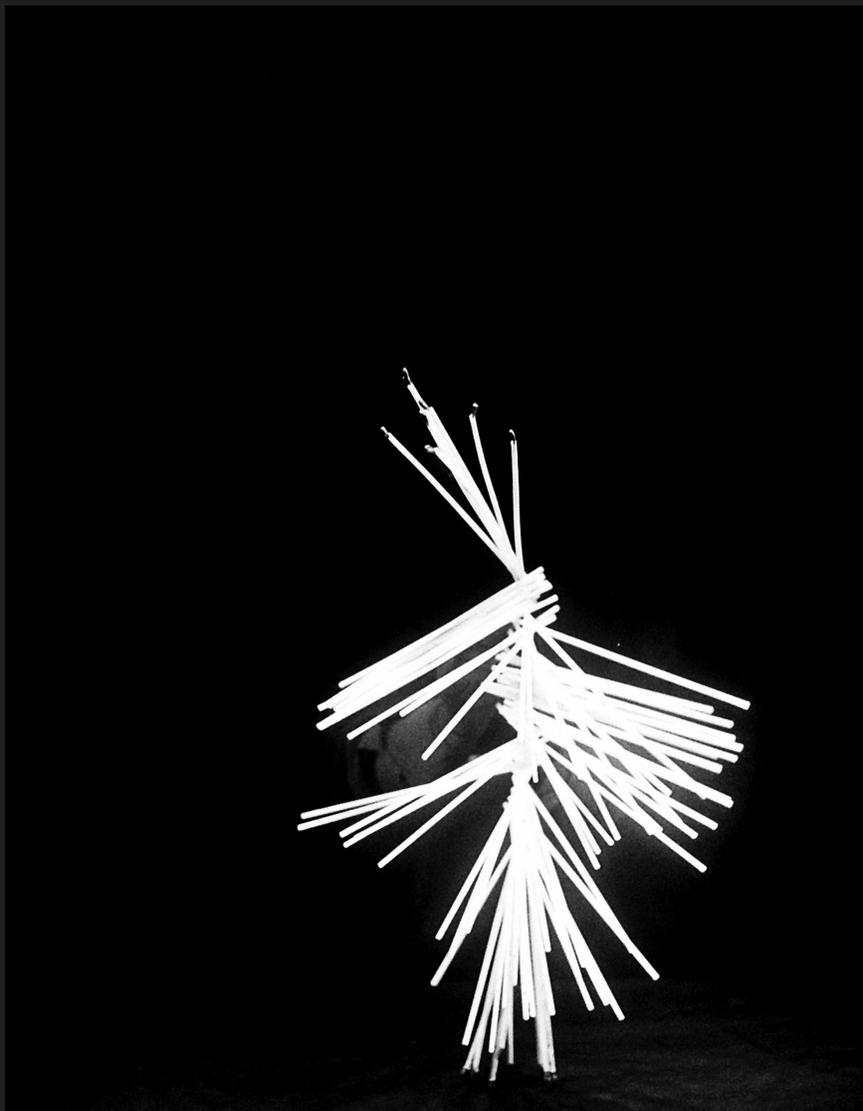


Do objeto à figura e da imagem à forma

Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo – USP (São Paulo)



A Coisa (1989). Casulo - BonecObjeto. Direção de Ana Maria Amaral. Foto Acervo Casulo - BonecObjeto.



Dicotomias - Fragmentos Skizofrê (2005). Casulo - BonecObjeto.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto Acervo Casulo - BonecObjeto.



Os Protagonas (2013). Casulo- BonecObjeto. Direção
Ana Maria Amaral. Acervo Casulo - BonecObjeto.

Resumo: A partir das acepções que as Vanguardas Históricas Europeias despertaram no início do Século XX, este artigo se propõe a refletir sobre as perspectivas que, na época, o teatro de bonecos manifestava, seja como: teatro de animação, de objetos, teatro de imagens e/ou teatro visual. O estudo é ilustrado com experimentações e espetáculos do Grupo Casulo – BonecObjeto, de São Paulo. São destacadas as influências no Grupo, visíveis nas suas montagens, sob o ponto de vista técnico, estético e simbólico caracterizando a heterogeneidade de suas criações.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Teatro de Imagens. Teatro Visual. Teatro de Objeto.

Abstract: Based on understandings that historic European vanguards awoke in the 20th century, this article reflects on the perspectives that puppet theater manifest at the time, whether as: theater of puppets, of objects, images and or visual theater. This study is illustrated by experimentations and presentations of the Grupo Casulo – BonecObjeto, from São Paulo. It highlights the influences on the group, which are visible in their productions from a technical, aesthetic and symbolic perspective, characterizing the heterogeneity of their creations.

