

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 283 - 303, Maio 2024
E - ISSN: 2595.0347

Teatro de objetos e o contexto indiano

Choiti Ghosh

Companhia *Tram Arts Trust* (Nova Delhi, Índia)

Tradução de Gabriela Boccardi Mendes

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 – Nostos
Foto de Sandipa Rakshit

DOI: <https://doi.org/10.5965/25950347012920240283>

Teatro de objetos e o contexto indiano ¹

Choiti Ghosh²

Tradução de Gabriela Boccardi Mendes³

Resumo: O artigo reflete sobre as práticas com teatro de objetos da companhia indiana *Tram Arts Trust*, seus aprendizados e a busca por encontrar sua identidade artística. Assim, o texto dialoga com os processos criativos e os conhecimentos advindos dessas práticas.

Palavras-chave: Teatro de Objetos; Contexto Indiano; Processos criativos; *Tram Arts Trust*.

Object theater & the indian context

Abstract: The article reflects on the practices with object theater of the Indian Company *Tram Arts Trust*, their learning and the search to find their artistic identity. Thus, the text dialogues with the creative processes and knowledge arising from these practices.

Keywords: Object Theater; Indian context; Creative processes; *Tram Arts Trust*.

¹ Data de submissão do artigo: 27/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 04/12/2023.

² Choiti Ghosh é praticante de teatro de objetos, marionetista, atriz, cantora, escritora e diretora. Nascida em uma família de 5 gerações de criadores de teatro, ela foi iniciada cedo no palco. Sua primeira apresentação foi aos 3 anos. Em 1998, aos 18 anos, iniciou sua carreira profissional em teatro com sua companhia *Anant*, especializada em teatro infantil. De 1999 a 2003, trabalhou simultaneamente no campo da educação alternativa com o conhecido Prof. A.K. Jalaluddin. Em 2004, Choiti foi iniciada em bonecos com o *Katkatha Puppet Arts Trust*, de Anurupa Roy, grupo que ainda atua como marionetista, escritora e cantora. Em 2010, estudou com a artista belga Agnes Limbos no *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mézières, França. Em 2011, ela criou o *Tram Theatre* (atualmente *Tram Arts Trust*) com colegas, com o objetivo de se especializar em teatro de objetos na Índia. Choiti foi pesquisadora em residência no *Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspeilkunst* (DFP) em Bochum, Alemanha (2012), e no *Institut International de la Marionnette*, Charleville-Mézières, França (2015). Recebeu o *Sahitya Rangabhoomi Vinod Doshi Fellowship* para jovens artistas destacados para o ano de 2011. E-mail: choiti.ghosh@gmail.com.

³ Bacharel em Teatro (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2016), Técnica em Teatro de Animação (Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC, 2018 / 2019) e Mestra em Teatro (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2022). E-mail: gabrielaboccardi@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6367-9405>.

Apresentação

Estruturei este artigo como uma série selecionada de reflexões baseadas em práticas sobre descobertas familiares e novos aprendizados realizados dentro do contexto indiano; e na jornada para encontrar nossa própria voz como uma Companhia Indiana de Teatro de Objetos.

A história e os fundamentos do teatro de objetos na Europa (onde nasceu oficialmente) podem ser encontrados em um par de livros, diversos escritos e conversas (por Christian Carrignon, Gyula Molnar, Rene Baker, Jean Luc Matteoli, Agnes Limbos...). Há escritos e conversas sobre as práticas na América Latina também (Ana Alvarado, Sandra Vargas, Flavia D'Ávila...). Não irei repeti-los, mas sim, usá-los como um quadro reflexivo.

O Começo

Antes de 2011, o Teatro de Objetos não tinha um ecossistema na Índia. Embora não seja uma surpresa para uma forma relativamente nova de arte, isso significaria que um novo praticante na Índia teria de aprender através do fazer, estudar, pesquisar, das falhas e descobertas. Simultaneamente tentando criar um ecossistema.

Isso significaria também que todo o aprendizado e descobertas carregam grande propriedade. E que eles seriam significativamente informados pelo contexto do aprendiz (eu imagino jornadas semelhantes para diversos instigadores ao redor do mundo).

Em 2010, o *Institut International de la Marionnette* - IIM, em Charleville-Mézières, organizou uma aula magistral de Teatro de Objetos com Agnes Limbos em seu *workshop* profissional de verão. Aquela aula abriu meus olhos para a excêntrica maravilha desta forma de arte e um contínuo amor por sua linguagem igualitária, metafórica, interpretativa e de multicamadas que de alguma forma era familiar e nova. Isso resultou na formação do *Tram Arts Trust*

- a primeira companhia da Índia dedicada ao estudo e à prática do teatro de objetos - em 2011.

