

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 103 - 118, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

# O riso irônico no espetáculo *O Cabaré dos Quase-Vivos*

**Oswaldo Antonio Anzolin**

Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa, Brasil)



**Figura 1** – Imagem de divulgação do espetáculo *O Cabaré dos Quase-Vivos*.  
Fotógrafa: Lenise Pinheiro

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022103>**O riso irônico no espetáculo *O Cabaré dos Quase-Vivos*<sup>1</sup>**Osvaldo Antonio Anzolin<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo traz uma reflexão acerca das características do riso obtido em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, espetáculo criado há mais de quinze anos pelo Grupo Sobrevento de Teatro, que propõe questões ainda pertinentes na atualidade. Trata-se de um espetáculo que transita entre o cômico e o dramático, jogando com a percepção do espectador entre quadros comoventes de Teatro de Animação e quadros descontraídos, que misturam casualmente bonecos com atores.

**Palavras-chave:** Sobrevento; Riso irônico; Teatro de Animação; Comicidade; Crítica de valores

**The ironic laugh in the show *O Cabaré dos Quase-Vivos***

**Abstract:** This article reflects on the characteristics of laughter obtained in *O Cabaré dos Quase-Vivos*, a show created more than fifteen years ago by the Grupo Sobrevento de Teatro, which proposes questions that are still relevant today. It is a show that moves between the comic and the dramatic, playing with the spectator's perception between sad puppet show scenes and relaxed scenes, which casually mix puppets with actors.

**Keywords:** Sobrevento; Ironic laughter; Puppet show; Comicality; Criticism of values.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 22/06/2022. | Data de aprovação do artigo: 03/08/2022.

<sup>2</sup> Cenógrafo, encenador e ator. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestre e graduado na mesma área. Como docente, atua principalmente com encenação, interpretação de origem popular, teatros de animação, cenografia e demais elementos visuais da cena.  
E-mail: [anzolin1966@hotmail.com](mailto:anzolin1966@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4323-8230>

### Introdução

O *Cabaré dos Quase-Vivos* é um espetáculo em que o espectador normalmente se diverte, mas o riso é diferente ao de um entretenimento vazio, pois está implicitamente carregado de críticas à ausência contemporânea de certos valores humanos. Pertence ao repertório do Grupo Sobrevento de Teatro<sup>3</sup>, mas não é recente. Foi criado por volta de 2006, quando o grupo já contava com aproximadamente vinte anos de existência. A estrutura do espetáculo é dividida em duas partes: uma com bonecos, demonstrando e requerendo sensibilidade (fig.02), e outra com atores até certo ponto desumanizados (fig.03). Os artistas, além de animar os bonecos, cantam, dançam, fazem ilusionismo e quadros de humor, sob uma atmosfera de luxo, alegria e despreocupação. Em contraponto, as marionetes mostram a vida como é na realidade, cheia de dificuldades, sem nada de extraordinário. Percebe-se o contrassenso de se ter bonecos demonstrando sentimentos, quando os personagens humanos não o fazem. É a inversão de valores como forma de comicidade, propondo uma reflexão sobre o riso fútil e descomprometido.



**Figura 2-** Marionetes de fios em *O Cabaré dos Quase-Vivos*. Fotógrafa: Lenise Pinheiro

<sup>3</sup> <http://www.sobrevento.com.br/>



**Figura 3** - Personagens de Vaudeville em *O Cabaré dos Quase-Vivos*. Fotógrafa: Lenise Pinheiro

O caráter grotesco no Teatro de Animação pode causar riso em muitas de suas manifestações, especialmente com o uso de bonecos. Além das situações cômicas em que o objeto animado é posto em cena, pode ser motivo de riso a visualidade do boneco, sua forma caricata, seus movimentos pouco ou excessivamente naturais, mas também as características de personalidade que são dadas a ele. Personagens de inteligências limites, sejam tolos ou gênios, podem ser extremamente cômicos, assim como a explicitação de algum desejo arbitrário, que não coaduna com a moral vigente. Ou seja, tanto o aspecto físico, quanto a representação moral e intelectual da personagem podem mostrar-se como elementos disparadores de riso. Segundo Henry Bergson, a principal exceção é feita quando a cena remete à sofrimentos verdadeiros, que possam causar compaixão no espectador. Segundo ele, “o cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção” (BERGSON, 1983, p. 12).