Keywords: Theater of Animation. Theater of Images. Visual Theater. Theater of Object.

Introdução: concretudes e visualidades

O objeto no teatro é figura. E quando essa figura é apropriadamente manipulada, ela passa a representar o humano, o animal, pedra ou vegetal. Objeto e figura são concretudes. A figura ou o objeto, quando separado do seu contexto ou das funções para as quais foi projetado e se colocado em foco num palco ou em qualquer espaço onde se ressalte, sofre transformações. E assim destacado,

por inexplicável magia, adquire vida. Atento, captando e reagindo a tudo que o envolve, o objeto observa. Qualquer movimento à volta o perturba. Mas, se ocorre ser pego, desprevenido, se imensas mãos o capturam e passam a manipulá-lo, independente da função para a qual tenha sido criado, e pelas sugestões que suas formas e movimentos agora despertam, cria a impressão de que passa a outro nível. E no que for que se transforme, entrega-se. Ser visto é o que lhe basta.

As imagens são formas. São formas não corpóreas. Ideias sem concretude, sem conexão realista. São por nós apreendidas por sua visualidade apenas. Imagens e formas são abstrações. Sem idiomas, por si falam. Seja em espaços abertos, seja na intimidade de um palco, projetadas em tela ou parede, silentes, passam suas mensagens. E, mais instigantes do que as palavras, sua comunicação é instantânea, direta. Sem que o percebamos, nos penetram. Símbolos são ao mesmo tempo formas e figuras. Ou são formas não corpóreas que se transmutam em figuras concretas.

Ao considerarmos semelhanças e divergências que objetos ou figuras, imagens ou formas têm entre si e também em relação ao ator, fomos levados a outras reflexões. Tentamos buscar o que nos foi possível para descobrir a razão pela qual passaram a ser um veículo estético-dramático do teatro contemporâneo, mais poeticamente expresso em imagens do que em palavras.

Parte I – Antecedentes: as duas primeiras e as duas últimas décadas

As vanguardas históricas atuantes na Europa nas primeiras décadas do século XX foram fundamentais para o desenvolvimento cultural das artes desse século. Durante as décadas de 1910 e 1920, apesar da crise que a sociedade europeia então vivia, desencadeou-se uma reação cultural que chegou ao seu ápice posteriormente, eclodindo nas duas últimas décadas desse mesmo século. No período das primeiras décadas, apesar do momento então politicamente difícil, surgiram importantes movimentos como o Simbolismo,

Surrealismo, Dadaísmo e Futurismo, que, entre outros, abriram novas perspectivas para as artes em geral.

Na época, essas manifestações causaram muita estranheza. Mas, apesar de reações contrárias, as vanguardas transformaram e mudaram o pensamento e as artes de todo um século. E, dependendo do tipo de público, ainda hoje, despertam dúvidas e desconfortos por seus roteiros e apresentações não tradicionais. Para um maior aprofundamento, seria necessário examinarmos o contexto cultural de cada vanguarda, mas vamos sintetizar algumas dessas manifestações para detectar alguma relação com o nosso momento atual.

Apesar de diferentes entre si, num ponto concordam: a negação do espetáculo como espelho do real. Didier Plassard (1992, p. 48) salienta que, mesmo com dificuldades e contradições, cada uma à sua maneira, as vanguardas apontaram direções essenciais que a cena contemporânea ainda hoje busca se nortear. Procuraremos sintetizar esse período. A começar por Alfred Jarry. Jarry, em sua adolescência, já “brincava de teatro de bonecos” então na linha tradicional do *guignol*, grotesco e escandaloso. Seu *Ubu Rei* foi pela primeira vez apresentado bem no espírito de um teatro de bonecos popular, uma sátira crítica sobre um seu professor, em Rennes, 1888¹. Anos mais tarde, a peça foi remontada e transposta para teatro de atores, estreando em Paris em 1896. Essa relação com o teatro popular, de certa forma, explica as inovações que *Ubu Rei* apresentou para a época, referentes a deslocamento de situações e de planos, o absurdo e o grotesco dos seus personagens e a licenciabilidade do texto. Para Jarry, o teatro se situa no plano do abstrato, do não real, um estágio acima da realidade que se obtém através de uma desintegração do mundo aparente. Arthur Symons escreveu o artigo *Apologia da Marionete*, no qual dizia que o boneco era o veículo ideal para reduzir a ação à sua forma mais simples. Cada vez mais, foram surgindo manifestações contra o teatro da época, extremamente realista. Surge Maurice Maeterlinck e o seu teatro

