

Objetos obsoletos como elementos de composição dramática de Automáquina-Universo Deslizante, do Grupo Teatral de Pernas Pro Ar (RS)

Obsolete object as dramaturgical composition elements of Automáquina- Sliding Universe by de Pernas Pro Ar Theatrical Group (RS)

Maysa Carvalho Gonçalves¹

Paulo Balardim²

Resumo

Por meio do contato, vivência e reflexões acerca do trabalho do grupo teatral De Pernas Pro Ar (RS), este artigo apresenta alguns elementos do processo de criação do espetáculo *Automáquina - Um Universo Deslizante*, evidenciando os aspectos dramaturgicos gerados pelo resgate de objetos obsoletos contidos neste trabalho do grupo. Para isso, o termo *dramaturgia do material*, proposto por Felisberto Sabino da Costa, contribui para discutir as propriedades expressivas da materialidade.

Palavras-chave: Teatro de Animação; dramaturgia do material; objetos obsoletos

Abstract

Through contact, experience, and consideration about the work of De Pernas Para el Ar (RS) theatrical group, this article presents some creative process elements of the spectacle *Automáquina - A sliding universe*, highlighting the dramaturgical aspects composed by the rescue of obsolete objects held by this group work. In order to do that, the term *dramaturgy of the material*, coined by Felisberto da Costa Sabino, contributes to discuss the expressive properties of materiality.

Keywords: Animation Theater; dramaturgy of the material; obsolete objects

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Mestranda PPGT- UDESC. Artista, educadora e pesquisadora. maysa.carvalho@gmail.com

2 Doutor em Artes Cênicas (PPGT / UDESC) e Professor Adjunto na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

Fundado por Raquel Durigon e Luciano Wieser, De Pernas Pro Ar é um grupo de teatro de rua com base familiar³ sediado na cidade de Canoas, no Rio Grande do Sul. Com trabalho artístico continuado, completa 30 anos de existência no ano de 2018. O - De Pernas Pro Ar - transita por diversas linguagens artísticas, mesclando em seus espetáculos elementos do circo, teatro de animação, música e artes visuais.

O grupo nomeia três de suas últimas produções como *Trilogia das Máquinas: Lançador de Foguetes* (2006), *Automáquina - Universo Deslizante* (2009) e *A Última Invenção* (ainda em processo de criação). Os três espetáculos marcam a verticalização de uma pesquisa sobre as maquinarias em cena que vinha sendo desenvolvida intuitivamente em espetáculos anteriores.

Em 2017 pude visitar o Inventário - Espaço Criativo, sede do grupo em Canoas (RS). Nos cinco dias⁴ em que estive com eles, foi possível perceber outras particularidades de seu trabalho, principalmente sobre o processo de criação dos espetáculos que compõe a Trilogia e os aspectos de contribuição de materiais (objetos e máquinas)⁵ para o desenvolvimento da dramaturgia destes trabalhos.

O principal elemento disparador para o processo de criação de um novo espetáculo do grupo é o desejo de colocar uma ideia, um sonho, em cena. O espetáculo *Mira - Extraordinárias diferenças, sutis igualdades* parte do interesse e olhar de Raquel Durigon. Já a *Trilogia das Máquinas* está mais próximo do universo particular de Luciano Wieser. Porém, independente de quem tenha motivado, a ideia é abraçada por todo o grupo. As fichas técnicas dos espetáculos são majoritariamente compostas pela base familiar do *De Pernas Pro Ar*, Luciano Wieser, Raquel Durigon e os dois filhos Txai Wieser e Tayhú Wieser, sendo poucos os profissionais externos ao grupo.

Para além das funções artísticas presentes na ficha técnica de um espetáculo, o processo de criação, no âmbito de um grupo com base familiar, também se firma em diversas outras funções do cotidiano. Isso se dá, principalmente, por compreender que o desenvolvimento de um novo espetáculo do *De Pernas Pro Ar* modifica, ao mesmo tempo salienta, aspectos da rotina familiar em relação a rotina de criação - seja nos cuidados com os filhos, casa, alimentação ou saúde. Assim, as funções cotidianas dão base às funções artísticas. Entre um horário e outro elas se entrecruzam, e em momentos de maior e menor equilíbrio estas demandas se ajustam na rotina da família.