As coisas estão diferentes agora. Muitas outras pessoas conhecem esta forma de arte. Artistas, educadores e indivíduos cujo trabalho prático envolve a arte⁴ passaram a absorver o teatro de objetos em suas práticas, mas o *Tram* ainda permanece como a única companhia especializando-se nesta forma de arte na Índia.

A primeira produção que realizamos foi *Nostos* que significa “regresso a casa” em grego, inspirado pela Odisseia de Homero. A peça coloca em destaque um livro *pop-up*⁵ e uma figura de papel pré-fabricada navegando em um barco de papel ao redor de um globo de plástico. Em sua jornada, a figura de papel atravessa muitas provas que aludem aquelas no épico. Por todo o tempo ele anseia chegar em sua casa distante simbolizada por uma miniatura de cadeira de balanço de madeira, uma miniatura de banco com uma xícara de chá quente. Na ausência da figura de papel, a casa também atravessa uma decadência gradual sob as aranhas até que seja embrulhada em um lençol de plástico.

Recém-saído da aula magistral europeia de teatro de objetos, *Nostos* carregou muito vocabulário simbólico-visual e estética do teatro ocidental.

Contexto e Simbologia

O tema do “regresso a casa” que a peça retirou da Odisseia é bem universal. Entretanto, os eventos da jornada apresentados na peça e a reação do protagonista a estes partem do clássico ocidental. A pequena figura de papel protagonista, Odisseu, encontra-se constantemente negociando a rivalidade entre Poseidon e Atena - duas figuras de Deuses externas. Essencialmente, os dois Deuses estão em um jogo um com o outro onde o humano é um peão. Este

⁴ *Arts based practitioners* = indivíduos que não são necessariamente artistas, mas utilizam-se da arte como ferramenta em sua prática laboral (professores, terapeutas ocupacionais...). N.T.

⁵ Livros *pop-up* são publicações cujas imagens destacam-se da página transformando-se em um cenário 3D de papel ou outro material dobrável. N.T.

entendimento da relação humano-divino é mais complicado no contexto indiano onde muitas religiões e filosofias influenciam umas às outras e coabitam nos indianos de hoje. Na tradição filosófica Hindu, a divindade não se mantém externa ao humano. Para quem (o todo) a peça está falando e o que (o todo) está dizendo? Nós não sabíamos fazer essa pergunta naquele momento. Num país diverso e complexo como a Índia, essa pergunta não é fácil de ser respondida por artistas de rua como eu, cujo público pode variar entre cidades e vilarejos com contextos variados.

Duas outras reflexões foram que enquanto *Nostos* foi bastante indiano em sua mistura de formas, materiais e texturas, o público indiano urbano amou a performatividade arrumada e seriamente ocidental, a inspiração e objetos europeus no espetáculo. O espetáculo, no entanto, negligenciou o fato de que aranhas não são necessariamente símbolos de decadência no contexto indiano, mas sim onipresentes em lares indianos bem vividos. E enquanto cadeiras de balanço são suficientemente reconhecíveis, as delicadas réplicas de miniaturas francesas especializadas usadas no espetáculo excluíram uma vasta porcentagem da população indiana permitindo que apenas os afluentes urbanos sentissem familiaridade com a peça.

Em retrospecto, no entanto, nosso contexto teve uma influência importante em *Nostos* que subseqüentemente manifestar-se-ia com mais força em trabalhos futuros como *Maati Katha* (Histórias da Terra), nosso espetáculo mais recente. Por todo o *Nostos*, a figura de papel de Odisseu foca em sua ânsia por seu lar. Mas ao final, o Odisseu da peça desvia do Odisseu de Homero e nunca chega em casa. Grandes tempestades e tribulações reduziram o protagonista de papel ao total desamparo. Quando ele eventualmente escapa de uma armadilha, ele é física e metaforicamente “libertado”. A figura de papel continua navegando em seu barco, em paz com a ideia de que a jornada por si mesma é sua realidade e seu propósito. A insinuação é de que “o lar” talvez nunca chegue, mas seu foco agora mudou. O meu (muito Hindu) entendimento de jornadas de vida talvez tenha influenciado essa mudança na visão de uma “chegada ao lar”, apesar de ser vorazmente não-religiosa! Uma vez começada

do ponto A, a jornada não é realmente destinada a terminar no ponto B. A mudança na perspectiva do nosso Odisseu foi significativa, já que daqui em diante sua jornada será contínua; levando-o através de uma série de experiências e aprendizagens, elevando-o através de cada aprendizado continua e ciclicamente (Esta é também como minha própria jornada no Teatro de Objetos quando descobrimos no processo, e o destino é traçado em direção ao horizonte a cada passo!).

