

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO NO CIBERESPAÇO E PROCESSOS CRIATIVOS EM ISOLAMENTO SOCIAL

Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 48 - 69, ago. 2021

E - ISSN: 2595.0347

# Novos teatros para velhas casas

**Gilson Moraes Motta**

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Rio de Janeiro, RJ)



**Figura 1** – Cena da perseguição dos guerreiros montados a cavalos e em camelos, em *Isso não vai ficar assim, meu bem*, que integra o espetáculo *Crescer pra passarinho*. Foto: Gilson Motta.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701242021048>

## Novos teatros para velhas casas<sup>1</sup>

Gilson Motta<sup>2</sup>

**Resumo:** Partindo de uma hipótese que admite que a pandemia da Covid-19 gerou não somente um novo modo de produção teatral, mas também uma “nova arte”, o presente texto reflete sobre as possibilidades técnicas e estéticas geradas para o teatro de formas animadas pelas plataformas de transmissão de espetáculos online. Se, por um lado, notaremos que essa “nova arte” reafirma elementos da prática e da estética teatral tradicional, por outro, ela contém elementos instigantes, referentes, sobretudo, ao uso do espaço. Para desenvolver essa análise, tomarei como base de discussão o espetáculo *Crescer pra passarinho*, produzido pelo *Coletivo Performers sem Fronteiras* em 2020.

**Palavras-chave:** Teatro de sombras; Teatro por meio remoto; Espaço cênico; Processo de criação; Pandemia.

## New theaters for old homes

**Abstract:** This paper approach the technical and aesthetic possibilities created by the online transmission platforms for the puppet theatre. In accord on a hypothesis launched by a theatrical director, the Covid-19 pandemic created a new manner of theatrical production and a “new art” too. If, on the one hand, we will verify that this “new art” reaffirms elements of traditional theatrical practice and aesthetics, on the other, we will note that it contains intriguing elements that referring, above all, to the use of theatre space. To develop this analysis, I will consider as a basis for discussion the show *Crescer para Passarinho*, produced by *Coletivo Performers sem Fronteiras* in 2020.

**Keywords:** Shadow Theatre; Online Streaming Theatre; Theatre Space; Creation process; Pandemic.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 11/06/2021. | Data de aprovação do artigo: 01/07/2021.

<sup>2</sup> Gilson Motta possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989), Mestrado em Filosofia (1995) e Doutorado em Filosofia (2000) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pesquisador de Artes Cênicas nas áreas de Estética Teatral, Teatro Brasileiro, Cenografia, Teatro de Formas Animadas. Professor Associado da UFRJ - Escola de Belas Artes, com atuação nas áreas de Estética Teatral, Dramaturgia e Teatro de Formas Animadas. Coordenador do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da UFRJ.

E-mail: [mottagilson@hotmail.com](mailto:mottagilson@hotmail.com) | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4431-9120>

1.

O presente texto é a versão integral de um artigo publicado na *Revista Mamulengo*, número 17, numa edição histórica e impactante dedicada ao teatro de formas animadas no contexto da pandemia da Covid-19. Contudo, a excepcionalidade daquele projeto editorial impunha aos autores e autoras um espaço limitado para suas reflexões e argumentações. Nesse sentido, o presente texto vem aprofundar e desenvolver com mais detalhes algumas ideias expostas naquele artigo. Importante notar que essa primeira versão foi escrita no mês de julho de 2020, quando o número de óbitos no Brasil era de aproximadamente 80 mil pessoas. Atualmente, o número de óbitos já se aproxima de 500 mil. Além disso, naquela ocasião, o espetáculo a que irei me referir aqui como objeto de análise tinha feito, então, cerca de 20 apresentações. Atualmente, estamos chegando a um número de 90 apresentações e, nesse processo, o espetáculo passou por modificações devido mesmo à própria evolução da pandemia. Assim, no presente ensaio, terei como foco a proposta de refletir sobre um processo criativo realizado durante o período do isolamento social, tomando como base o espetáculo *Crescer pra passarinho*<sup>3</sup>, produzido pelo Coletivo *Performers sem Fronteiras*<sup>4</sup>. A proposta consiste em refletir sobre as possibilidades que se abrem para o teatro de formas animadas – e, em especial, para o teatro de sombras – com o uso das plataformas virtuais como meio para a experimentação da linguagem cênica e visual.

2.

Uma das características centrais do teatro é a experiência do encontro com o público. Essa experiência é insubstituível. No entanto, a pandemia do novo coronavírus nos obrigou a rever alguns princípios e a criar um outro modo de produção: o teatro por *streaming* ou teatro *online*. A interação do teatro com as tecnologias da conectividade já vinha se desenvolvendo há alguns anos,

---

<sup>3</sup> Espetáculo concebido por Tania Alice durante a pandemia da Covid-19 e exibido pela Plataforma Zoom. O espetáculo estreou em maio de 2020 sendo apresentado cinco vezes por semana para dois participantes. Atualmente, o espetáculo é apresentado ocasionalmente, em eventos acadêmicos e culturais, para o número máximo de 15 espectadores.