*O Cabaré dos Quase-Vivos* apresenta uma história comovente, com enfoque em uma personagem que termina em aflição e levando sua família ao sofrimento. A questão é se ainda assim se pode encontrar comicidade neste espetáculo. De acordo com Vladimir Propp, há a possibilidade de se rir de situações terríveis, mas isso só em contexto artístico: “O grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida. Sua condição *sine qua non* é uma certa relação estética com os horrores representados.” (PROPP, 1992, p.92). Ainda segundo Bergson, o riso nessas condições não é impossível, pois, “isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire

piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade” (BERGSON, 1983, p. 12). Resta refletir sobre as formas e o objetivo do riso nesse espetáculo.

A comicidade e o riso no Teatro de Animação são comumente pautados por expedientes grotescos. Mikhail Bakhtin relaciona a ideia de algo grotesco à um princípio material e corporal:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. [...] O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 1993, p.17).

Nessa perspectiva, Bergson (1983, p. 28) afirma que “o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade dos seus heróis”. Ele entende que caso o corpo e suas propriedades se evidenciem, é provável que a comicidade se instale. “Daí os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem. Inclusive, na medida do possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo”. Entendo que esse é um motivo para que se veja a comicidade expressa em cenas com bonecos mimetizando formas, movimentos e expressões humanas. Mas, como vimos, para Bakhtin (1993) não se trata somente da explicitação do corpo, pois grotesco também é a degradação das coisas elevadas, entendidas majoritariamente como se fossem mais dignas de respeito do que as outras coisas. Nesse sentido, o ataque às pretensas superioridades, a crítica ao sistema opressor da sociedade é evidente em muito do Teatro de Animação, normalmente de forma direta, ingênua e sem intenções ocultas. Não é tão simples no caso de *O Cabaré dos Quase-Vivos*.

### **A crueldade no Cabaré**

Diferente de outros espetáculos do Sobrevento, em que apresentam uma exposição de questões humanas e sociais sem subterfúgios, em *O Cabaré dos Quase-Vivos* experimentam outro recurso. Por meio das incongruências dos quadros apresentados, direcionam a atenção para a frieza e insensibilidade do

próprio espectador, que ri e se diverte sem se dar conta do sofrimento que também é apresentado, desnudando a crueldade que é facilmente observada em “homens de bem”. Deixam sua proposta clara no texto do projeto: “Em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, o Sobrevento pretende lembrar que nós não somos aquilo que nos tornamos e que, no fundo, ainda rejeitamos o cinismo que nos dá um ar tão moderno e bacana” (SOBREVENTO [s.d.]).

A encenação foi inspirada pelo *Conto de Nina*<sup>4</sup>, de Ferenc Molnár<sup>5</sup>, que, em resumo, fala sobre a vida de Závoczki, “um malandro de marca maior, [que] ofendia todo o mundo, batia em muita gente, a algumas pessoas até feria à faca, roubava, pilhava, trapaceava, mas nem por isso deixava de ser um ótimo rapaz, a quem a mulher amava muito” (MOLNÁR, 2013, p.93). É uma história dramática, que fala de uma personagem que não consegue se desvencilhar da vida de transgressões, que o leva a perder tudo que dá valor, chegando a um final trágico. Mas o que impressiona neste conto é a crítica através do cinismo irônico do autor, ao tratar uma narrativa tão nefasta, como “um conto para viúvas adormecerem os filhinhos e também para os bons filhos adormecerem os velhos pais cansados” (MOLNÁR, 2013, p.93).