¹ Então sob título de *Les Polonais*. Texto de H. Morin.

de andróides, no qual o estranho e o sobrenatural são percebidos através de objetos inanimados. Dizia ele que se deveria colocar no palco máscaras e bonecos para limitar a presença humana, pois o teatro enquanto arte é um símbolo, e o símbolo não admite a presença ativa do homem. E tudo que aparenta vida sem possuir vida provocaria reações de potências extraordinárias. Assim, Maeterlinck buscava expressar outra realidade que não esta nossa do dia a dia. Já Edward Gordon Craig e sua supermarionete, ao contrário do que ainda dizem, não tinha como proposta imobilizar o ator ou substituí-lo por figuras gigantescas, mas simplesmente propô-las como modelo do homem em movimento. A marionete, para Craig, representa o homem num outro estágio, num mundo de movimento, luz e silêncio, certamente fora dos padrões do então teatro realista ocidental². Era algo além do teatro realista, muito além da concepção que dele sempre se teve no Ocidente. Assim é que Symons, Maeterlinck e Craig representam uma das correntes do Simbolismo, a corrente que usa bonecos e máscaras como símbolos. E André Breton, do movimento surrealista, buscava a união de duas realidades: uma seria a negação de toda lógica, e a outra seria o inconsciente. Importante era deixar a mente penetrar em regiões onde vivem imagens essas, outras, “não encontráveis”. O teatro dadá foi uma forma de expressão inventada contra todo sistema de opressão, uma espécie de evasão dos sentidos ligados ao transe. Já o Teatro Futurista, em sua busca do sintético, do dinâmico, do ilógico e irreal, ressaltava as ambiguidades do homem e do objeto. Importante é lembrar que, com Marinetti, pela primeira vez, surgiu uma dramaturgia especialmente criada para o teatro de objetos, até então não suficientemente conhecido.

Não podemos deixar de mencionar a Bauhaus, uma escola

² Didier Plassard relaciona as ideias de Craig às de Charles Magnin, que, como historiador, lembra outros tempos em que as marionetes no Egito eram usadas em cerimônias religiosas, sendo tratadas como verdadeiros ídolos. Essa situação se contrapõe à decadência que as marionetes depois sofreram em toda a Europa.

que, sob direção de Walter Gropius, tinha como objetivo a fusão da arte com a técnica, espírito e matéria. Tecnologia a serviço da arte. Sendo o seu foco principal a arte abstrata, os meios que utilizava eram também o abstrato, também tido como expressão do nosso inconsciente, apreendido e manifestado na síntese. Com certeza, aí se percebem influências de Kandinsky, que sempre dizia que a pintura devia ser totalmente abstrata, pois, assim como a música fala direto à alma, assim também linhas, cores e formas têm influências direta em nós. E o que mais nos deve importar na arte são os efeitos que produzem em nossas almas.

Em resumo, as Vanguardas Históricas foram movimentos nos quais simulacros de toda espécie foram colocados em cena, contracenando com o ator. E assim como o dadaísmo e o surrealismo substituíram a atividade racional por ideias geradas no inconsciente, depois expressadas por imagens na pintura, também o teatro de ator então começa a dar os seus primeiros passos substituindo palavras por figuras e formas. Na verdade, nada de novo nisso. Símbolos e totens sempre foram instrumentos de comunicação, pois por si mesmos transmitem mensagens ao inconsciente de todos. Concluindo, objetos ou formas, no teatro de bonecos ou no teatro de ator, prescindem de explicações. Ou são assimilados ou não cumpriram sua função.

No período que se seguiu, o da Segunda Revolução Industrial, uma nova realidade social se instalou. Talvez menos humana mais rígida. Percebem-se reflexos nas posturas corporais, tanto na vida cotidiana como na cena teatral. Razão, talvez, pela qual artistas e atores encontraram nas figuras imóveis e rígidas das efígies expressões para a cena ou criando em si próprios imagens do homem artificial. O ator como que se *marionetizou*. Boneco, objeto ou artifício? Também aí nada de novo. Segundo Plassard, as maiores partes das antigas culturas sempre imaginaram e se dedicaram à construção do homem artificial, seja este de argila, seja de madeira, metal, papel ou tecido, máscaras, figuras ou andróides mecânicos. Entre sedução e repulsa, o grotesco e o enigmático, o desprezível ou assustador,