<sup>4</sup> Ver: <https://www.performerssemfronteiras.com/>

como modo de expansão e de experimentação da linguagem cênica. No entanto, a pandemia da Covid-19 radicalizou a necessidade de se produzir por meios remotos, de forma que, além de peças filmadas passarem a ficar disponíveis na internet, a maioria dos artistas passou a criar experiências cênicas para serem vistas *online*. Além disso, muitos processos de formação passaram a ser realizados também por meio remoto. Afinados com essas necessidades culturais, surgiram editais, festivais, eventos acadêmicos e leis que incentivam a produção de espetáculos com esse formato. A possibilidade de alcançar um público muito mais amplo do que seria numa sala de teatro, extravasando as fronteiras locais, regionais e nacionais, aparece como um grande atrativo para os artistas e pesquisadores. Paralelamente, durante o ano de 2020 surgiram questionamentos sobre como seria o teatro após a pandemia: restrição de público, restrição de atores, uso de máscaras, poucos atores em cena, entre outras. Em 2021, em algumas cidades, como o Rio de Janeiro, a atividade teatral presencial já começou a retornar, com um público restrito. Em suma, de um lado, o surgimento de uma nova forma de relação dos artistas teatrais com o público e de um novo formato que determina uma nova estética, de outro, a compreensão de que o estado anterior não existirá mais, pelo menos, num médio prazo. Cruzando esses dois polos como uma linha diagonal, há a crise econômica e a percepção de que a cidade se modificou devido ao fechamento de muitos espaços comerciais e culturais. Ora, essa profunda crise que envolve diversos aspectos da vida social não poderia deixar de gerar uma produção intelectual.

Além dos textos reunidos na *Revista Mamulengo*, muitos outros foram publicados sobre as consequências que o distanciamento social produziu na prática teatral, em termos técnicos, estéticos, econômicos e sociais. Um dos textos que me chamou a atenção foi o artigo publicado na *Folha de São Paulo* por Aderbal Freire Filho. Nele, o diretor teatral faz um paralelo entre o teatro e o futebol, comentando que, assim como o futebol foi deixando de ser presencial para ser um divertimento televisivo, atualmente, com a pandemia do Covid-19, o teatro estaria passando por um movimento semelhante. Ao fazer uma avaliação

sobre o potencial desse novo modo de se fazer e de se assistir ao teatro, o autor afirma o seguinte:

(...) surgido e desenvolvido durante o período do isolamento social obrigatório, o teatro online pode se transformar em mais uma arte com sua origem no teatro, como o cinema (teatro industrial) e o teleteatro (teatro eletrônico). Mistura de artes cênicas e dramáticas com reality show, o teatro online pode estar chegando para ficar, ter sua poética própria e afirmar-se como, digamos, a nona arte. (FREIRE-FILHO, 2020)

No entanto, antes de fazer essa conclusão, Aderbal Freire-Filho nos lembra que o teatro fora do teatro começou a ser inventado no século XIX, tendo sido chamado de cinematógrafo! Ele nos lembra também que a transmissão ao vivo não é uma novidade dos tempos de pandemia, já que as primeiras telenovelas eram feitas ao vivo. Além disso, questionando a possibilidade de uma vigência dos monólogos, o autor nos lembra que, tradicionalmente, muitos artistas teatrais exerceram seu ofício solitariamente, como foi o caso dos bululús<sup>5</sup>. Retomarei essas questões mais adiante, por ora, consideremos o seguinte: Mais uma vez, a invenção de uma nova forma de linguagem artística ou a renovação da própria linguagem teatral se dá com o deslocamento do teatro para fora do teatro; abre-se a possibilidade de se fazer um teatro com a presença remota e participativa do público: trata-se da mistura de artes cênicas com *reality show*; embora sua origem seja o teatro não podemos mais chamar essa nova experiência de teatro, já que esta nova arte se utiliza de elementos da comunicação teatral num outro meio, a saber, as telas de TV, o computador ou os aparelhos celulares, ou seja, sem a presença, sem o encontro. Em suma, seguindo a argumentação de Aderbal Freire-Filho, podemos dizer que a crise histórica gerada pela pandemia deu origem a uma nova arte<sup>6</sup>, marcada pela

---

<sup>5</sup> O bululú era um ator solitário ou comediante espanhol que viajava de cidade em cidade fazendo breves representações, interpretando todos os personagens que apareciam na *loa*, *farce* ou *entremés* escolhidos em seu variado repertório. Sua origem está localizada na Galícia até o final do século XVI, embora o espírito do personagem possa ter se inspirado no malvado medieval do teatro italiano e renascentista. Fonte: <https://educalingo.com/pt/dic-es/bululu>

<sup>6</sup> Embora Aderbal Freire tenha mencionado o termo “nona arte”, me permitirei fazer uma mudança, posto que essa numeração das artes é bastante polêmica e sofre variações. Um dos textos fundamentais para esse debate foi justamente o “Manifesto das sete artes”, de Ricciotto Canuto. É nesse texto que foi feita a proposta de o cinema ser considerado como a sétima arte, antecedido pela Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Poesia e Dança. Curiosamente, a arte teatral não aparece nessa classificação.

hibridez. Mas, ao mesmo tempo, notamos que alguns elementos estruturais – trabalho solo, diálogo com outras artes, como o cinema – fazem parte da própria tradição teatral. Deste modo, deslocaremos esse quadro de ideias para a linguagem que é de nosso interesse: o teatro de formas animadas e, em especial, o teatro de sombras.