A mola propulsora para a criação do primeiro espetáculo da Trilogia foi um experimento desenvolvido para a feira de ciências da escola do filho mais velho, Txai Wieser, quando ele ainda era adolescente. A partir desta experiência científica, o grupo criou o espetáculo *O Lançador de Foguetes* (figura 1), buscando manter acesa a curiosidade pelos experimentos e o vínculo familiar.

3 Luciano Wieser e Raquel Durigon são casados e têm dois filhos. Txai e Tayhú Wieser, com 25 e 18 anos respectivamente, nasceram e cresceram imersos no contexto de criação dos trabalhos artísticos do grupo. Ainda adolescentes, já participavam e contribuíam para o desenvolvimento dos espetáculos, chegando a integrar a ficha técnica com atribuições artísticas e técnicas.

4 Dos dias 05 a 09 de novembro de 2017 estive hospedada no Inventário - Espaço Criativo, sede do De Pernas Pro ar, a fim de vivenciar o cotidiano de trabalho do grupo e trocar experiências sobre a minha proposta de pesquisa para o mestrado: as máquinas na cena. Estando lá, pude realizar algumas entrevistas, mas a possibilidade de uma curta imersão foi a principal contribuição para o desenvolvimento do estudo. Alguns meses foram necessários para decantar a experiência vivida, e para perceber que os poucos registros em áudio das conversas/entrevistas representam pouco do que pudemos trocar.

5 Neste estudo o termo - materiais será utilizado como compreensão também para os termos objetos e máquinas no contexto de criação artística do grupo De Pernas Pro Ar.



Figura 1: Espetáculo *Lançador de Foguetes*
Fonte: <http://www.depernasproar.com.br/lancador.html> Acesso em: 22 maio 2018.

Assim como os filhos exercem enorme contribuição no trabalho do grupo, Luciano Wieser também reconhece em sua infância a importância das experiências adquiridas na convivência com seu pai para as criações realizadas hoje:

Eu sempre construí muita coisa, acho que tem a ver com minha família, meu pai também construía, fazia e estimulava a construção de coisas. Eu acho que a gente já começou o primeiro espetáculo tendo construções. [...] no começo, não conseguíamos ver que isso poderia gerar dramaturgia. (Wieser, 2017)

O vínculo de Luciano Wieser com a construção e, conseqüentemente, com o experimento dos materiais parece ter se iniciado desta forma, no núcleo familiar. No grupo, ele é o principal responsável pela criação dos mecanismos e engenhocas, a fim de solucionar problemas cênicos ou criar efeitos para os espetáculos, como é caso das estruturas para os bonecos gigantes do espetáculo *Mira - Extraordinárias Diferenças, Sutis Igualdades* (figura 2).



Figura 2 - Espetáculo *Mira - Extraordinárias diferenças, Sutis Igualdades*
Fonte: <http://www.depernasproar.com.br/mira.html> Acesso em: 30 maio 2018

Ao acompanhar a trajetória do grupo, é possível notar a recorrência das máquinas, tanto em sua estética como poética. No entanto, a consciência desta recorrência foi sendo tomada aos poucos, notoriamente no segundo espetáculo da *Trilogia*, como relata Raquel Durigon (2017): “Acho que no Lançador de Foguetes existe uma simplicidade maior de materiais. Os materiais são mais domináveis. [...] já no Automákina os materiais são mais complexos”.

Por meio destes apontamentos pude realizar as primeiras associações entre a importância dos materiais no desenvolvimento dos espetáculos. A evidência e a reverberação dos materiais como elementos de composição dramaturgica se apresentam, de forma consciente como consolidação de uma estética, somente no desenvolvimento do espetáculo *Automákina - Universo Deslizante* (figura 3), como foi possível perceber na narrativa do grupo ao falar sobre o seu processo de criação.