essas figuras eram de tal modo o não humanas que às vezes urgia delas se desfazer. O objeto, que já nas artes plásticas substituíra a escultura, toma agora o lugar do ator e coloca o teatro de objetos e o teatro de animação ou de formas animadas na vanguarda das artes cênicas. Atualmente, entre ator e público, já se começa a perceber a força de expressão que objetos e imagens podem nos comunicar. Vivemos num perpétuo momento inaugural, sempre com novas ideias. Algumas não se fixam, outras tentam definir o momento, que muda. Recicláveis, as ideias, mesmo quando modificadas, seus conteúdos básicos permanecem. Seguem levando ecos do que antes se propôs. Portanto, não se trata apenas de rever certas manifestações do passado, mas perceber o quanto ainda estamos no processo dessas mesmas experiências. O teatro de bonecos, que as vanguardas históricas demonstraram ter em grande consideração, passou a trabalhar junto ao ator. O boneco deixou de ser uma sua simples réplica para tornar-se modelo de interpretação para o ator ou mesmo a substituí-lo. Com o boneco assim infiltrado e objetos atuantes, o teatro foi tomando outros rumos.

Para Tadeusz Kantor, o teatro é um conjunto de texto, ator, objeto e espectador, todos igualmente importantes. Disse Dennis Bablet (1983, p. 39): “Kantor não despreza, mas também não venera o texto”. O texto teatral não deve ser uma reprodução da literatura, mas deve-se sempre buscar o seu equivalente cênico.

No teatro de Tadeusz Kantor, o objeto era tratado como um ator, e o ator, como objeto. E essa relação ator-objeto, despertou aspectos mágicos, inesperados. Máquinas, bonecos e manequins eram instrumentos através dos quais ele colocava suas reflexões existenciais. Em seus espetáculos, havia sempre um objeto principal ou uma máquina especialmente construída para representar a ideia central. Por exemplo, no espetáculo *Wielopole Wielopole*, esse objeto era a cama. E em *A Classe Morta*, um berço mecânico. O teatro de Kantor nos leva a perceber a diferença entre boneco, objeto e ator. E essa diferença está no que Emile Copfermann (1980, p. 17) muito bem definiu: “O ator é, tem energia própria, vida racional, mas não

é o personagem, apenas o representa. Já objeto não é não tem existência real, mas em compensação é o personagem, o tempo todo”.

O movimento artístico e teatral que as Vanguardas do início do século XX provocaram modificou o conceito que, na Europa, até então se tinha do teatro de bonecos, uma imitação do teatro realista, senão apenas infantil (no mau sentido).

Com o fim da II Guerra Mundial, a vida recomeça, ainda que sofridamente modificada. Nos países da então formada União Soviética, o teatro de bonecos passou a ser prioridade na educação, expondo o público infantil em contato com espetáculos de alta categoria. E não só na Rússia, como em todos os países da União Soviética³. Atraindo também o público adulto com excelentes montagens, ainda que com textos sempre dependentes de censura prévia. O mesmo movimento estendeu-se aos outros países do bloco da União Soviética: Polônia, Tchecoslováquia, Bulgária, Romênia. Todos representados com excelentes produções no 12º Congresso e Festival da Unima, realizado em Moscou em 1976⁴. Quatro anos depois, o 13º Congresso e Festival da UNIMA foi realizado em Washington, EUA, 1980. Foi um importante encontro que incrementou a comunicação entre os países da América Latina e o intercâmbio com grupos da França, Itália, Espanha, Suécia, etc.

Sob o ponto de vista pessoal, a partir das décadas de 1980 e 1990, ampliamos nossa experiência através de *workshops* vivenciados no Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières, dirigidos por renomados diretores. O primeiro deles sobre teatro de objetos, dirigido por Joseph Krofta, diretor do Teatro Drak, da então Tchecoslováquia, foi fundamental, somado depois às primeiras informações sobre festivais exclusivos de teatros de objetos, organizados pelo Teatro delle Briciole, da Itália, com a participação de grupos da Itália e da França e outros países. Fatores importantes para o nosso

³ Na década de 1970, só na Rússia, eram 110 os teatros estatais unicamente dedicados ao teatro de bonecos.

⁴ Artigo “The Soviet Puppet Theatre Today”, in: *All-Russia Theatre Association*. Moscou: XII UNIMA Congress.

discernimento no uso e atuação de atores, bonecos e objetos. O teatro de imagens aconteceu nos estágios de Joan Baixas⁵, diretor do La Claca, de Barcelona, e Petr Matásek, cenógrafo do Teatro Drak⁶. Este último, cujo tema proposto para o *workshop* foi o episódio da Torre de Babel, despertou uma avalanche de ideias surgidas não só durante o estágio, como depois retomadas em nosso regresso a São Paulo. Já o teatro visual, dirigido por Leszek Madzik, diretor do Teatro Scena Plastyczna, de Lublin, Polônia, nos levou a outros níveis e conteúdos. Leszek fala através de símbolos. Cria ilusionismos com a luz. Seus espetáculos acontecem na mais pura penumbra e conseqüentemente há uma perda da noção de espaço, espaço esse que quase deixa de ser físico, despertando o subconsciente do espectador.