### 3.

Começemos a discussão com a referência à relação entre o trabalho teatral coletivo e o trabalho solitário. Se, uma das questões que parece ameaçar a estética teatral pós-pandemia é a possibilidade de uma predominância dos monólogos e do *stand-up comedy*, é importante lembrar que, boa parte do trabalho teatral no campo das formas animadas era e é feito solitariamente. Neste sentido, se fossemos tentar dar maior consistência ao argumento de Aderbal Freire-Filho, poderíamos mencionar diversas atividades que se desenvolvem a partir de performances individuais, como os chamados homens-teatro, que nos séculos XVIII e XIX, percorriam as ruas transformando o seu corpo numa espécie de tenda e jogando com bonecos de luva; os artistas do teatro de sombras grego, o Karagiozis, cujo trabalho é predominantemente individual, já que, por vezes, alguns são assessorados por ajudantes ou discípulos, tal como ocorre no teatro de bonecos popular do Brasil; mais recentemente, o teatro lambe-lambe ou teatro de caixa, que é basicamente estruturado em trabalhos solo, enfim, não é necessário fazermos um intenso e extenso levantamento dessas práticas para que nos lembremos que, tradicionalmente, muitos trabalhos são realizados sem a participação de um coletivo. Contudo, conforme observa Cariad Astles (ASTLES, 2020), se, por um lado, nas últimas décadas, essa tendência ao trabalho solo foi cedendo lugar para o trabalho coletivo, em projetos de maior vulto, por outro, com o advento da pandemia, o trabalho solo e os pequenos formatos foram retomados. Assim, o teatro por *streaming* reforça a performance individual, em detrimento das performances em grupo, mas esse fato, em si, não é, de modo algum, estranho à história do teatro de formas animadas.

Essa retomada das performances individuais no contexto da pandemia terá características peculiares, seja pelo fato de elas serem projetadas para a transmissão *online*, isto é, para um outro meio que não o presencial, seja pelo fato de elas terem sido concebidas no interior do espaço de habitação.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, é importante lembrar que, ao longo da história, houve uma constante interação entre o teatro de formas animadas e outros meios de expressão artística. No que diz respeito ao teatro de sombras, sabemos que houve uma relação direta entre as pesquisas da imagem em movimento e o surgimento da arte do cinema. Esta relação é explicitada em diversas obras de caráter teórico e histórico, mas também na prática de diversos artistas que lembram desta ligação entre a linguagem do cinema e a linguagem do teatro de sombras<sup>7</sup>. Se, de um lado, os sombristas inspiram-se no cinema, por outro, o próprio cinema fez experiências diretas ligadas ao teatro de sombras, como é o caso de cineastas como Charles Armstrong<sup>8</sup>, Segundo de Chomón (1871-1929)<sup>9</sup>, Tony Sarg (1880-1942)<sup>10</sup>, Lotte Reiniger (1899-1981), Michel Ocelot, assim como cineastas japoneses<sup>11</sup>. Isto nos leva a pensar que parece não haver uma incompatibilidade radical entre a produção de imagens para a tela (cinema, televisão, vídeo, computador, celular) e o teatro de sombras. Desse modo, a nova arte – o teatro em *streaming* – seria apenas mais um capítulo desta história de interações entre o teatro de sombras e as artes do vídeo ou, em outras palavras, o deslocamento do teatro para fora do teatro. De fato, durante a pandemia, muitos trabalhos – de sombras ou com outras técnicas de animação – passaram a ser produzidos para a linguagem do vídeo, no lugar de ser o registro de uma cena filmada. Isso envolveu a

---

<sup>7</sup> Embora existam companhias teatrais brasileiras que dialogam com o cinema, gostaria de destacar aqui o trabalho da companhia estadunidense Manual Cinema. Ver: <http://manualcinema.com/>

<sup>8</sup> Não foram encontrados dados biográficos referentes a Charles Armstrong. O diretor é mencionado no site do British Film Institute e também na Wikipedia (“Silhouettes Animation”). Alguns de seus filmes, feitos com silhuetas, encontram-se disponíveis no YouTube, como é o caso do filme “The Clown and his Donkey”, de 1910. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=WGEcyUyRpfq>

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=zpPrGj\\_4kM](https://www.youtube.com/watch?v=zpPrGj_4kM)

<sup>10</sup> Ver: “Noah Put the Cat Out” (1922): <https://www.youtube.com/watch?v=wD0SXfv5Vlw>

<sup>11</sup> Cf. *Kanimanji engi*, filme de 1928, criado por Hidehiko Okuda, Tomu Uchida et Hakuzan Kimura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TfPMttEIE6c>.

Ver também: Noburo Ofuji (1900-1961), que produziu filmes como *Kujira* (1952). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-nUx44z\\_lgA](https://www.youtube.com/watch?v=-nUx44z_lgA)

necessidade de os artistas assimilarem conhecimentos sobre as técnicas de vídeo, de edição, de sonorização, entre outros. Nesse sentido, o festival Anima UDESC<sup>12</sup> trouxe à tona depoimentos de artistas que testemunham esse processo de adaptação à linguagem do vídeo e aos problemas intrínsecos às plataformas de streaming. E, no que se refere à interseção entre a linguagem do teatro e o vídeo, é interessante mencionar o depoimento de Claudio Saltini, da Cia. Circo de Bonecos, na medida em que, ao falar sobre o seu espetáculo, ele afirma que “no fundo, o que nós estamos fazendo aqui é cinema”<sup>13</sup>.