### **De triste já basta a vida**

Então, o Sobrevento mostra, com um sensível Teatro de Animação, a vida de um artista de rua, que é um bom marido, amoroso, gentil, mas que, para sustentar sua família, se torna um criminoso, é preso e comete suicídio na prisão. Em meio a este drama funesto, para substituir o “cinismo irônico” de Molnár, o grupo propositadamente apresenta cenas de um teatro de puro entretenimento, superficial, sem criticidade, do tipo para divertir com pouco esforço intelectual. A cenografia (fig.4) é composta por módulos móveis, que dão espaço para as

---

<sup>4</sup> Conto que se notabilizou por dar origem à peça *Liliom, vida e morte de um malandro* (1909), que foi adaptada para o cinema, e posteriormente alcançou sucesso também na Broadway, sob o título de *Carrossel* (1956).

<sup>5</sup> Ferenc Molnár (1878-1952) foi um escritor húngaro, “mestre de técnica da cena e do diálogo, vivaz, divertido, cintilante; quase sempre suscita risos e lágrimas ao mesmo tempo [...] Desviado, pelos próprios êxitos, dos problemas palpitantes da época, Molnár preferiu ser um divertidor, quando poderia ter sido um crítico. É verdade, porém, que diverte com muito espírito e comove sem perturbar” (FERREIRA, RÓNAI, 2013, p. 92).

pequenas cenas sobre a vida desse homem, e, ao deslocarem e reagruparem as partes, criam um cabaré, onde apresentam variedades, incluindo um quadro de ventriloquia, outro com Teatro de Brinquedo, enquanto deboçam da realidade, e repetem que: “afinal de contas, de triste já basta a vida” (SOBREVENTO, 2006, 0:00:00).



**Figura 4** - Quadro com títeres de varão em *O Cabaré dos Quase-Vivos*. Fotografia: Lenise Pinheiro

### Princípios de Bergson

Na base das proposições do filósofo Henry Bergson (1983), consta que o ser humano precisaria de constante adaptação, variando sempre da tensão ao relaxamento, tanto corporal quanto em sociedade. Grosso modo, doenças seriam a incapacidade de adaptação do corpo, assim como a loucura seria a inadaptabilidade do espírito, e a delinquência a inadaptabilidade do caráter à vida social. A ausência de adaptação estabeleceria um desvio em relação ao natural das coisas, e o riso teria como função social o “castigo”, para constranger o sujeito e forçar o restabelecimento da naturalidade, na vida e na sociedade. Bergson não dá importância positiva ao riso, desconsiderando a necessidade de diversão descomprometida. Também não considera entendimentos diversos sobre o que seria “natural”. Contudo, para entender o sistema cômico empregado em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, me parece que os preceitos sustentados pelo filósofo não estão anulados por estas incongruências. Ele apresenta três princípios, dos

quais resultam inúmeras situações cômicas, e afirma que em sua coexistência existem as condições básicas para que aconteça o riso.

Sua primeira afirmação tácita, é que não existe comicidade fora daquilo que é humano. O homem seria o único animal que ri, e mais que isso, o único capaz de fazer rir. Entendo, portanto, que se um boneco por si pode provocar o riso, é devido a sua semelhança com o homem, ou à manipulação que o homem lhe dá.

Em *O Cabaré dos Quase-Vivos* se ri dos gracejos de quadros que mostram as artimanhas humanas, como quando o personagem principal do espetáculo se vê cercado por policiais (fig.5) que lhe imputam diversos crimes, e este, sem alternativas, parte para briga, sugerindo que, se é assim, que lhe acusem de mais um: – [...] “desacato à autoridade, seu filho da puta” (SOBREVENTO, 2006, 0:08:00).