Eu falo sobre estas filosofias e temáticas em um artigo sobre Teatro de Objetos porque ao final dele eu espero articular como o aprendizado cumulativo nos empurra em direção a uma importante reflexão — que o teatro de objetos é um contínuo em nossas identidades culturais do passado e do presente, tematicamente e “objetualmente”⁶.

A condição de objeto

No fundamento do teatro de objetos está o objeto em si mesmo. Objetos contam (muitas) histórias. As histórias que o nosso teatro-objeto contou emergiram de variadas formas.

Na aula magistral e através de estudos futuros, viemos a entender que simbolismos inerentemente carregados pelo objeto determinam o que é dito e comunicado. Por exemplo, flores desabrochando transformando-se em flores decadentes carregam alguns significados que podem falar sobre o estado do ser. A miniatura de um barco pode simbolizar tanto a ideia de viagem/ jornada quanto de espaço/lugar.

Muitas de nossas produções começam com um tema/história externa e os objetos eram explorados para elucidar este tema. Os objetos, como lhes é de costume, sempre tiveram enorme influência sobre a história ou tema escolhido.

⁶ *Objetualmente* - palavra criada para abranger o significado do original “object-ly”, também criado, pela autora. N.T.

Às vezes, como no caso da segunda produção do *Tram Bird's Eye View* (Vista Aérea), ambos aconteceram ao mesmo tempo.

E subsequentemente, especialmente através das explorações em workshops, nós aprendemos que o objeto pode ser o ponto de partida. Um único objeto ou material pode inspirar uma peça inteira. Objetos podem carregar símbolos que são universais e associações que são pessoais. Mas como objetos que carregam tantos entendimentos culturais/contextuais falam para além de seu próprio contexto, dependendo de quem é o performer e de quem é o espectador? Tentarei desvendar esta questão para o final do texto, fazendo referência ao *Maati Katha*.

Bird's Eye View nasceu de um livro sobre pombos-correio em tempos de guerra que coincidiu com o avistamento de uma cesta cheia de pombos de brinquedo de plástico em uma feira local. A peça foi guiada pela história que queria contar. Ela se desviou significativamente do princípio original do teatro de objetos para explorar o objeto pelo que ele “é” (ou da sua condição de objeto) ao invés de pelo que ele pode “tornar-se” (ou da sua condição de boneco). A peça serpenteava entre o teatro de bonecos e o teatro de objetos. Apesar de ser um dos muitos pombos de brinquedo, este pombo em particular era especial. O “assunto” era torná-lo menos trivial. Sua trivialidade não foi evocada através de suas qualidades como objeto, mas sim através da história da qual estava a serviço. Este fato abriu a questão do que distingue o teatro de objetos do teatro de bonecos? O uso de objetos de quaisquer maneiras denota teatro de objetos? Muitos espetáculos de teatro de objetos ao redor do mundo antropomorfizam o objeto. Como em *Bird's Eye View*, que se concentrou mais no fato de a história precisar de um pombo, mais do que na realidade de este pombo em particular ser de plástico, um brinquedo de corda produzido em massa com rodas ao invés de patas. Meu maior arrependimento nesta peça são as risadas que daríamos se tivéssemos explorado o pombo-sobre-rodas! Talvez possamos revisitar a peça apenas para isso! A exploração da condição de objeto deste brinquedo talvez tenha influenciado a dramaturgia?



Figura 2 – ‘Bird’s Eye View’
Foto de Joyoti Roy

Ou um espetáculo de teatro de objetos pode, por vezes, transformar um objeto em outra coisa. Eu lembro de um lindo espetáculo sul coreano onde um ventilador de mão foi transformado em um pássaro dados sua forma e movimento. Enquanto ambas as técnicas podem criar espetáculos poderosos e evocativos, nós como novos fazedores de teatro de objetos nos perguntamos “porque um ventilador denota um pássaro”? Se a presença do ventilador em sua condição de ventilador não é justificada através da performance, por que utilizar este objeto em particular? Por que não utilizar uma pena ou um pedaço de papel ou um livro para denotar o pássaro? Todos estes convincentemente tornam-se pássaros também. O que o ventilador trás à luz como um pássaro que um livro ou uma pena ou um pedaço de papel não conseguem?