Se neste caso em questão, a passagem de uma para outra linguagem trouxe um aprimoramento da linguagem e valorizou aspectos que, talvez, passagem despercebidos numa apresentação presencial devido à distância entre palco e plateia, em outras situações, penso haver elementos do teatro de sombras que são incompatíveis com os pequenos formatos. A escala das sombras, por exemplo, é um elemento expressivo fundamental que perde muito de sua potência ao ser transposto para uma tela, ou melhor, ela perde em expressividade sem o elemento presencial que reforçaria contrastes não somente de tamanho, mas também de materialidade e de nível de presença. Basta compararmos imagens semelhantes – uma grande sombra projetada num edifício – produzidas para o cinema e para o teatro para percebermos as diferenças de significado. Em suma, a presença física é detentora de uma propriedade que é impossível de ser apreendida nos pequenos formatos das telas de TV, laptops ou aparelhos celulares.

No que se refere ao segundo aspecto da questão, a concepção de cenas dentro do espaço da habitação, considero que é neste lugar que se situam os elementos mais interessantes dessa “nova arte”. Como vimos, com a pandemia, os espetáculos teatrais deixaram de ser presenciais para ser transmitidos remotamente, de modo que o espaço residencial passou a ser o espaço de fruição dos espetáculos teatrais. Mas, além disso, o próprio espaço de habitação se tornou também o lugar da performance, como é o caso de *Crescer pra*

---

<sup>12</sup> O Festival Anima UDESC – Seminário de Estudos sobre Teatro de Animação foi realizado entre os dias 21 e 31 de maio de 2021 e transmitido pelo YouTube.

<sup>13</sup> Ver: dia 24 de maio: <https://www.youtube.com/watch?v=GCfWduJ5Cx8&t=8602s>



*passarinho*. Dessa forma, vemos que o teatro por *streaming* pode valer-se da exploração do espaço da habitação, explorando uma poética do espaço, tal como propõe Gaston Bachelard (BACHELARD, 2008). De modo complementar, podemos pensar que esse espaço em comum – a casa, o apartamento, a moradia – pode ser um ponto de reforço da interação entre o artista e os telespectadores. Num texto chamado *New Homes for New Theater*, Arnold Aronson desenvolve uma reflexão sobre este espaço comum. Refletindo sobre as transformações do espaço cênico e teatral e, partindo do pressuposto de que, cada sociedade em cada época histórica criou um espaço teatral que lhe corresponde, o autor pergunta-se sobre qual seria o espaço comum da sociedade de fins do século XX<sup>14</sup>. Aronson sugere assim que o espaço comum de nossa sociedade seria a casa.

*Contemporary humanity lives not in the market square or the church or the halls of central authority, but in the discrete and often highly individualized homes. Each home is a miniature, segmented universe, its rooms, basements, attics, garages, patios, and porches the equivalent of galaxies, solar systems, nebulae, and intergalactic strings. (...) The search of new forms of theater space should lead us to the house. I am not, of course, suggesting the simple transference of performance into homes, though this certainly has been done. Rather, we must seek the elements of "homeness" (as Heidegger might say) in theatrical presentation. (ARONSON, 2005, p. 41)<sup>15</sup>*

Arnold Aronson reflete sobre um espaço onde a sociedade possa sonhar junto e, apropriando-se das teorias de Bachelard, afirma as possibilidades poéticas do espaço da casa, assim como reforça o fato de que esse espaço privado é também um espaço que está conectado ao mundo inteiro pelos meios digitais. Quando Aronson escreveu o texto em questão, a conectividade se apresentava como uma novidade dotada de grande potencial:

---

<sup>14</sup> Embora a obra a que nos referimos tenha sido publicada, originalmente, em 2005, ela é constituída por uma série de ensaios produzidos a partir do final da década de 1980.

<sup>15</sup> A humanidade contemporânea não vive na praça do mercado ou na igreja ou nas salas da autoridade central, mas nas casas discretas e muitas vezes altamente individualizadas. Cada casa é um universo em miniatura, segmentado, seus quartos, porões, sótãos, garagens, pátios e varandas são os equivalentes de galáxias, sistemas solares, nebulosas e cadeias intergalácticas. (...) A busca de novas formas de espaço teatral deve nos levar à casa. É claro que eu não estou sugerindo a simples transferência das performances para dentro das casas, embora isso, certamente, já tenha sido feito. Em vez disso, devemos buscar os elementos de "domesticidade" (como Heidegger poderiam dizer) na apresentação teatral. (Tradução livre do autor).

*One can communicate with almost anyone in any place at any time; never before as the population of the world been so closely connected while so utterly isolated. The new theater must take into account this means of communication as well as this strange sense of dislocation.* (Aronson, 2005. pg. 42)<sup>16</sup>.

A pandemia do Covid-19 transferiu o teatro para dentro das casas. Isolados e conectados, concebemos assim novos espaços em comum. O espetáculo *Crescer pra passarinho* consiste numa busca de explorar essa poética própria do teatro por *streaming*, assim como busca potencializar a poética do espaço.

A reinvenção do teatro ou sua renovação se dá, por um lado, por um movimento para fora do teatro, isto é, o uso das plataformas virtuais, porém, por outro lado, no caso do teatro de formas animadas, ela também se dá por um passo atrás, tanto por intermédio de um voltar-se sobre si, no sentido de um repensar as suas formas elementares, quanto no sentido de permanecer em casa.

#### 4.

*Crescer pra Passarinho*<sup>17</sup> foi idealizado pelos *Performers sem Fronteiras* para investigar as possibilidades de realização de uma “Poética do Cuidado” *online* em tempos de pandemia. Antes de falar sobre o espetáculo, é importante explicar sucintamente o projeto *Performers sem Fronteiras*, esclarecendo seu vínculo com o conceito de Cuidado.