Assim é que as duas últimas décadas, de oitenta e noventa, entre pesquisas, experimentações, novas propostas e novos contatos, foram como que um ciclo que se fechou. O que antes apenas se intuiu ou se propôs começou a se concretizar.

Parte II – Experimentos do Grupo Casulo – BonecObjeto

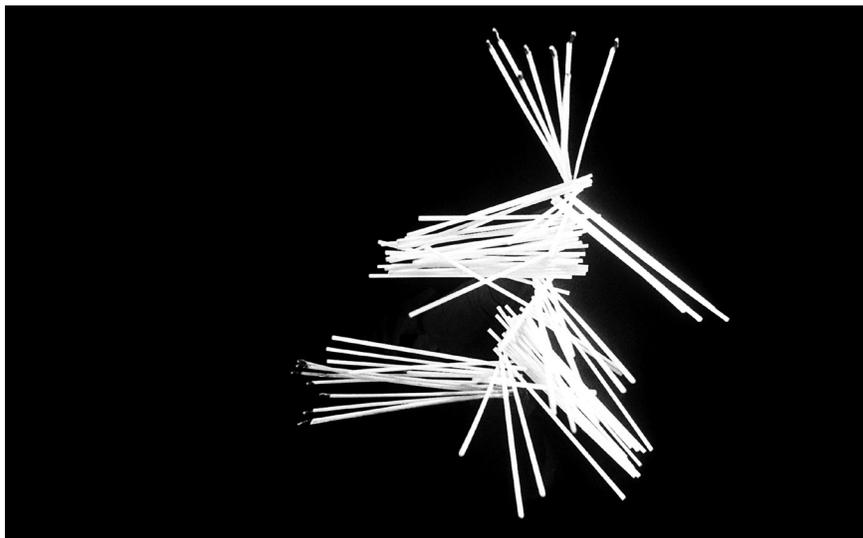
Os *workshops* do Instituto Internacional da Marionete foram muito importantes para o desenvolvimento de diferentes experimentos que a seguir passamos a desenvolver. Com alunos e atores, pusemos em prática essas experiências, seja na pesquisa do objeto pelo objeto, seja da imagem pela imagem ou por temáticas que nos interessavam. Através dessa experiência, ideias, poemas, situações ou eventos em nossa mente foram-se transformando em cenas e roteiros. A maioria delas colocadas em ação como simples experiências de aula ou pesquisa. Outros evoluíram como espetáculos de carreira, apresentados a diferentes tipos de público. E ainda outros foram recolhidos e continuam ainda em seu tempo de espera, aguardam revisão e maturidade.

⁵ Joan Baixas, diretor do Teatro de la Claca, dirigiu o espetáculo *Mori El Merma*, versão sem palavras, apenas no final um grito: “Que morra o ditador”. Uma recriação do *Ubu Rei*, de A. Jarry, com bonecos projetados por Joan Miró.

⁶ Petr Matásek, cenógrafo de grande notoriedade, não apenas do Teatro Drak.

Dentre as pesquisas realizadas, apresentamos a seguir alguns espetáculos encenados pelo Grupo Casulo – BonecObjeto:

1. Teatro de Objetos: *A Coisa – Vibrações Luz do Objeto Imagem*

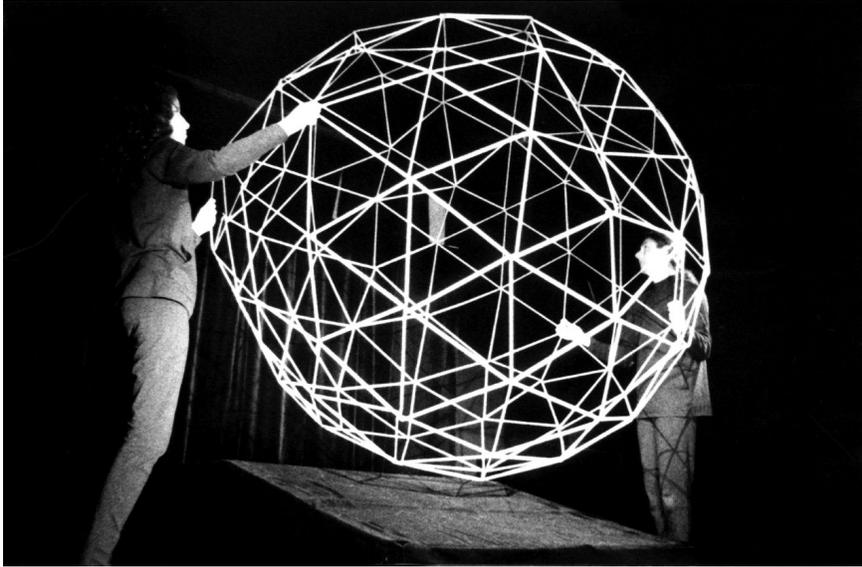


A Coisa (1989). Casulo – BonecObjeto. Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Nádía Abduch.

Durante quase um ano de experimentos numa oficina com alunos e atores, num processo de observação, objetos foram colocados sob diferentes processos de luz, o que para nós foi uma instigante experiência. Logo de início, se observou que o objeto, tal qual é, utilitário ou natural, separado do seu contexto e funções ordinárias, se colocado em espaço cênico com luz ou não inserida sobre ele, imediatamente passava a adquirir outras expressões. À medida que o observávamos ou o objeto era movido, algo começava a mudar em sua figura. Alguma coisa, de um determinado ponto dentro dele, sobressaía, como se o objeto tivesse um centro pensante através do qual emitia suas mensagens. Experimentou-se não só objetos industriais, inteiros ou em partes, como também elementos da natureza, galhos, cipós, carvão, folhas secas reavivadas e pedras... Essas sempre falam! Só por suas formas já impressionam. Depois de várias

experimentações com imagens, figuras, ritmo e sons, no final se configurou um espetáculo: *A Coisa – Vibrações Luz do Objeto Imagem*. Uma experiência que nos abriu novas percepções⁷.

2. Teatro de Imagens: *Babel – Formas e Transformações*



Babel – Formas e Transformações (1992). Casulo – BonecObjeto.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Caio Mattos.

Babel, episódio do *Gênesis*, trata da construção e queda da torre. Imagens projetadas, silhuetas não definidas. Moléculas ou figuras, formas ovóides, feto ou coisa? Aos poucos, adquirem aspecto quase humano. Segue o período de uma nova fase da humanidade, sedentária, logo após o dilúvio. Não mais a caça, a luta, mas o cultivo da terra. Abandonando construções antes de pedra, difíceis de serem moldadas, com a terra amolecida pelas águas, os homens passaram então a trabalhar com tijolos. Assim inspirados iniciam a construção

⁷ Estreia em S. Paulo no Teatro Crown Plaza, depois várias outras apresentações. Participação no Festival da ABTB, Nova Friburgo, 1989 e no Festival Internacional de T. Bonecos do Irã, 1990. No elenco, participação de Zé dos Móviles (Jose Pinto filho), Regina Pessoa, Felisberto S. Costa e outros. Direção e roteiro Ana M. Amaral. Trilha sonora de Wanderley Martins.

da torre. A torre representa um abrigo, a união dos indivíduos e, ao mesmo tempo, motivo de conflito e competição entre os homens. A torre desmoronou não por um desentendimento de palavras, mas sim por afirmação do poder individual ou grupal. A queda representa transformações, o fim de um ciclo e o início de outro.

Em nossa versão, o tema foi dividido em fases. Numa primeira fase, o homem, representado por pequenos bonecos, os homúnculos, aspirando alcançar as alturas, tenta sua escalada. Assim, tentam subir por um cipó, que se rompe.

Na construção das torres, tentamos usar formas geométricas, uma pesquisa que nos levou às teorias de Buckminster Fuller (1975) sobre energia e sinergia. Energia é o que emana de um objeto isolado. Sinergia trata do comportamento energético de um sistema. Se energia se refere a objetos isolados, a sinergia trata da relação entre eles. Sinergia, portanto, é energia de um sistema. Segundo Fuller, a unidade da vida é dois. Sem o outro, não há consciência. Pensar é tomar consciência, e o outro é a nossa consciência de vida. Através de leituras de Fuller e seus gráficos, vimos que duas linhas (positiva e negativa) em interconexão formam um ângulo, que, por sua vez, formam um triângulo: ação/reação/resultado ou presente/passado/futuro. E os dois somados (positivo e negativo) formam um tetraedro. E dois tetraedros formam a energia de um átomo. Assim brincando com formas, fomos encontrando paralelismos e coincidências entre dois mundos: a ciência (para nós desconhecida) e a natureza (plantas, gotas de orvalho etc). Nos ensaios, nos espantávamos com as coincidências existentes entre formas geométricas e a natureza. Afinal, conseguimos compor um roteiro.