Ou como a experiência teatral seria enriquecida se o pombo fosse explorado tanto como objeto quanto como sujeito?

Estas estão agora entre as nossas questões fundamentais através de todas as montagens e workshops por vir: “Por que o objeto? Por que ESTE objeto?”

Isso naturalmente faz surgir a questão “qual TODO compreende a condição de objeto de um objeto? Qual o todo que é parte de sua identidade? Alguns espetáculos enfatizam o design, a forma, a cor, o material, a família a qual ele pertence. Alguns outros enfatizam a função ou propósito para os quais o objeto foi originalmente criado, ou que é um objeto fabricado e idêntico a muitos. Seu simbolismo herdado pode estar profundamente conectado com sua função, com as associações pessoais e culturais que pode carregar.

Não há dois objetos iguais, então cada objeto requer uma exploração separada de sua(s) identidade(s).

Quando começamos a considerar tudo isso, as perguntas de “Por que o objeto? Por que ESSE objeto?” assumem mais complexidade. Tudo o que o objeto “é” torna-se a primeira exploração antes do que ele pode “tornar-se”.

A condição de objeto e a condição de humano

Bird's eye view foi também significativo ao perceber que histórias são importantes no contexto indiano, histórias que falam emotiva e intelectualmente. Meu entendimento inicial de teatro de objetos era como um teatro da mente.

O teatro de objetos abre-se para a interpretação do espectador. A natureza interpretativa dessa forma de arte conduz o espectador a colocar-se e engajar-se ativamente com os símbolos visuais propostos, ao invés de simplesmente relaxar em seus assentos e passivamente consumir a história. Esta é uma das razões pelas quais eu amo essa forma de arte, na qual até um teatro de objetos ruim pode pertencer a cada uma das pessoas presentes no espaço.

Nós lutamos, entretanto, com o “como acionar o coração tanto quanto a mente, se o espectador está ocupado com a atividade intelectual da interpretação?”

A linguagem dos objetos é o simbolismo. Se o simbolismo é muito complexo, ou se a peça muda de repente muda de uma linguagem simbólica para outra sem preparar o terreno, o espectador é apenas deixado em estado

de confusão. Se é muito simples, não deixa um impacto... talvez atraente apenas para o coração sem desafiar a mente. Como nós criamos “relacionalidade” para a circunstância do objeto sem comprometer sua condição de objeto? Em outras palavras, como criamos empatia para o objeto sem antropomorfizá-lo?

Uma possibilidade que descobrimos pode recair na coexistência da ilusão (da antropomorfização do objeto) com a quebra da ilusão (lembrando o público repetidamente da realidade do objeto no meio daquilo que assumimos que ele tenha se tornado). O truque é o equilíbrio. Os heróis de plástico de Ariel Doron são um exemplo maravilhoso, no qual os soldadinhos de brinquedo carregam ao mesmo tempo características de soldados de brinquedo e humanos. Às vezes, a humanidade é sublinhada e às vezes objetificada, mas eles nunca são mutuamente exclusivos.

Até mesmo quando eles estão experimentando a atividade tão humana de conversar por *Skype* com suas famílias, o ridículo do soldado tipo *GI Joe* falando por vídeo com sua esposa tipo *Barbie*, filhos e cachorro de plástico, nunca deixa a sala. Ou na cena onde o soldado fantasia sobre estar com uma mulher novamente, o pequeno soldado de plástico de duas polegadas deitado aos pés de uma *Barbie* gigante aciona tanto humor e empatia sobre a escala desproporcional de sua fantasia.

Nós continuamos a sentir sua solidão em ambas as cenas enquanto rimos através delas. Ariel antropomorfiza seus soldados de brinquedo, mas cria um equilíbrio lúdico de escala & movimento que deriva tanto do ser-objeto quanto do ser-humano. Diferente de muitos outros espetáculos de teatro de objetos que vi antes, de alguma forma nesta peça o boneco de plástico nunca teve de parar de ser um boneco de plástico para se tornar um soldado humano. E ele nunca teve de livrar-se de sua humanidade a fim de ser mais verdadeiro a sua condição de objeto.

Ele pode carregar ambas as identidades simultaneamente - não como duas personalidades dissociadas, mas como dois braços de um ser, às vezes comendo com uma mão, às vezes com a outra e às vezes com as duas. No centro deste sucesso, é claro, está sua escolha de objetos; os soldados de

plástico de brinquedo carregam sua temática, realidades e história profundamente dentro deles, dentro de Ariel e dentro de todos nós. Esta peça me deu tantas risadas e aprendizado.