A atuação dos *Performers sem Fronteiras (PsF)* insere-se no grupo de pesquisa transdisciplinar “Práticas performativas Contemporâneas” (UNIRIO/ UFRJ/ USP / Universidade Livre de Bruxelas), liderado por Tania Alice e pelo autor do presente texto. O coletivo *PsF* existe desde 2015 e reúne performers de diversas nacionalidades que realizam projetos artísticos, culturais e

---

<sup>16</sup> "É possível se comunicar com quase qualquer pessoa em qualquer lugar e a qualquer momento. Nunca antes a população do mundo esteve tão intimamente conectada, como tão igualmente isolada. O novo teatro deve levar em conta este meio de comunicação, assim como essa estranha sensação de deslocamento". (Tradução livre do autor).

<sup>17</sup> Ficha técnica: Concepção do projeto: Tania Alice. Performers: Ana Raquel Machado, Ana Paula Penna, Celo Miguez, Gabriela Estolano, Gabriel Hipolyto, Gilson Motta, Gizelly de Paula, Ivan Faria, Ludmila Rosa, Mariana Rego, Tania Alice, Zé Caetano. Arte: Gizelly de Paula. Fotografia: Evandro Manchini. Um projeto *Performers sem Fronteiras* (UNIRIO / UFRJ).

terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque – como conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais e agora pandemias - ou traumas continuados: pessoas adoentadas ou idosas, internadas em hospitais psiquiátricos, em unidades de cuidados paliativos, entre outros. Os *Performers sem Fronteiras* conduzem ações de pesquisa, formação e apoio nos setores artístico, social, ecológico e terapêutico, junto a uma população diversa e com interesse mútuo em elaborar ações e projetos que atuem nessa zona de contágio entre disciplinas, ideias e linguagens – sendo que grande parte desses projetos de pesquisa se dão na forma de pesquisas acadêmicas de Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado.

No que diz respeito à minha participação específica e, por conseguinte, à relação entre o *PsF* e o teatro de formas animadas, realizei uma intervenção com projeção de sombras no espaço arquitetônico urbano, a partir do trauma coletivo ocorrido com o assassinato da vereadora Marielle Franco; dirigi o espetáculo *Bardo!*, que teve como base dramática o relato de idosos residentes no Retiro dos Artistas, assim como alguns projetos (ainda no papel) junto às comunidades quilombolas do Estado do Rio de Janeiro<sup>18</sup>. Nota-se assim que o foco do trabalho é sempre voltado para ações que envolvam uma inter-relação entre projeto artístico, o sociopolítico e o terapêutico. Essa dimensão terapêutica é, por sua vez, abordada – também - a partir do conceito de Cuidado e, mais especificamente, o cuidado de si.

Na fase final de sua obra, o filósofo Michel Foucault desenvolveu uma análise do Cuidado, compreendendo este conceito numa dimensão ética e estética, isto é, um pensar que concebe a existência como uma matéria a dar forma, problematizando o modo de o ser humano constituir-se a si próprio, na medida em que, o processo de formação implica em produzir formas de resistência e de libertação dos modos de assujeitamento, assim como diversas maneiras de fomentar os afetos positivos e a potência de agir. O cuidado de si é, portanto, uma forma de estar e agir no mundo e, por conseguinte, uma forma de se relacionar com os outros. Neste sentido, quando pensadas dentro das práticas artísticas, as “Poéticas do Cuidado” abrem um grande campo para a

---

<sup>18</sup> Ver: [www.objetosperformativos.com.br](http://www.objetosperformativos.com.br)

reinvenção das formas de nos relacionarmos com os outros, para os encontros, para os agenciamentos coletivos moldados pela afetividade. O campo das “Poéticas do Cuidado” – seja consigo mesmo, com os outros ou com o meio ambiente – tornou-se ainda mais relevante com o advento da pandemia. Daí surgiu o espetáculo *Crescer pra passarinho*, que comentarei a seguir.

Apesar de aparecer inicialmente como algo que poderia limitar as possibilidades de cuidado, percebemos que seria importante estender o cuidado para pessoas que moravam longe de teatros, que não podiam sair ou que estavam acamadas. Além disso, o fato de ser feito em ambiente virtual possibilitava-nos lidar com pessoas de diferentes partes do Brasil e do mundo, afirmando assim a própria identidade do projeto *Performers sem Fronteiras*. Nessa perspectiva, a intenção do espetáculo *Crescer pra Passarinho* era múltipla: numa primeira camada, buscávamos oferecer uma atividade para os profissionais da área de Saúde, como forma de retribuição ao trabalho que eles vêm fazendo durante a pandemia, apesar de toda a falta de apoio do Governo brasileiro; numa segunda camada, visávamos angariar fundos para os artistas que encontravam-se impossibilitados de trabalhar devido à pandemia, por intermédio de doação de fundos para a APTR – Associação dos Produtores de Teatro; e, numa terceira camada, buscávamos utilizar o ambiente virtual como uma forma de experimentação estética. Dessa forma, o espetáculo foi, inicialmente, oferecido gratuitamente para os profissionais de Saúde, enquanto o público geral era convidado a dar uma contribuição que, por sua vez, era revertida para os profissionais de teatro. Embora fosse uma quantia simbólica, julgamos que o gesto ético era de grande validade, na medida em que reforçava os laços de solidariedade.