Figura 3 - *Automákina - Universo Deslizante*

Fonte: <http://www.depernasproar.com.br/automakina.html>. Acesso em: 23 maio 2018

Em 2005, o grupo De Pernas Pro Ar recebeu o apoio financeiro do FUMPROARTE (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre), vinculado à Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, para a criação do espetáculo *Automákina - Universo Deslizante*, com previsão de estreia após um ano de desenvolvimento artístico. Porém, após este período, o processo ainda não tinha data para ser finalizado. Os materiais, a dramaturgia, alguns desdobramentos e outras necessidades especiais traziam incertezas quanto à perspectiva de término. O espetáculo exigia mais demandas do que o grupo poderia cumprir no curto espaço de tempo; eram diversas áreas de conhecimento necessárias para o desenvolvimento do trabalho. Luciano Wieser entrou em um longo processo imersivo: foram exatos três anos de criação para atingirem uma etapa satisfatória de finalização e apresentação ao público, em suas palavras:

Mergulhado dentro desse galpão, trabalhando solitariamente, dez, doze, quatorze horas por dia para ir descobrindo essas coisas, esses materiais; pesquisando... [...]. Fui descobrindo o que esses materiais poderiam oferecer como material bruto para construção, numa proposta de dramaturgia. (Wieser, 2017)

O processo imersivo realizado por Luciano Wieser foi umas das mais importantes e conflitantes etapas do processo de criação do *Automáquina*. Como necessidade neste trabalho do grupo, a imersão contribuiu imensamente para a criação do personagem Duque Hosain'g, interpretado pelo próprio Luciano Wieser. Este nível de envolvimento intensificou a apreensão dos materiais e os objetos. O aprendizado e aprofundamento de conhecimento oriundo do processo imersivo de Luciano é bem representado nas palavras do poeta e dramaturgo Dennis Silk (1928-1998), "O ator deve ser trancado em armazém de móveis por uma semana inteira, e estudar a vida concentrada em uma cadeira, uma mesa, uma cômoda... a vida sem pressa. O armazém deve ser sua escola" (Silk apud Francis, 2012, p.21)⁶. Desta forma Silk apresenta a questão do envolvimento físico do ator com a materialidade, a fim de que este possa absorver suas particularidades.

Ainda sobre o envolvimento com os objetos, é interessante notar as considerações de Mario Piragibe, ao comentar sobre a relação do espaço de cena e participação do operador (ator) no espetáculo *Giz* do grupo Giramundo, discorre sobre a necessidade de indissociabilidade técnica e estética ao falar em objetos retirados do cotidiano:

[...] se impõe de maneira semelhante quando se emprega, por exemplo, objetos retirados diretamente do cotidiano para serem inseridos em cena como elementos animáveis, ou formatos variados de construção e operação de formas animadas dentro de um mesmo espetáculo. (Piragibe, 2011, p. 46)

Ao refletir sobre os objetos, a indissociabilidade entre técnica e estética é primordial, um aspecto compõe e complementa o outro. Luciano Wieser mantém um diálogo perene, tal como uma *escuta*⁷ do material. Sem imposição ou dominação do indivíduo à forma. A relação entre técnica, estética e dramaturgia se mostram estritamente associadas tanto no momento da criação quanto na realização do espetáculo.

A força expressiva da maquinaria de *Automáquina* se apresenta tanto nas robustas e resistentes engenhocas, como na fragilidade de alguns materiais, tornando o trabalho potente e encantador. Para Luciano Wieser, é necessária uma sensibilidade para mover alguns mecanismos durante uma cena, a fim de que não se danifiquem:

Tem uma compreensão, a forma com que tu tem que manipular as alavancas para mexer o boneco é incrível, se alguém chegar ali e puxar arreventa. É que nem aquele carro velho, que só o dono sabe dirigir. Tu vai entendendo tudo, qual é a intensidade de força que tu vai ter que dar em cada coisa. (Wieser, 2017)