Parte I: Gênesis. Imagens e sombras, um foco de luz explode e se multiplicam evoluções de cor no espaço. Fogo, ar, água e terra se organizam. Cipós e raízes ligam céu e terra. Os homúnculos, na tentativa de ascender, usam cipó, falham. Os homúnculos em estado de osmose aos poucos se individualizam e se reafirmam.

Parte II: Cipós e raízes ligam terra e céu. Primeira Torre: homens mais preparados, representados por homúnculos, manipulados por atores visíveis, com formas geométricas constroem uma torre. Formas triangulares, que se rompem. Segunda Torre: atores agora com formas quadrangulares constroem uma torre em cujo topo habita uma imensa borboleta (também em forma geométrica), que a protege. Inesperadamente, um elemento, animal, avança sobre a borboleta e destrói a torre. Formas evoluem num contínuo jogo. Terceira Torre: surge uma imensa geodésica. Voltam os homúnculos, que a tentam escalar, mas a forma descamba. Caos e desordem. Tudo se transforma. Uma cortina, com a mesma teia da geodésica, cobre toda a cena. Os atores a tentam escalar, subindo, subindo até que a luz se vai. O som continua, indefinidamente⁸.

3. Teatro de Imagens: *Dicotomias – Fragmentos Skizofrê*⁹



Dicotomias – Fragmentos Skizofrê (2005). Casulo – BonecObjeto.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto Acervo Casulo – BonecObjeto.

⁸ Participaram da criação e apresentações os alunos Rodrigo Garcia, Roberta Amador, Helenise Alberto e Gerardo Bejarano. Trilha de Wanderley Martins. Direção e roteiro, A. M. Amaral.

⁹ Há uma diferença sutil entre teatro de imagens e teatro visual, mas não vamos aqui explicitar definições.

A abertura do espetáculo começa com uma projeção de sombras ilustrando o processo da formação dos seres, sementes/ovo/bicho/homem. Deformidades e perfeições onde já se anuncia a prepotência do mais forte que, por sua vez, se confunde por suas fragilidades. O espetáculo *Dicotomias* trata da dualidade do ser humano e seus consequentes estranhamentos diante do ser dividido, da dúvida: ser dois-em-um ou ser incompleto? Estranhamentos pela pane que nos acomete às vezes diante da nossa própria imagem ou diante do tempo invisível. Trata das relações entre homem e mulher. Principalmente, focaliza a mulher, a mulher comum, com a fragilidade dos seus sonhos diante das desconexões quotidianas, que enquanto busca sua identidade se percebe em fragmentos. Lapsos incongruentes do divino em nós? É uma dramaturgia que não se expressa através do racional, mas com imagens provoca o inconsciente.

Sobre a experiência com *Dicotomias*, o grupo assim se expressou:

“A ação do tempo não acontece de maneira linear, mas é uma narrativa fragmentada que se organiza no entendimento de cada espectador. As situações se resolvem em si mesmas, pois seu processo está diretamente ligado às imagens, capazes de desenvolver atividades inconscientes no pensamento de cada um. Trata-se do confronto entre o permanente e o transitório, o inanimado e o humano. A fragmentação das cenas, associada às frustradas tentativas de o pensamento consciente se colocar, provoca uma não-repetição do tempo, pois ele funciona como um constante retorno ao momento presente. É pura poesia” (Wagner Cintra).

“Neste teatro, o ator é apenas um dos suportes, com a nobre missão de oficiante. Veículo intermediário, médium entre o universo das imagens e o espectador. Seu corpo comunica-se com o corpo do espectador, servindo como um portal à experiência sensorial da plateia. E para isso é necessário que ele, o ator, se retire da condição de suporte privilegiado do espetáculo” (Teotônio Sobrinho).