*Crescer pra passarinho* se configura como uma experiência de teatro por *streaming*, que procurou investigar a linguagem das plataformas virtuais como cena expandida para performances relacionais dentro do contexto de pandemia. O espetáculo conta com a participação de doze performers, sendo que, cada um, realiza com os espectadores uma atividade relacionada à ideia de cuidado poético: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de formas animadas, yoga do riso, dança, música, desenho. Mas, as diversas telas onde os performers

aparecem interagem. Por exemplo, o performer Gabriel Hypolito canta a música “Não chores mais”<sup>19</sup> e todos os performers aparecem utilizando uma máscara de proteção ao vírus, retirando-a nos versos “tudo tudo vai dar pé”. Em outro momento, Gabriel Hypolito canta uma música de sua autoria, relacionada ao espaço da casa e à necessidade de isolamento social (o nome da música é “Em casa”) e, durante a música, os outros performers mostram – pelos seus celulares – o espaço de suas casas. As performers Ana Paula Penna e Gabriela Estolano convidam performers e telespectadores para dançar, numa relação de interação. Na versão atual do espetáculo, estas cenas e/ou performances independentes são ligadas pela ideia de que o espetáculo constitui um voo num avião em direção ao futuro. A cena final do espetáculo, feita por Celo Miguez é realizada num futuro hipotético, em um momento em que a pandemia já se encerrou e todas as pessoas festejam o fato, brincam o carnaval, frequentam os teatros, os bares e outros lugares de sociabilidade.

De minha parte, eu proponho uma cena de teatro de formas animadas. É sobre essa cena que irei me deter agora, justificando o fato de estar escrevendo para este periódico.

---

<sup>19</sup> Versão de Gilberto Gil para a música *No Woman, No Cry*, de Vicent Ford, gravada por Bob Marley, em 1976. A versão de Gilberto Gil foi gravada em 1979, no álbum Realce.



**Figura 2** – Cena da luta entre guerreiros com lanças, em *Isso não vai ficar assim, meu bem*, que integra o espetáculo *Crescer pra passarinho*. Foto: Gilson Motta



**Figura 3** – Cena da perseguição dos guerreiros montados a cavalos e em camelos, em *Isso não vai ficar assim, meu bem*, que integra o espetáculo *Crescer pra passarinho*. Foto: Gilson Motta.

5.

Primeiramente, é importante dizer que os telespectadores (nesse contexto, deve-se dizer “telespectadores” em vez de “espectadores”) podem assistir ao espetáculo pelo laptop ou pelos aparelhos celulares, mas, o modo como eu me relaciono com eles é pelo meu celular. A câmera de meu celular é o olhar do telespectador. E, nesse sentido, eu posso movimentar esse olhar, direcionando-o para onde seja necessário. Dito isso, passamos à descrição das cenas.

O formato atual do espetáculo conta com duas técnicas de animação: o teatro de papel e o teatro de sombras. Ao todo, eu apresento três cenas. Na primeira cena, que tem um caráter introdutório, eu mostro um avião no qual estariam todos nós, performers e telespectadores voando para o futuro. Esse voo, porém, é interrompido por um motivo absurdo: o piloto tem que voltar para a casa pois esqueceu de deixar água e comida ao seu cachorro. Essa referência ao cuidado com um animal de estimação sempre repercute positivamente no público, pois, invariavelmente algum espectador possui um animal de estimação, fato que é possível constatar por intermédio de uma conversa feita numa cena anterior. Após uma aterrissagem forçada, o avião chega ao seu destino e aí tem início a segunda cena.

Os telespectadores aterrissam dentro de uma casa em miniatura feita de papel. Eu apresento essa casa para o público a partir da seguinte provocação: “como podemos voar dentro de casa?”. Esta questão dialoga com toda a dramaturgia do espetáculo relacionada à ideia do voo dos passarinhos e ao voo para o futuro. A pergunta refere-se, evidentemente, ao modo como as pessoas se utilizam de recursos poéticos, artísticos, imaginários, espirituais a fim de suportar o período de isolamento social. Após esse diálogo, onde eu mostro a casa – com seus quadros, vasos de flores, animal de estimação e elementos decorativos -, eu conduzo os telespectadores/celular até uma porta-janela, que dá acesso para uma varanda. Eles são colocados perto da porta-janela, tendo uma visão da varanda e de uma área externa, com uma árvore, a silhueta de uma cidade e um luar ao fundo. Nesse momento, a minha fala sobre o ato de olhar as janelas vai dando passagem a um trecho do poema “A arte de ser feliz”,

de Cecília Meireles (MEIRELES, 1964). Junto com o poema, vão surgindo na varanda e por sobre a cidade, algumas imagens (fotos, ilustrações) que são manipuladas por pequenas varas. Essas imagens não possuem a função de ilustrar o poema, mas sim de mostrar o extraordinário, reforçando a ideia de um espaço de devaneio, de liberação da imaginação poética.

Terminada essa parte, eu pergunto aos telespectadores se eles estão sentindo falta de ir ao cinema e, é óbvio, a resposta é sempre um sonoro “sim”, “muito”! Nesse momento eu os convido para assistir a um filme. Trata-se aqui da passagem do teatro de papel para o teatro de sombras, o que é feito, literalmente, pelo deslocamento físico do celular para um outro espaço, onde está armado a tela para o teatro de sombras. Na versão atual, a cena do teatro de sombras não é mais executada ao vivo, mas sim por intermédio da exibição de um vídeo<sup>20</sup>.