A relação criada entre ator/criador e forma é imprescindível para o desenvolvimento da cena. Luciano Wieser, ao comentar sobre a dificuldade, quase impossibilidade, de substituição do ator, salienta a necessidade de um vínculo estreito com os materiais para que haja um domínio e uma compreensão geral do que está sendo manipulado. Ele relata ainda que, em diversas apresentações foram necessários reparos estruturais durante a execução do espetáculo, ora devido ao rompimento, ora devido à ineficiência de mecanismos e peças. Ou, como salienta Piragibe, "as dinâmicas dessas relações são

6 Original: "The personal actor should be locked up in furniture warehouse for an entire week, and study the concentrated life in a chair, a table, a commode... the unhurried life. The warehouse should be his school". (Tradução nossa)

7 Para este aspecto e qualidade de absorção apresento o termo *escuta*, compreendido como uma ampliação da nossa percepção no que tange aos cinco sentidos.

guiadas pela administração das tensões expressivas entre esses dois componentes da performance de animação, ator e forma” (Piragibe, 2011, p. 128). A relação *ator e forma* e suas tensões, apontadas por Piragibe, corroboram para a reflexão sobre o vínculo com os materiais que Luciano Wieser possuiu durante a criação e execução do espetáculo *Automáquina*. Esta foi uma reflexão que atravessou diversos momentos da conversa que eu tive com os artistas. Ao abordar este envolvimento, Raquel Durignon (2017) salienta: “O Luciano tem uma sintonia com a questão do ferro; da máquina. Eu acho que os dois se puxam, tem uma simbiose.” Esta característica do grupo torna perceptível a estreita relação e as contribuições dos materiais aos procedimentos dramaturgicos. Neste sentido, o termo *dramaturgia do material*, utilizado pelo pesquisador Felisberto Sabino da Costa em seu livro *A poética do ser ou não ser - procedimentos dramaturgicos para o teatro de animação*, corrobora com o desenvolvimento deste estudo:

O autor, confrontando com um material específico, experimenta as possibilidades dramáticas que este pode suscitar, envolvendo-se com a especificidade de suas propriedades físicas, metafóricas ou simbólicas. Quando o material é submetido a alguma ação, uma série de seus atributos se manifestam, e nela se podem (re) conhecer as variações qualitativas do objeto, observando-se o modo como reage a determinadas influências. Em outras palavras, é o que pode advir do material quando o autor o trata desta ou daquela maneira. Por outro lado, o material também traz em si atributos que o tornam sujeito a ações. (Costa, 2016, p. 54)

O relato de Raquel Durignon, junto à abordagem de Costa, apresenta o processo do vínculo do ator com o material enquanto possibilidade de contribuição dramaturgica aberta e perene. O desenvolvimento desta abordagem encontra nos estudos atuais sobre o teatro de objetos um estreito vínculo, principalmente sobre o deslocamento do objeto do cotidiano e a qualidade de escrita dramaturgica impregnada em sua forma. Penny Francis (2012, p. 21) cita Podehl, contribuindo para a nossa reflexão ao abordar sobre o espetáculo *Mousson* da companhia francesa Au Cul de Loup, afirma:

Através do seu peso, da sua forma e das suas qualidades musicais, os próprios objetos transmitem impulsos de movimento aos intérpretes que lhes permitem ressoar dentro de si mesmos e depois devolvê-los intensificados aos objetos, permitem que toda possibilidade neles contenha toda a sua expressão. Os atores não são apenas artistas, mas descobridores. Eles não direcionam mais o fluxo, mas respondem aos impulsos vindos dos objetos. [...] Esta forma de teatro de objeto reabilita a independência dos objetos. As regras e gestos do jogo encontram-se numa troca mutuamente respeitosa, como um diálogo animado entre o ator/artista e o objeto. (Podehl apud Francis, 2012, p. 21)⁸

A troca mutuamente respeitosa apresentada neste trecho por Podehl se relaciona com a noção de *simbiose* apresentada na fala de Raquel Durignon, onde o diálogo entre artista e forma se torna mais estreito. Assegurando nossa reflexão, Mario Piragibe diz:

⁸ Original: Through their weight, their form and their musical qualities the objects themselves pass on movement impulses to the performers who allow them to resonate within themselves and then return them, intensified, to the objects allow every possibility contained in them their full expression. The players are not only performers but discoverers. They no longer direct the flow but respond to the impulses coming from the objects. [...] This form of object theatre rehabilitates the independence of objects. The rules and gestures of the game find themselves in a mutually respectful exchange, like a spirited dialogue between player/performer and object. (Tradução nossa)

Não é possível compreender todas as trocas formais e semânticas passíveis de serem estabelecidas entre objeto e ator se a forma animada for tratada como um canal por meio da qual a apresentação do ator adquire certas qualidades. Esta seria, claramente, numa atitude de hierarquização das capacidades expressivas, e de estabelecimento de uma escala de valores estática no que se refere à apresentação em animação. O boneco (objeto, material, forma) possui uma série de qualidades formais, cinéticas e simbólicas que postulam para si uma importância incontestável sobre a composição da representação. (Piragibe, 2011, p. 126)

A contribuição da forma-material-objeto ao desenvolvimento dramaturgico de um espetáculo se evidencia no momento em que a hierarquização entre indivíduo e objeto se dilui e relativiza a percepção humana. O olhar curioso e a horizontalidade nas relações nos deixam mais próximos da percepção material, tal qual apresenta John Bell: “O problema básico com bonecos (e máscaras, máquinas e outros tipos de coisas) é que o mundo material resiste à intrusão humana até que nós mesmos nos juntemos ao mundo material [...]” (Bell, 2011, p. 56). E ainda complementa:

A representação com objetos não é simplesmente a realização de um roteiro dramático, ou a representação de linguagem, apesar destas poderem ser partes dela; também não é totalmente traduzível como interpretação, dança ou qualquer outro tipo de performance do corpo. Trata-se de humanos chegando a um acordo com o mundo material, uma aliança momentânea ou uma negociação entre humanos e coisas, ou literalmente sobre as coisas em representação. (Bell, 2011, p. 57)

De que maneira poderíamos compreender o que o pesquisador norte-americano apresenta como “as coisas em representação”? Wagner Cintra, no estudo sobre o trabalho de Tadeusz Kantor, apresenta algumas pistas ao salientar que:

Kantor dá significativa importância ao objeto. Ele não o utiliza somente como um instrumento de jogo. Ele o agarra, anexa-o, despoja-o de seus atributos estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidos para atribui-lhe um novo peso e uma nova existência. Embora o objeto continue a existir e a exibir a sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo. (Cintra, 2012, p.13)

Em consonância com as abordagens de Bell e Cintra; que destacam a forma como sendo seu “próprio conteúdo” e refletem sobre a perspectiva de apresentação das mesmas em cena, lembramos o olhar para a relação entre os objetos e a cena teatral apresentado por Felisberto da Costa:

O Teatro de Animação constitui um campo, território artístico, gênero ou uma linguagem das artes cênicas que se funda na *atuação* com objetos, em que o termo atuação não se restringe ao trabalho do ator, congregando outras formas de ações artísticas, como a encenação ou a dramaturgia. (Costa, 2016, p.11, grifo do autor)

Dois aspectos enumerados por da Costa colaboram com a reflexão em nosso estudo. O primeiro deles trata da utilização da expressão “atuação com objetos”. Ao usar a preposição “com”, Costa se refere à relação do ator com o objeto na cena, mas

poderia haver a atuação “de” objetos na cena teatral sem a participação de um ator “com” eles? O segundo aspecto diz respeito ao termo “atuação”; poderíamos abordar a atuação “de” objetos ao refletir sobre suas contribuições para o desenvolvimento dramático do trabalho teatral? Para tentar esclarecer a questão, recorro ao estudo de Décio Pignatari (2005, p. 10):

O signo verbal forma um sistema dominante de comunicação. Quer dizer: todo mundo transa, todo mundo usa, todo mundo trabalha *com* signo verbal [...]. E aí é que está: o poeta não trabalha *com* signo verbal, o poeta trabalha o signo verbal.