Figura 3 – ‘Plastic Heroes’
Foto de Yair Meyuhas

Tempo, espaço e identidades são fluidos

O próprio Ariel em Heróis de plástico, como muitos performers de teatro de objetos, desempenha muitos papéis: às vezes o soldado, às vezes a vítima do soldado, às vezes o bonequeiro que aciona o boneco-tigre, às vezes simplesmente o manipulador do objeto, às vezes dirigindo-se ao público. Esta é uma das técnicas fundacionais comprometidas com o Teatro de Objetos, e é uma técnica que o público de teatro pan-indiano imediatamente reconhece como seu próprio. Por toda a Índia, o teatro popular é livre da quarta parede e do realismo assumido da performance teatral. Identidades são fluidas, performers deslizando sem esforço entre personagens e entre personagem e narrador. Até no teatro clássico indiano, tempo e espaço existem em fluidez. Habib Tanvir, um dos maiores diretores de teatro da Índia atualmente, por duas vezes articulou

com sucesso estas partes profundamente enraizadas e instintivamente aceitas da dramaturgia indiana.

Habib Saab (como ele era referido) e seu repertório de performers do povo (da tradição de Nacha de Chhattisgarh na Índia Central) criaram juntos um teatro indiano moderno - casando sensibilidades modernas, conteúdo & preocupações & estilos de Nacha - criando impactos sísmicos nos discursos teatrais, filosóficos e políticos.

A primeira de suas articulações foi durante a criação do cenário de Charandas Chor (Charandas, o Ladrão), uma das peças mais amadas que tomou o Festival Fringe de Edinburgh, bem como para cidades indianas, municípios, vilarejos de assalto desde sua estreia em 1975. O local onde a peça de passa muda de uma rua pública, para um campo, para um templo, para um celeiro, um tribunal, um quarto de palácio e uma tumba. Após muitas deliberações e desenhos de vários cenários móveis projetados para mover-se entre muitos locais, o projeto final tinha apenas uma plataforma circular levemente erguida com um escasso galho de árvore no meio. O espetáculo fluiu sem esforço entre as cenas e os locais sem nenhuma quebra e os espaços conectando-se uns aos outros. Não havia necessidade de realismo, porque há um entendimento cultural compartilhado de que nada é necessário.

A segunda articulação foi enquanto bloqueava o movimento da moça-serva em *Mitti ki Gaadi* (Pequeno Carro de Barro - uma adaptação *Chhattisgarhi* da clássica peça em sânscrito *Mrichhakatikam*). A rainha instrui a serva a ir ao jardim, verificar algo e voltar prontamente ao seu posto. Entre esta instrução e o retorno da serva, há apenas um curto diálogo e a cena continua no mesmo espaço, mas após uma passagem de tempo. Ao receber esta instrução, o ator que faz a serva faz uma piada “*Ji, Aati Hoon*” (Ok, eu já volto) simplesmente dá a volta no palco e retorna “*Voltei*”. Não há necessidade de mais, está entendido que a serva deixou o quarto, foi até o jardim, o tempo passou, ela verificou o que precisava e voltou com a informação.

O terceiro exemplo é um pessoal, em uma situação do workshop envolvendo participantes de diferentes etnias. Um participante indiano

improvisou uma cena em que o ator fala sobre sua vaca morta e a vaca morta entra no palco atrás dele (talvez como uma memória ou como uma representação simultânea de duas linhas do tempo diferentes no palco). O ator, então, de dono da vaca transformou-se no próprio animal, e passou a falar para o público sobre a verdadeira natureza da relação entre ela mesma e seu dono... enquanto a vaca morta original ainda está atrás dele. Em algum ponto, as duas representações da vaca morta conversam entre si para confirmar suas histórias, antes da segunda representação transformar-se novamente no dono... levando a uma reação bem-humorada de nossa parte. Eu lembro de uma discussão maravilhosa resultante da complexidade das linguagens dramáticas e interpretações emergentes. Estes são teatros de sugestão.

Muito da arte tradicional indiana é sugestivo, não realista.

Em um espetáculo de teatro de objetos, de forma similar uma pequena mesa pode transformar-se no mar, numa estrada e em um deserto pela simples mudança sugestiva de um único objeto. O objeto também pode simultaneamente ou “intercambiavelmente” jogar com “o que é isso” e “no que isso se transformou”. Assim como o performer humano. A sugestão é o suficiente para a imaginação humana.