A cena que é mostrada no teatro de sombras foi criada a partir de duas motivações. A primeira foi a profunda impressão que, após cerca de 50 dias de isolamento social, me causaram as imagens que circulavam na internet, mostrando animais que invadiam as ruas e cidades, assim como imagens de despoluição: as águas limpas dos canais de Veneza, as águas cristalinas e com a presença de tartarugas da, então fétida baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Junto a essa percepção, eu havia construído uma pequena tela para projeção de silhuetas, com apenas uma fonte de luz. Embora eu já tivesse feito esse exercício para fins de estudo, eu nunca havia pensado na possibilidade de criar uma cena de pequenas dimensões. Ao me colocar em frente à tela e imaginar que movimentos seriam possíveis, comecei a pensar numa dinâmica onde eu usasse a tela apenas como um espaço de passagem para as figuras. Ou seja, as figuras cruzariam o espaço da tela – sempre horizontalmente – entrando por um lado e saindo por outro. Comecei então a movimentar as varinhas que suportariam as figuras e, ainda sem as figuras, surgiu-me a ideia de fazer uma espécie de luta e perseguição. Juntando essa ideia com a informação anterior acerca da natureza, pensei numa cena que confrontasse seres humanos e

---

<sup>20</sup> A cena recebeu o nome de *Isso não vai ficar assim, meu bem*. Pelo fato de ser uma cena autônoma, ela pode ser apresentada em outros eventos.



animais. Mais precisamente: os seres humanos em guerra utilizando-se de animais para aumentar seu poder de combate. Desse modo, surgiu a cena.

Numa primeira sequência, dois homens com lanças combatem. Aquele que venceu o combate inicial (e, diga-se de passagem, a vitória se dá por ele ter conseguido aumentar seu tamanho pela projeção da sombra), é vencido, na sequência, por um outro personagem que, além de uma faca, usa cães como reforço; aos cães, seguem personagens montados em camelos, usando espadas; aos camelos, seguem homens armados com revólver e montados a cavalos; e, finalmente, aos cavalos seguem-se elefantes e homens com metralhadoras. A reviravolta se dá quando os animais deixam de subjugar-se e, juntos, expulsam os homens belicosos da cena. Por sua vez, ao fugirem, estes são capturados por uma colônia de morcegos, numa alusão à origem da pandemia da Covid-19. Em seguida, surge uma imagem de caráter contemplativo: a tela é banhada por uma luz com um filtro com diversas cores, fazendo manchas coloridas, a árvore que é a primeira imagem do espetáculo, volta para sua posição inicial, os animais aparecem agora numa atitude harmoniosa e feliz: os animais maiores dão suporte para os menores, fazendo uma espécie de escada que os conecta com os pássaros que, nesse momento, cruzam a cena, numa revoada.



**Figura 3** – Cena final de *Isso não vai ficar assim, meu bem / Crescer para passarinho*.  
Foto: Gilson Motta

6.

Estas três cenas constituem a minha participação direta e autoral no espetáculo *Crescer pra passarinho*. No que se refere ao teatro de sombras, apesar da curta dimensão da tela (50 cm x 28 cm) e da limitação imposta ao movimento, foi possível explorar algumas possibilidades próprias da linguagem da sombra, como o aumento da escala da figura, a distorção, a ilusão de profundidade dada pela proximidade ou distância da fonte de luz, a duplicação da imagem pela introdução de mais um foco de luz, os rodopios dos bonecos sobre seus eixos, entre outras. O tamanho reduzido dos bonecos – cerca de 10 cm de altura – permitia que alguns desses efeitos fossem explorados de modo eficaz e expressivos. Isso ocorre, por exemplo, quando se indica, por intermédio do aumento do tamanho de um boneco, que um determinado personagem é mais poderoso que o outro. Além disso, no que se refere à manipulação das figuras, havia uma dificuldade trazida pela própria dramaturgia: a ação de todos os personagens se caracteriza pela luta e pela perseguição, isto é, movimentos que exigem muita precisão. A impossibilidade de realizar maiores gestos e o uso

de figuras sem articulação gerou a necessidade de uma maior atenção em relação à limpeza dos movimentos e à caracterização dos movimentos de cada personagem. Em suma, num teatro de sombras de pequenas dimensões, a economia dos meios e a atenção nos detalhes é fundamental.

A partir dessa experiência com essa cena, penso que é possível desenvolver com certa profundidade relações de ensino e aprendizagem a partir de um teatro de sombras de pequenas dimensões, visto que um grande espectro de aspectos técnicos e estéticos são contemplados nesse tipo de performance.

Mas, além disso, o fato de eu estar lidando com um aparelho celular que aparece como o meu telespectador, me gerou um sentimento estranho: o sentimento de que, de fato, como dizia Aderbal Freire Filho, não se trata mais de teatro, mas sim de uma nova arte, uma arte cujo potencial está, a meu ver, no hibridismo e, sobretudo, na interação com o público. Embora a interatividade seja um elemento presente no teatro de formas animadas, sobretudo, nas tradições populares, em *Crescer pra passarinho*, essa interação possui, na verdade, um caráter de escuta, de proximidade e afetividade com o outro. Esse fator me parece ser diferencial: podemos conversar com os telespectadores, numa experiência de intensa afetividade e intimidade. Mas, ao mesmo tempo, essa escuta fundamenta-se numa relação entre realidade e ficção. Por exemplo, na cena em que recebo os telespectadores em minha casa, eu posso conversar com eles e falar sobre experiências pessoais e verdadeiras (solidão, medos, perdas, pequenas alegrias, etc) sob o véis da ficção, já que a casa em que eu os recebo não é a minha casa real, evidentemente e tampouco uma reprodução dessa casa real. Por sua vez, os(as) telespectadores (as) podem, igualmente, falar de si no espaço ficcional. Em suma, como disse Aderbal Freire, trata-se de uma arte que pode ter uma poética própria, com um grande campo a ser descoberto.