Proponho uma expansão conceitual desta citação para refletirmos sobre a contribuição dos materiais para a dramaturgia. Veríamos os artistas de animação como poetas e, ainda, o signo *verbal* como signo *visual*. Deste modo, poderíamos dizer que o grupo *De Pernas Pro Ar* trabalha o material ao promover uma atuação “de” objetos e não somente “com” objetos. Ainda segundo Felisberto Sabino da Costa (2016), “ao elaborar um boneco em espuma, papel machê ou látex, evidentemente esses materiais irão proporcionar determinada influência sensorial ao objeto. A qualidade poética e ativa da matéria aí se manifesta” (Costa, 2016, p. 53). Assim, a expressão da matéria sob a perspectiva poética se relaciona com a abordagem de Pignatari (2005, p. 18) sobre o poema:

Um poema cria sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. [...] A maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer “conteúdos” - mas não percebe formas.

Quando observamos a matéria, ao percebermos suas formas e suas propriedades particulares, outros aspectos são desvelados, “[...] o material também traz em si atributos que o tornam sujeito a ações.” (Costa, 2016, p. 54).

Ao refletir sobre a proposição de uma *dramaturgia do material* Costa complementa: “A dramaturgia é elaborada mediante a resposta que sugere o próprio material durante o processo de experimentação. Neste último caso, aquela se constrói no fazer, sintetizada na ação e na observação.” (Costa, 2016, p. 54). Os materiais e objetos se assemelham aos poemas visuais onde intrínsecas qualidades expressam sentimentos e ideias a partir do modo com que são percebidas e não apenas entendidas ou explicadas, como apontou Pignatari.

Ao abordar a relação do texto como parte primordial para o teatro antes do século XX, Jean-Pierre Ryngaert (2013, p. 66) evidencia:

Passamos de uma concepção do teatro herdada do século XIX, na qual o texto dramático estava no centro da representação, a uma prática na qual os diferentes sistemas de signos (entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passam a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador.

Por conseguinte, a matéria também poderia ser um destes sistemas de signos apresentados por Ryngaert? Ao refletir sobre os aspectos dramáticos no teatro de animação Costa salienta: “O teatro de animação abarca uma série de estilos. Poder-se-ia

afirmar que cada gênero desenvolve certa dramaturgia específica, não havendo uma dramaturgia própria que percorra todos os gêneros.” (Costa, 2016, p. 20). Assim como é uma particularidade desta linguagem que, por fundamento, os signos são elementos primordiais para criação, ao que Costa complementa: “Tomemos como exemplo o teatro de bonecos propriamente dito. [...] Em muitos casos, o procedimento dramaturgico determina o tipo de boneco e vice-versa” (Costa, 2016, p. 20).

No caso da Trilogia das Máquinas, em cada um dos três espetáculos o procedimento dramaturgico se dá de diversas maneiras, o que também influi no vínculo dos objetos e suas contribuições para a dramaturgia. “Podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.” (Ryngaert, 2013, p. 66). Refletir sobre o trabalho do grupo “De Pernas Pro Ar” é ir ao encontro da proposta de Ryngaert, quando este aborda sobre uma *dramaturgia de conjunto*.

A reflexão sobre a possibilidade de contribuição dramaturgica de objetos obsoletos ao processo criativo teatral parte da fala de Luciano Wieser e Raquel Durigon ao abordarem a criação do espetáculo *Automáquina*. O primeiro elo de desenvolvimento deste novo trabalho foi um objeto abandonado no quintal de casa, nas palavras do artista:

O *Automáquina* começa quando eu reciclei a mim mesmo, porque quando eu busco essa estrutura que já tinha da TV Suricó [espetáculo do grupo], abandonada há alguns anos, parece que ela ficou lá num processo de acúmulo de informação; envelhecer um pouco. (Wieser, 2017)

Como abordado brevemente no decorrer deste artigo, a utilização de objetos na cena teatral não é um recurso utilizado somente pelo grupo De Pernas Pro Ar. A reinterpretação do objeto no âmbito artístico adquire espaço após o século XIX. Antes disso os objetos eram acessórios, elementos de decoração ou um instrumento para auxiliar na composição de um personagem teatral.