**Figura 5** - Quadro com títeres de varão em *O Cabaré dos Quase-Vivos*.Fotógrafa: Lenise Pinheiro

André Jolles (1976), refletindo sobre os chistes criados pelos seres humanos, inclusive em oposição às bases bergsonianas, afirma que, apesar de o rigor ser uma das condições indispensáveis à vida e ao pensamento, a comicidade deve, como nesse caso, se opor ao que é intransigente, rígido em demasia. Jolles entende que se faz necessário que possamos eliminar a severidade em determinados momentos, “nem que seja para poder usá-la onde fizer mais falta” (JOLLES, 1976, p. 212). De acordo com ele:

A vida e o pensamento desenrolam-se numa tensão constante. Tensão que está dentro de nós e fora de nós. Cada vez que essa tensão e



contensão ameaçam converter-se em hipertensão, procuramos diminuí-la, descarregá-la. Um dos meios — às vezes o único, frequentemente o melhor — de passar da tensão à distinção, ao relaxamento, ainda é o chiste (JOLLES, 1976, p. 213).

Contudo, em *O Cabaré dos Quase-Vivos* se pode rir também dos bonecos em si, que se mostram como a representação caricata de pessoas e surpreendem em desfechos potencialmente humanos. Aparecem, neste espetáculo, bonecos de varão, de ventriloquia, bidimensionais de papel contracenando com um autômato, e marionetes de fios, e se pode supor o motivo de serem cômicos por si. Os bonecos de varão são risíveis por uma estrutura desengonçada na forma humana, movendo-se em repentes, algumas vezes em grupos síncronos, movidos pelo mesmo instrumento de controle (fig.4). A boneca de ventriloquia é exuberante e faz rir pelo exagero da forma, mas principalmente pelo engano consentido do espectador, como se pudesse falar sem auxílio da manipuladora. O riso com os bidimensionais e o autômato vem de uma percepção de simplicidade que remete à representação humana usualmente feita na infância. As marionetes de fios são menos risíveis, por si provocam apenas um sorriso de reconhecimento do ser humano no objeto.

O segundo princípio de Bergson refere-se, em parte, ao que já foi dito, que a comicidade exige algo como uma "anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura" (BERGSON, 1983, p.8). Ou seja, não é comum que se ria de uma personagem que inspire piedade, a menos que esqueçamos esse sentimento por alguns instantes, o que já dá alguma indicação para o entendimento da questão levantada.

Nesse ponto há um paradoxo em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, pois enquanto o espectador é levado ao riso nos quadros alegres, e supõe-se que a diversão sem compromisso é a intenção do espetáculo, os quadros com as marionetes de fio sucedem-se a eles em uma atmosfera bem diferente. Em princípio há um sorriso devido à aparência humana do boneco, em um tipo de manipulação que procura imitar movimentos e gestos humanos de modo realista, sem estereótipos e sem exageros, mas o enredo apresentado nessas cenas é de emoção e sensibilidade, trincando o escudo de indiferença, fazendo com que

o espectador interrompa seu riso aos poucos, lentamente enquanto se comove com a vida trágica das personagens.

Como terceiro princípio, Bergson (1983) afirma que qualquer riso demanda a inserção da pessoa que ri em um grupo, ou seja, requer cumplicidade e, por isso, a comicidade deve considerar o círculo ao qual pertence o ridente, já que o entendimento do “chiste” deve ser comum a outras pessoas que também concordam que se trate de algo risível. É possível perceber que o entendimento não precisa ser unânime, basta que uma parte dos espectadores esteja de acordo para que o riso aconteça. Quanto a isso, em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, percebo a influência da plateia em cada espectador, pois quando a comicidade é interrompida pelas cenas emocionais, custa para alguns voltar ao riso, mas basta a insensibilidade de alguns para contagiar a maioria. O espectador sente que não deveria estar rindo, mas a cumplicidade do grupo lhe coloca em lugar seguro, até para desdenhar as fatalidades dos outros. O público aos poucos volta a rir nas cenas cômicas, e a “pancada” é maior na cena emocional seguinte. Sensação que não dura, pois o círculo vicioso se mantém, e logo é levado ao riso novamente. O sujeito ri no grupo porque não quer ser ridículo.