O rompimento com o personagem para ter um *tête-à-tête* com o público, essa fluidez de tempo, espaço e identidades eram imediatamente reconhecidos entre as tradições performáticas indianas com as quais nós crescemos e com o vocabulário que nos foi disposto pelo teatro de objetos.

Clichês metafóricos e nuances interpretativas

Uma investigação constante tem sido o equilíbrio entre simplicidade e complexidade das metáforas do objeto. Se *Bird's Eye View* levantou as questões do coração, outra peça *Dhaaba* levantou as questões da mente.

Objetos carregam um estoque de significados ou clichês. Estes simbolismos universais são evocados para a comunicação da performance.

Por exemplo, uma pequena boneca no palco com um cadeado perto podem, juntos, comunicar uma situação de fácil interpretação. As situações passada e futura da boneca podem também ser similarmente retardadas através de símbolos interiorizados nos objetos. Esta simples proposta, embora comunique a condição física da boneca, não abrange por completo as complexidades sociais, políticas, psicológicas e emocionais / nuances da situação, que seriam necessárias para a peça.

Seríamos nós capazes de construir as complexidades através das camadas de narrativa e poderiam ser estas também encontradas dentro das técnicas de teatro de objetos? Isso é uma dicotomia de forma e conteúdo?

Na produção de 2018 do *Tram* chamada *Dhaaba* (Hotel da Rodovia), a batalha era abranger a complexidade do tema do espetáculo largamente com simbolismos de objetos e minimamente através de palavras. E também nos dirigimos para longe das tendências antropomórficas do *Bird's Eye View*. A premissa da peça propõe uma *Dhaaba* que conheceu / cozinhou e vendeu apenas beringelas roxas. Tudo em *Dhaaba* é roxo, incluindo seus cozinheiros, utensílios, decoração e vegetais.

O *Dhaaba* tem a sua ordem social particular que é representada através de uma pirâmide arranjada de diferentes tipos de beringelas roxas. Um dia, não se sabe de onde, um saco de outra coisa aparece. De dentro saem coisas redondas, marrons e “suja” que o *Dhaaba* nunca viu antes. Batatas! Um por um os vegetais começam a aparecer - tomates vermelhos, cebolas rosas, etc, etc. E eles chegaram para ficar. Todos os vegetais devem coexistir dentro do uma vez apenas roxo *Dhaaba*. Alguns vegetais se unem para dar a luz a uma salada de vegetais mestiços, a maioria dos outros lutam por espaço e restauração na ordem original.

A ampla proposição da peça está bem clara e universal e pode ser interpretada em vários climas sócio-políticos. A pirâmide de beringelas pode representar as hierarquias de casta, econômica, colonial, ou poderes

hierárquicos de várias ordens. A chegada de vegetais diferentes teria amplamente o mesmo significado em todos os lugares, com as nuances de especificidades de sua localidade, histórico social, etc.

A peça luta para ir além dos pontos chave da hierarquia e do sentido do “outro”. Por exemplo: nas nuances das relações inter-hierárquicas. Ou nas mudanças de limites da tolerância. Ou como a personalização pode ser um lento mas efetivo oposto às generalizações. A dificuldade, possivelmente, foi o equilíbrio das metáforas universais dos objetos com a personalização de desejos e esforços individuais.

Dhaaba apresentou com sucesso o estoque de metáforas das ordens sociais existentes e em mutação. A peça apresentou, de forma evocativa, a união e os conflitos entre os diversos grupos de vegetais. Ela não deu destaque às berinjelas ou as batatas para adicionar camadas à temática proposta através das várias vozes individuais. Este pode ter sido um jeito de trazer complexidades temáticas. Isso requer uma exploração mais profunda caso a peça seja revisitada.



Figura 4 – ‘Dhaaba’
Foto de Abhisar Bose

Quando falamos sem palavras, a imagem pode ter variadas interpretações. Nas cenas onde batatas e berinjelas se misturam, eu pude ouvir uma conversa cochichada na plateia. Uma filha de nove anos dizendo ao seu pai “Eles se casaram!” O pai respondeu: “Não, eles fizeram vegetais misturados”. E a filha insistindo novamente: “Não, eles se casaram!”. Talvez nessa forma de arte, as complexidades também se apresentam nas mentes dos espectadores?