As vanguardas artísticas do século XX são responsáveis por diversas mudanças na relação dos indivíduos com objetos, máquinas e materiais. Conforme salienta Ratto: “A própria dramaturgia e o grande diálogo das artes plásticas fizeram com que se percebesse que os materiais, até então empregados utilitariamente, tinham potencialidades expressivas” (Ratto, 1999, p. 78).

Marcel Duchamp (1955-1968) deslocou objetos do cotidiano e os inseriu como objeto artístico na galeria de arte. Em 1917, ele expôs um urinol como obra de arte e o intitulou “A fonte”. Geralmente industrializados e produzidos em grande quantidade, os objetos retirados da vida comum para o âmbito artístico foram nomeados *ready-mades* por Duchamp. Posteriormente, o termo *objet trouvé* foi utilizado para designar objetos retirados do cotidiano com um propósito diferenciado dos *ready-mades*.

O *objet trouvé* (fr. “objeto encontrado”) - objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte - segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então num juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele. Nada diferencia ou particulariza a escolha, que é feita de modo totalmente casual. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2018)

Os “objetos encontrados” se assemelham aos objetos obsoletos propostos neste artigo, porém, se diferenciam principalmente em relação ao tempo de distanciamento entre o “abandono” e o “encontro”. O resgate dos materiais diz respeito aos objetos obsoletos presentes no trabalho do grupo De Pernas Pro Ar. Assim como, também é possível perceber que o mesmo pode ser encontrado na obra de Tadeusz Kantor⁹: “o objeto encontrado tem ligação com o mundo do ‘outro lado’, com o mundo suprasensível, com as regiões da morte. Ele não pode ser explicado, ele é fútil, gratuito, ele é quase uma pura obra de arte!” (Kantor apud Cintra, 2012, p. 48)

Os objetos obsoletos já não cumprem função alguma no cotidiano, são fúteis e gratuitos, como designados por Kantor, e talvez possam ser compreendidos enquanto pura obra de arte. Entretanto, para haver uma aproximação como tal, é necessário ter um olhar sensível para estes objetos e, mais do que isso, garimpá-los e resgatá-los. Luciano Wieser relata:

Eu ainda não tinha exercitado de realmente ir nos lugares e ficar muito tempo neles, nesses espaços; ferro velho e lugares mais esquecidos. Dentro desses ferros velhos, que não é a parte mais comercial, começo a entrar e começo a enxergar esses materiais como possibilidade de dramaturgia. (Wieser, 2017)

Os materiais citados por Luciano Wieser e Raquel Durignon são originários de ambientes específicos, em sua maioria objetos encontrados em locais esquecidos. Num olhar sensível Luciano garimpa objetos obsoletos. A cada incursão pequenas e grandes alterações dramaturgicas são realizadas no processo de criação do espetáculo. Ele explica como descobre esses objetos:

Quando começamos a ver esses materiais temos um certo receio de interferir nele, ele já tem uma... parece que tu vai estar estragando, modificando... e daqui a pouquinho tu começa a entender que o teu papel é esse trazer esse objeto de volta para convivência com uma interferência estética, uma modificação para um universo que tu quer criar.

Eu tinha muito claro isso: que eu queria construir um universo à parte. Uma das regras era tudo que vai entrar nesse universo vai ter essa cara ele vai ter que estar modificado de alguma forma, ele vai ter que estar respirando essa coisa única que é a Automákina, que é essa grande máquina. (Wieser, 2017)

Alguns objetos resgatados são percebidas enquanto tal e modificadas para “respirar uma coisa única que é a *Automákina*”, como citado por Wieser. As modificações realizadas pelo De Pernas Pro Ar tange à composição, mais do que a utilização do objeto enquanto suporte. Um bom exemplo disso são os canos curvados de PVC¹⁰ utilizados pelo grupo. Apesar de não serem encontrados no Brasil canos com estas curvaturas e dimensões, Luciano Wieser encontrou-os em situação de descarte. Após a recuperação destes objetos obsoletos foram pintados e hoje “respiram a coisa única” da Automákina, tornando-se um instrumento musical intitulado pelo De Pernas Para o Ar como chinelofone (figura 4 e 5).