“*Dicotomias*, por ser uma encenação de bonecos, máscaras, sombras, atores e objetos, sem texto ou diálogos, aproxima-se

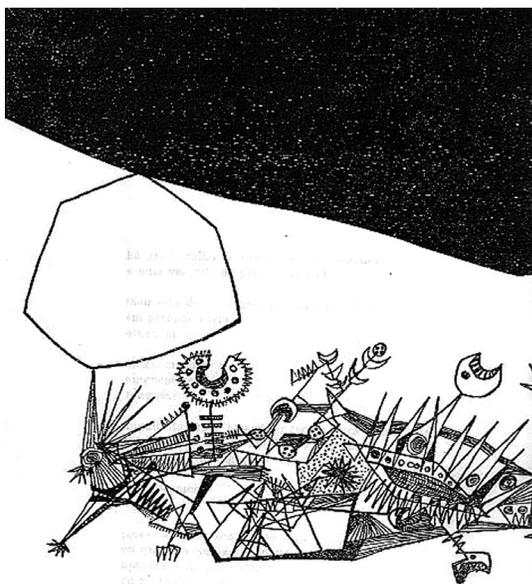
das artes plásticas. A trilha sonora criada por Cid Campos constrói uma unidade temático-musical. Ela incorpora o processo de repetição e muitas vezes é a responsável pela caracterização das personagens-objetos. O grande olho perscrutador, um dos objetos-personagens que tem entradas contínuas durante a peça, ganha uma sonoridade própria sempre que ele aparece em cena. Cenas que fazem lembrar o Surrealismo: mulher sem cabeça, pé dançando em contracena com um sapato, cabeças gigantes, seios em molduras, sombras, mulher sem rosto, olhos, olhos pequenos e gigantes, etc. Cenas que abandonam a mimese, a representação naturalista, construindo um mundo de evocações míticas e arquetípicas” (Maira Fanton).

“Em *Dicotomias*, a estrutura dramática conjuga diversas cenas e caracteriza-se pela repetição de personagens e situações, que são retomados em outros contextos. Assim, um mesmo personagem ou objeto pode surgir em espaços-tempos distintos. O texto propõe pequenas histórias a serem construídas no interior da fragmentação estrutural. Caso deseje, o espectador tem a liberdade para costurá-las, valendo-se das diversas entradas textuais que estão à sua disposição. Ou pode abandoná-las e navegar nos seus fragmentos aleatoriamente. Estruturalmente, *Dicotomias* convertem-se em politomias. Proposto como *work in process*, no início de sua montagem, o espetáculo sofreu depois transformações após um primeiro contato com o público” (Felisberto Sabino da Costa).

4. Teatro de Imagens e/ou Teatro de Visual: Os Protágonas

Os Protágonas estão em processo de criação. São utilizados desenhos de Antônio Henrique Amaral, máscara e figuras de Alexandre Fávero. A trilha sonora é de Kalau, a conversão dos *Transeuntes* em grafismos é de Dinho Del Puente. Integram o elenco: Fernando Martins, Naiara Bastos e Kauê Aguilera do Carmo. O roteiro e a direção são de A. M. Amaral.

Cena 1: *Os Protágonas*



O Corpo Metálico. Desenho de Antônio Henrique Amaral.

A luz, ao incidir sobre O Corpo Metálico, projeta sombras no fundo do palco, emitindo luminosidades em todo o espaço cênico. No claro-escuro, percebe-se algo que se move. É o Corpo Metálico, que pouco se mostra, mas se percebem os seus pontos de luz. Aos poucos, se veem os seus movimento e, dentro dele, os personagens que nele habitam.



O Corpo Metálico. Versão tridimensional de Alexandre Fávoro.



Cena 2: *O Espírito Jocos*

O Espírito Jocos pula na cena: dança e gargalha. Misto-homem/misto-coisa, brinca com a esfera. Dança e ri. Sustenta, com seus dedos, o mundo. Oscila. Num vai e vem brincando e rindo, em suas mãos, o mundo se mantém.

O Espírito Jocos.
Desenho de Antônio Henrique Amaral.



O Espírito Jocos. Versão em máscara, de Alexandre Fávero.

Cena 3: *Os Transeuntes*

Os Transeuntes. Desenho de Antônio Henrique Amaral.

Parte III - Conclusão

Boneco Objeto	= Figura	= Concreto
Imagens	= Formas Visuais	= Abstrato
Ator	= Figura e Forma	= Corpo e Anima

Hoje, sinteticamente, vejo a predominância de dois tipos de teatro, o realista e o poético. O realista, mais próximo da realidade, o riso, a diversão, a blague, a crítica. O poético, expressando-se através de símbolos, talvez hermético. Sutil. Fim? Ou recomeço de improvisações!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, Denis. Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot 2. In: JACOUT, J. *Les voies de la création théâtrale*. Vol. XI. Paris: CNRS, 1983.
- COPFERMANN, Emile. Singulière ethnie. In: *Théâtre Public*. Paris: Sep. 1980.
- FULLER, R. Buckminster. *Synergetics: explorations in the geometry of thinking*. New York: MacMillan, 1975.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1992.