Nesse sentido, Bergson (1983) também descreve alguns mecanismos da comicidade que provocam o riso de acordo com a exposição social do indivíduo, seja pelas formas e movimentos do corpo, pela capacidade de raciocínio ou pela linguagem. Dentre esses mecanismos estão a rigidez, a distração, a repetição, o isolamento, e seus desdobramentos. Ou seja, o espectador que quer rir, mas não quer que riam dele, sabe, mesmo que inconscientemente, que se ri da pessoa que não tem flexibilidade no entendimento das coisas, da que se distrai e não acompanha o fluxo ao qual está inserida, da que se isola, já que a comicidade está relacionada aos costumes, ideias e preconceitos de uma sociedade. Portanto, diferentes grupos riem de coisas diferentes. O sujeito, então, ri com o grupo porque não quer que percebam que ele não entendeu alguma coisa, seja por incapacidade ou distração, e principalmente porque não quer que o percebam como um indivíduo separado daquele coletivo.

Entretanto, segundo Vladimir Propp, a coerência entre a comicidade e a pessoa que ri não é natural ou obrigatório e, portanto, há aqueles que não riem,

e talvez seja impossível fazer rir nessas condições. Ele avalia que as pessoas “totalmente envolvidas por alguma paixão ou arroubo, ou imersas em reflexões complexas e profundas” (PROPP, 1992, p.35), de forma alguma rirão em casos em que se ignora o sofrimento humano, como no jogo proposto neste espetáculo. Nesta condição extrema, nem mesmo a cumplicidade do grupo desfaz a sensação de perceber no próximo uma aflição verdadeira. “E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri” (PROPP, 1992, p.36).

### A ironia

Propp (1992) reitera a ideia de Bergson de que o homem é a essência da comicidade, enfatizando as distorções do caráter humano, sejam físicas, psicológicas ou morais, e tece conjecturas sobre situações em que o riso acontece, como quando a aparência do homem o remete ao inumano, ou vice-versa, como no caso dos bonecos, ou quando ocorre o fracasso de suas vontades, ou ainda quando é nítida a falta de inteligência, entre vários outros recursos que são facilmente observados em *O Cabaré dos Quase-Vivos*, mas o que ressalta de suas proposições, neste contexto, são os instrumentos linguísticos de comicidade, principalmente a ironia.

[...] na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade (PROPP, 1992, p.125).

A distorção risível, aqui, é evidenciada justamente por ser definida pela qualidade oposta a ela. Apesar de ser um instrumento linguístico, comum na literatura, a ironia é particularmente expressiva quando é dita em voz alta com uma entoação escarnekedora, como o fazem as alegres personagens vaudevilleanos de *O Cabaré dos Quase-Vivos*. Neste caso, a comicidade depende em igual medida dos meios linguísticos e da expressividade cênica. Segundo Propp (1992, p.126), “a comicidade se realiza desviando-se a atenção

do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. Com isso a língua perde o significado”.

De acordo com Cecily O’Neill, “na ironia, o relacionamento entre aparência e realidade revela-se como um contraste, uma oposição, um paradoxo, uma incongruência ou uma contradição - ela ativa uma série interminável de interpretações subversivas” (O’NEILL, 2018, p. 08). Por meio da ironia é possível, portanto, mostrar vários significados com pouca informação. Para O’Neill, evitando afirmações diretas, com a ironia se aplica um modo objetivo e desapaixonado que permite indagar e aclarar questões muitas vezes controvertidas. O Sobrevento, assim sendo, não ataca o espectador acusando-o de insensibilidade, faz-lhe essa crítica de modo amigável, e permite, inclusive, que ele ria da própria deficiência de caráter.