Nós observamos que o teatro de objetos demanda um grande igualitarismo. Colocar um mero objeto, ordinário, às vezes digno de ir para o lixo, no mesmo pedestal do que um ator humano, naturalmente requer que o humano se descentralize. O teatro de objetos também nos obrigou a desenvolver-nos para escutar a voz do objeto e valorizar as interpretações do espectador.

O que é ordinário?

A figura de papel de Odisseu em *Nostos* foi um objeto escultural bruto. Certamente não foi um objeto ordinário! O pombo de brinquedo em *Bird's Eye View* é ordinário o suficiente, mas seu tratamento na peça fez dele bastante extraordinário.

“Ordinário”, entretanto, não tem sido fácil de definir. Em um país com tantas diversidades como a Índia, o que é um objeto ordinário é repetidamente uma questão de consideração. “Ordinário” é uma questão de economia, religião, língua, histórias culturais etc. Uma caixa cheia de brinquedos de plástico “Fabricado na China” como em *Bird's Eye View* pode ser bastante extraordinária em algumas partes do país. Ao passo que em outras partes do país, apresentar *Dhaaba* com kilos de vegetais seria desagradável. Nosso público influencia nossos objetos e suas metáforas.

Enquanto possibilitamos workshops em diferentes partes do país agora, nós exploramos apenas objetos e materiais encontrados na localidade. Às vezes isso significa apenas “lixo” coletado das ruas. Aqui, a exploração criativa foca principalmente em um dos fundamentos do teatro de objetos - descobrir a mágica no mundano! Francamente, nada parece tão importante aqui.

A jornada do *Tram* desde 2011 até agora tem aprofundado no nosso contexto(s) de forma orgânica. Pode-se perceber esta jornada em *Nostos* (2011) e na nossa peça mais recente *Maati Katha* (2023).

Um trailer do *Nostos* pode ser visto no *youtube* pela busca de 'tram theater nostos'. Um trailer de *Maati Katha* pode ser visto no *youtube* pela busca de 'maati khata tram arts trust'.

Especificidade e Universalidade Cultural

Maati Katha (Histórias da Terra), nasceu de um projeto de pesquisa etnográfico sobre a tradição do arranjo de bonecas de Bengala Ocidental, um estado do Leste Indiano. Existem inúmeras tradições, algumas remontando 5.000 anos, com todo o material comumente disponível na região, desde argila, madeira, metal, tecido, juta, goma-laca, sementes, coco, nozes de betel, grão, madeira esponjosa, etc.

As bonecas carregam uma abundância de histórias - históricas, ritualísticas, políticas, socioculturais, comunitárias, profundamente pessoais para os artistas e as comunidades com as quais elas vivem.

Em *Maati Khata*, bonecas de argila de *Sundarbans* (uma região única de manguezal deltaico no estado de Bengala Ocidental) contam histórias de sua terra. A peça também usa 10 kilos de argila de onde as coisas emergem, retornam e emergem novamente. A argila se transforma na topografia do delta de *Sundarbans*, e a partir dessas massas de terra são confeccionados bonecos de barro úmido que posteriormente se transformam nas coloridas bonecas de barro terracota encontradas na região.

O ponto de partida ou primeira inspiração dessa peça foi o objeto em si mesmo. O objeto, em virtude daquilo que ele é feito, trouxe o material do barro. Mas estes objetos, ao contrário de outros objetos da era pós-consumo, são adicionalmente dotados de suas longas histórias e contextos específicos.

Nós continuamos nos perguntando durante o processo de ensaio: como as bonecas e as histórias de *Sundarbans* ressoam para o resto do mundo?

Maati Katha comunica-se através do material “*Maati*” (o significado Bengali de argila, solo, pó, sujeira, terra e terreno) e os objetos ‘*Maatir Putul*’ (bonecas de argila).



Figura 5 – ‘*Maati Katha*’
Foto de Abhisar Bose

Maati/ Argila/ Terra/ Terreno

Argila/terra é um material comum encontrado em todo o lugar, mas ele tem muitas associações culturais universais e em camadas que vão do territorial ao espiritual.

Para Bengal, *Maati* é o material mais abundante e carrega uma grande quantidade de implicações. Carrega a história da propriedade da terra, distribuição e redistribuição, partição, perda, reaquisição da terra. Carrega a contradição de imensa fertilidade ao lado de grandes lutas por sobrevivência. Carrega os ciclos filosófico e espiritual da vida, decadência, regeneração e

renascimento. Carrega rituais, poesia, arte, música, meios de subsistência associados com o solo. Para *Sundarbans*, significa também migração, sobrevivência, um ambiente perigoso.