Outro sentimento estranho que foi gerado ocorreu pelo fato de que, durante uma hora e meia (tempo de duração do espetáculo), uma parte de minha casa, o escritório, torna-se um espaço de performance cênica: a sensação de estar isolado (aquecendo o corpo, dançando, rindo com a yoga do riso, narrando poemas, etc.) num espaço que não é destinado a essa finalidade e, ao mesmo

tempo, estar interagindo com os performers e o público é, de certa forma, perturbadora. O que é familiar se torna estranho. A velha casa ganha, por momentos, um ar de renovação dado pela nova arte. É nesse sentido que, parafraseando Arnold Aronson, eu nomeei esse texto de “novos teatros para velhas casas”, no lugar de “novas casas para novos teatros”, pois, penso que, de fato, se trata de uma nova arte. Na cena em que cada performer mostra um espaço de sua casa, por exemplo, eu exibio não apenas objetos pessoais (fotos, livros, imagens etc.), mas também – sob uma outra perspectiva – o espaço onde foi criada a ficção: outros ângulos da casa em miniatura, o sistema de iluminação, as figuras, a caixa do teatro, entre outros. Toda essa exibição do espaço pessoal junto com o espaço provisório de trabalho termina por ser um testemunho poético desses tempos terríveis: cada artista trabalhando isoladamente em situações precárias e, ao mesmo tempo, buscando gerar alegria e dar sentido à vida.

Esse sentimento de estranheza se dá, com certeza, pelo fato de se tratar de uma experiência nova para todos nós. Aquilo que nos dá a sensação de que se trata de uma experiência válida do ponto artístico e social, encontra-se justamente na resposta que o público vem nos dando: o efeito do espetáculo nos telespectadores tem sido muito intenso, gerando grande satisfação e um sentimento de acolhimento. Trata-se, realmente, de uma experiência de cuidado poético.

Ao falarmos em cuidado poético, estamos falando em experiências de libertação de certos modos habituais de sentir e interpretar a si mesmo e ao outro, estamos falando de experiências de transformação que se dá, não na esfera do macro, mas sim da micropolítica. Se, enquanto experiência traumática, a Covid-19 trouxe-nos mudanças radicais de hábitos, penso ser necessário também uma mudança dos padrões mentais e emocionais. Transformar os hábitos é modificar o modo de estar no mundo. A valorização do cuidado pode apresentar também uma dimensão política, na medida em que reformula a ética, compreendida como *ēthos*, como morada. Em suma, em *Crescer pra passarinho*, trata-se de renovar a velha casa, por intermédio de uma nova arte que, por sua natureza relacional, possibilita o surgimento de uma poética do

cuidado. “*Eu penso em renovar o homem usando borboletas*”, como dizia Manoel de Barros.

7.

Uma das características centrais do teatro é a experiência do encontro com o público. Essa experiência é insubstituível. Outra de suas características é a hibridez que faz com que essa arte sempre se renove ou dê origem a outras modalidades artísticas. Mas, além de tudo isso, uma das características centrais do teatro é a celebração da vida. O teatro é uma das artes que, devido à presença e ao encontro, tende a valorizar a vida em seus momentos de jogo, festa, euforia e distração. Mas, esses momentos só ganham seu sentido mais amplo e profundo por sua ligação com a morte. Sempre. Vida e morte sempre estiveram entrelaçadas na arte teatral. Nos momentos de crise histórica sempre houve uma intensa atividade inventiva e criativa. Não seria diferente agora, em tempos de pandemia. É nesse tempo de crise histórica que a arte parece ser, mais do que nunca, uma necessidade. Por intermédio do jogo, da diversão, da ultravida, no sentido empregado pelo filósofo Ortega y Gasset<sup>21</sup>, o velho teatro ainda nos fornece os meios para habitarmos o mundo de modo renovado. Apesar de tudo e de alguns poucos.

---

<sup>21</sup> O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este trazer-se da vida real para a vida irreal imaginária, fantasmagórica, é dis-trair-se. O jogo é distração. O homem necessita descansar de seu viver e para isso pôr-se em contato, voltar-se para ou verter-se em uma ultravida. Esta volta ou versão de nosso ser para o ultravital ou irreal é a diversão. (GASSET, 1978, p. 51).

## Referências

ARONSON, Arnold. New Homes for New Theater, In: **Looking into the Abism. Essays on Scenography**. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.

ASTLES, Cariad. Desafios da Covid, In: **Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos** - ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 46, n. 17, setembro 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cansada-de-ler-sobre-garotos-menina-reune-4-000-livros-com-garotas-negras/> Último acesso: 10/05/2020.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Teatro por streaming pode ter chegado para ficar, diz Aderbal Freire-Filho, In: **Folha de São Paulo**, 2 de julho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>. Acesso em 10 de junho de 2021.

GASSET, Jose de Ortega y. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho: crônicas**. Rio de Janeiro: Record, 1964.