9 Tadeusz Kantor (6 de abril de 1915 - 08 de dezembro de 1990) foi diretor, pintor, cenógrafo e escritor polonês.

10 Sigla que designa a composição material do cano: plicloreto de polivinila na tradução para o português do termo inglês *Polyvinyl chloride*.



Figuras 4 e 5 - Canos curvados do chinelofone do *Automákina*
 Fonte: <http://www.depernasproar.com.br/automakina.html> Acesso em: 23 maio 2018

Composto pelas palavras chinelo e tubofone¹¹, a aglutinação *chinelofone* representa um instrumento percussivo, tal qual um tubofone, tocado com uma estrutura de borracha que se assemelha à um chinelo. O instrumento musical criado a partir dos canos obsoletos expressa a materialidade do PVC, por meio da estrutura exposta, assim como pela sua sonoridade particular.

O processo de criação do *Automákina* compõe diversas idas e vindas de peças, materiais e propostas, algumas ficavam, outras inquietavam, mas, pereciam, e algumas surpreendiam e se mantinham. Os três anos de criação deste trabalho não se deu por um processo linear. Imerso na estreita relação com os materiais, principalmente por parte de Luciano Wieser, este vínculo reitera a noção de indissociabilidade técnica e estética nas interferências determinantes à composição do espetáculo. Como um processo de ampliação ao entendimento da escuta do material enquanto possibilidade de proposição dramaturgica para a cena teatral¹².

Referências

BELL, John. Atuando com coisas: o mundo material em cena. In: *Móin – Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, v. 8, 2011.

CINTRA, Wagner. *No Limiar do Desconhecido: Reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Unesp, 2012.

¹¹ O tubofone, também chamado de chinelotron, é um instrumento musical com duas oitavas cromáticas afinado em Sol (G), feito com tubos de 100mm de PVC. O instrumento é executado através de pequenas chineladas na extremidade dos tubos. Disponível em: <http://www.fis.unb.br/gefis/index.php?option=com_content&view=article&id=238&Itemid=366> Acesso 23 maio 2018.

¹² As reflexões levantadas neste artigo compõe e são verticalizadas na minha pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (CEART/UEDESC) com previsão de defesa para o segundo semestre de 2018.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser ou Não Ser: Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. São Paulo: Edusp, 2016.

FRANCIS, Penny. *Puppetry: A reader in theatre practice*. Palgrave, 2012.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. *Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011. Tese.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Atilê Editorial, 2006.

RATTO, Gianni. *Antitratado da Cenografia*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

READY-MADE. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made> > Acesso em: 23 maio 2017.

DURIGON, Raquel & WIESER, Luciano. [out. 2017]. Entrevistadora: M. Carvalho. Canela: 2017. *Entrevista 1*. Entrevista realizada com Raquel Durigon e Luciano Wieser no dia 15 de outubro de 2017 durante o Festival Internacional de Bonecos Canela, em Canela (RS).

DURIGON, Raquel. [Nov. 2017] Entrevistadora: M. Carvalho. Canoas: 2017. *Entrevista 2*. Entrevista realizada com Raquel Durigon no dia 07 de novembro de 2017 no Inventário Cultural, sede do grupo De Pernas Para o Ar, em Canoas (RS).

WIESER, Luciano. [Nov. 2017] Entrevistadora: M. Carvalho. Canoas: 2017. *Entrevista 3*. Entrevista realizada com Luciano Wieser no dia 07 de novembro de 2018 no Inventário Cultural, sede do grupo De Pernas Para o Ar, em Canoas (RS).

Recebido em: 30/05/2018

Aprovado em: 11/07/2018