O público bengali veria tudo isso. Um público não-bengali talvez veja algumas dessas associações, entenda algumas outras e veja algumas por si próprio. O próprio material está tão carregado, que o performer não precisa fazer muito, nós entendemos. As várias associações que o material evoca adicionam camadas não ditas maiores do que a própria peça.

Maatir Putul/ Bonecas de Argila/ Bonecas da terra

As bonecas de argila de Bengal carregam esses significados dentro de si e mais. E como a natureza de tradições antigas, de longa data, as bonecas na peça - como a *maati* - são comuns e especiais. Alguns dos bonecos criados pelos bonequeiros de *Sundarbans* são bem identificáveis: pescadores, agricultores, coletores de mel, lenhadores, tigres, ataques de tigres, crocodilos, lojistas etc. Eles também criam bonecos que são específicas culturalmente - de épicos e lendas de sua terra.

Os bonecos, entretanto, são onipresentes por todo o mundo. Fazer bonecos, brincar com bonecas, contar histórias com bonecas são práticas primordiais. Um espetáculo com bonecos evoca essa prática familiar, mesmo que o boneco seja nova. Nós tentamos abrir a peça nos apoiando fortemente nas atividades universais de brincar com argila e brincar com bonecas, e descobrimos dentro das histórias da terra temas que falavam com todos nós.

Maati Katha / Histórias da Terra

No momento que se começa a aprofundar em um espaço de intenso contexto histórico e cultural, não apenas o objeto torna-se dotado, mas o meio torna-se importante. As bonecas representando as lendas locais de *Sundarbans* estão conectadas também com as performances tradicionais do povo dessa

região (chamado Jatra Pala de Bombini) que por sua vez é conectada a história e ecologia sincretista da região. Então, como eles estão conectados ao resto do mundo?

Através do curso da peça nós vemos as personagens bonecas frequentemente enfrentando ameaças ambientais: tempestades e ciclones, ataques de animais, perda da casa, da terra, de entes queridos - experiências que são universais. Nós vemos também ameaças induzidas por humanos - amizades destruídas, fissuras de harmonia e sincretismo. E nós vemos sua resiliência, sobrevivendo e celebrando através de tudo isso.

Os bonecos, como as pessoas que as fizeram, emergem do solo. Elas quebram fora e em cima do palco, são coladas novamente (com cola adesiva) repetidamente. A metáfora da argila é recorrente, contínua e cíclica... Nos levando de volta a discussão do começo deste artigo na sessão de 'Nostos'.

Ao final da peça, os bonecos retornam ao solo. Assim como os tigres, as cobras, os caranguejos, os cervos, as árvores... Também o fazem as bonecas homens, as bonecas mulheres, as bonecas Hindu, as bonecas Muçulmanas... estendendo a metáfora do solo às crenças herdadas das histórias de *Sundarban*. Crenças com as quais todos nós podemos nos identificar.

Damo-nos conta que as histórias da terra que sobrevivem de tempos antigos até hoje, o fazem porque elas continuam a ser relevantes e têm ampla ressonância.

O espetáculo resultante combina as performances tradicionais de *Jatra pala* e as tradições musicais de *Baul*, *Bhatiyali* e *Jhumur* com o vocabulário contemporâneo do teatro de objetos e materiais para contar histórias que são globais, através de objetos e materiais que carregam um significado cultural e universal.

A outra pergunta para nos fazer, é claro, é 'o que faz a volta do espetáculo à terra de onde tanto se inspira?' Mas este é outro artigo.

Hoje...

Enquanto refletimos sobre descobertas e aprendizado, temos maior entendimento sobre as trocas entre a arte que aprendemos na Europa e como nosso contexto continua a informá-la e moldá-la.

A fluidez de tempo, espaço e identidades no teatro de objetos não é simplesmente uma técnica. É a natureza da linguagem de objetos que flui universalmente, individualmente e culturalmente. O objeto e sua(s) metáfora(s) nunca podem estar divorciados de seu contexto. Quando o contexto é amplo, é a variedade de contextos que dá camadas ao objeto com significados variados. E quando o contexto é muito peculiar, o objeto ainda sim pode encontrar uma forma de falar.

Essa fluidez que sinto permitiu aos praticantes de todo o mundo explorar linguagens muito, muito diversas do objeto, uma riqueza que nós deveríamos compartilhar mais. Afinal, nosso teatro de objetos é nosso quando reflete a complexidade de nossas identidades. E do mundo onde vivemos.