Diferente da sátira, que é uma zombaria dirigida diretamente ao elemento a ser reprovado ou repreendido, a ironia confronta sem entrar em conflito, troça do que censura, mas sem se opor diretamente, manifestando até mesmo afinidades e compreensão. De acordo com André Jolles, no âmbito da ironia:

O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o a quem não parece conhecê-lo. É essa a razão por que a solidariedade tem aqui significado mais profundo. Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia. A sátira destrói, a ironia ensina (JOLLES, 1976, p.2012).

### **Risível e Nevralgico**

De acordo com as teorias de André Jolles (1976), os quadros cômicos têm duas funções: de modo semelhante ao que propõe Bergson (1983), desfazer um engano, uma afirmação ou conceito censurável, mas também pode e deve trazer relaxamento ao ridente. “Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a consequência disso é libertar-nos de uma tensão geral” (JOLLES, 1976, p.213). Assim sendo, por mais dura que seja a ironia, por mais grave que seja a ferida infligida ao espectador, ela sempre deve liberar uma tensão interior. E, ao contrário, mesmo quando a primeira intenção é simplesmente liberar o riso, o quadro irônico

sempre acusa um caráter impróprio. Portanto, sejam mais risíveis ou mais nevrálgicos, é preciso que espetáculos irônicos, como *O Cabaré dos Quase-Vivos*, provoquem o riso enquanto mantenham seu caráter pedagógico, pois, caso falte uma das duas variáveis dessa equação estética, o efeito alcançado pode não passar de insulto ao espectador.

Por essa instabilidade entre o risível e o ofensivo, há dificuldades em se trabalhar com a ironia, pois pode não ficar claro se existe algum equívoco de concepção, ou se trata de deboche proposital. Luiz André Cherubini, um dos criadores do espetáculo, afirma que em muitos casos não é possível agradar e emocionar do mesmo modo as pessoas de lugares distintos com conhecimentos e histórias diferentes. Além disso, ele acredita que a dúvida e o medo também são essenciais para a arte, pois quando o artista exercita sua arte com muita garantia de sucesso, não está se desafiando suficientemente e acaba por fazer um teatro pobre de criatividade. Para ele, *O Cabaré dos Quase-Vivos* foi um exemplo disso.

Muita gente nos dizia: 'Mas esse espetáculo é um equívoco!' Mas um equívoco que nós perseguimos tanto que, nas últimas apresentações, acreditamos ter chegado ao lugar que buscávamos. Era muito passional, muito emocional e, por outro lado, muito debochado. Um espetáculo que dizia coisas que não eram agradáveis como: – 'Enquanto estamos aqui, neste mundo maravilhoso de glamour, de música, de paetês e plumas, o cara está se ferrando lá. Mas, afinal de contas, a vida é para ser aproveitada, não é?' Então associávamos a beleza do Teatro e da elegância e do charme a um mundo de frivolidade e alienação... e isto não era muito simpático, porque o público se identificava e se envolvia com o mundo lindo, elegante, mágico e maravilhoso do nosso show, mas tinha que se confrontar com uma história paralela triste e miserável, que tornava aquele primeiro mundo também cínico, superficial, arrogante e medíocre. O efeito era difícil, perigoso e demoramos a alcançar o que propúnhamos (CHERUBINI, 2013, on-line).

### Considerações finais

Houve críticas ao espetáculo, mas independente das falhas apontadas, pelas reações que pude observar ao assistir ao espetáculo, e pelos relatos dos artistas envolvidos sobre as respostas obtidas das plateias, para a maioria dos espectadores, *O Cabaré dos Quase-Vivos* se tornou um espetáculo divertido, que fez rir e foi bastante contundente ao expor as debilidades do modo de viver contemporâneo. Não se pode dizer que, na criação, se tratava de uma equipe

que não sabia o que fazia, pois, como na maioria de seus trabalhos, o grupo se cercou de profissionais experientes para colaborar no processo. A representação simbólica que Cherubini costuma usar, para explicar as escolhas arriscadas do *Sobrevento*, sempre buscando novas possibilidades expressivas para seus espetáculos, levou a pesquisadora Kely Elias de Castro a fazer a seguinte reflexão:

A metáfora da beira do abismo e a imagem de uma pessoa tentando não cair, ainda que prestes a despencar, leva-nos à suposição de uma situação limite na qual o racional não impera sobre o corpo, ao passo que a consciência corporal não é suficiente sem o domínio da mente. Em outras palavras, corpo e mente estão conectados no limite entre vida e morte – o indivíduo pode sucumbir à menor contrariedade se pensar em demasia, em contrapartida, pode desabar se não souber tomar as decisões corretas. No entanto, assumir o risco da queda é também saber que, caso ela aconteça, deverá ser aproveitada enquanto experiência (CASTRO, 2018, p.266).

O *Sobrevento* foi bem sucedido neste espetáculo, principalmente se considerarmos sua contribuição para o alargamento das possibilidades estéticas, com quadros incomuns para o Teatro de Animação e o uso de técnicas de complexa realização individual, quanto mais em conjunto com outras do mesmo grau de dificuldade. Ele demonstra, com rara capacidade, o uso do entorpecimento dos sentidos, por meio da comicidade, para tratar de um assunto delicado, acusando o próprio espectador de ser cúmplice de um sistema cruel e desumano.

O uso de marionetes de fios, que é uma das técnicas mais tradicionais no Teatro de Animação, e a dos títeres de varão, pouco usada no Brasil, apesar de sua importância histórica, trouxeram ao grupo experiências novas naquele momento, que dialogaram com o seu trabalho, que já era bastante eclético, e certamente colaborou na manutenção do *Sobrevento* como um dos coletivos brasileiros de maior domínio em se tratando de Teatro de Animação. O boneco em si é capaz de provocar o riso, e o grupo soube se aproveitar disso. Os espectadores foram postos em confronto consigo mesmos, rindo, acompanhando a “galera” enquanto sofriam intimamente, podendo voltar a rir pela própria contradição. Na maioria dos espetáculos cômicos que têm a discussão e crítica social por objetivo, o riso é pela inteligência, pelo

entendimento lógico e inequívoco do que há de errado em algum caso, ou na sociedade, mas em *O Cabaré dos Quase-Vivos* o riso é cáustico, doloroso para quem tem algum nível de empatia. O pensamento crítico é incitado, portanto, menos pelo riso, mas em especial pela emoção paralela que o espetáculo provoca.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993 [1977].
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983 [1900].
- CASTRO, Kely Elias de. **Trinta anos à beira do abismo**: O grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2018.
- CHERUBINI, Luiz André. Entrevista concedida a Antonio Carlos Bernardes. **Site do Projeto Atualização e Memória**. RIO DE JANEIRO: CBTIJ, 2013. Disponível em: <http://cbtij.org.br/categoria/acervo/luiz-andre-cherubini/entrevista-luiz-andre-cherubini/>, acesso em: 20/02/2020
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976 [1930].
- MOLNÁR, Ferenc. **Conto De Ninar**. In Mar de histórias: antologia do conto mundial: no limiar do século XX: v. 8 - Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai (tradução e organização). – 5.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.92-98, 2013.
- O'NEILL, Cecily. Da alienação à interpretação - os usos da ironia. **Urdimento**. Florianópolis: v.1, n.8, p. 07-18, 2018.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992 [1976].
- SOBREVENTO. **O Cabaré dos Quase-Vivos, do Sobrevento (compacto/highlights)**. YouTube, 21 abr. 2006. Disponível em: <https://youtu.be/Na-XG-gVnol>. Acesso em 20 jun. 2022.
- SOBREVENTO. **O Cabaré dos Quase-Vivos**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/tec/cabproj.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.