

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

TEATRO DE OBJETOS:
UM OLHAR SINGULAR SOBRE O COTIDIANO

SÃO PAULO - SP
2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

TEATRO DE OBJETOS:
UM OLHAR SINGULAR SOBRE O COTIDIANO

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

Dissertação apresentada junto ao Programa de
Pós-Graduação em Artes para obtenção do
título de Mestre.

SÃO PAULO - SP

2013

FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA

**TEATRO DE OBJETOS:
UM OLHAR SINGULAR SOBRE O COTIDIANO**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Artes e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Artes da Universidade Estadual Paulista.

Aprovado em (07) de (junho) de (2013).

Banca Examinadora

Professor e orientador Wagner Francisco Araujo Cintra, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Prof. Tácito Freire Borralho, Dr.
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Agnaldo Valente Germano da Silva, Dr.
Universidade Estadual Paulista

Ao Paulo, Hanna e Aziz.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar meus sinceros agradecimentos a Luís André Cherubini, Sandra Vargas e Agnaldo Souza, do grupo Sobrevento, por todo o apoio que me deram ao longo desta pesquisa.

Aos caros amigos Cleber Laguna e Márcia Fernandes, da Cia Mevitevendo, pelo suporte de materiais e ideias.

Aos artistas Carles Cañellas da companhia “Rocamora”; Christian Carrignon e Katy Deville do grupo “Théâtre de Cuisine”; Agnès Limbos da companhia “Gare Centrale”; Paola Serafini, Luì Angelini do grupo “La Voce delle Cose”; Paulo Martins Fontes da companhia Gente Falante; Jacques Templeraud do grupo “Théâtre Manarf”, pelo tempo, ideias, provocações e informações a mim disponibilizados.

Ao meu orientador Wagner Cintra, pela confiança, por suas observações sempre pontuais e pela liberdade que me concedeu na realização desta pesquisa.

Aos companheiros de mestrado e do grupo de pesquisa “Poéticas Híbridas”, pelo intercâmbio de ideias, especialmente a Danielle Semple, com quem tenho compartilhado minhas constantes inquietações e dúvidas.

Ao Paulo, pela desmedida paciência e apoio, e aos amigos Renata, Guilherme, Lourdes, Ester, Cíntia, Cristiane, Domenico e Marta, por todo o incentivo que me proporcionaram. Ao Domenico também agradeço a assessoria como tradutor de textos em italiano; gratidão que igualmente se estende a Ghjuvan, Bete e Andreia, professores de francês que, diversas vezes, me orientaram nas traduções de textos utilizados nesta pesquisa.

À Aliança Francesa de São José dos Campos, pela concessão de uma bolsa de estudos e à Capes, pela concessão de apoio financeiro.

“É o benefício da incerteza que impulsiona nossas buscas; é o oscilar nas vagas de nossas dúvidas que nos mantêm atentos e nos ensina a nadar e, graças à multiplicidade de respostas que podemos obter para a mesma pergunta, é que podemos trilhar um caminho encantadoramente longo, mágico e instrutivo, tornando leve nosso caminhar” (Paulo Balardim).

RESUMO

Este trabalho tem como foco a história do teatro de objetos, com ênfase no encontro realizado na década de 80, que deu origem ao termo, e a sua disseminação por toda a Europa, por meio de intercâmbios entre artistas em laboratórios e festivais internacionais de teatro de animação. Apresentarei alguns dos preceitos fundamentais do teatro de objetos e, entre os espetáculos abordados, analisarei o processo de recriação dramática de “Pequenos Suicídios”, criado, no final da década de 70, por Gyula Molnár e remontado, em 2000, por Carles Cañellas da companhia “Rocamora Teatro”.

Antes de discorrer especificamente acerca do teatro de objetos, esboçarei um breve itinerário do objeto nas artes do século XX. Com isso, pretendo ressaltar que o objeto gradativamente ganhou espaço de significação na arte do século passado e que o teatro de objetos não é uma manifestação isolada, pois articula temas discutidos por artistas do teatro, das Artes Visuais, poetas, pesquisadores e diretores de cinema.

Desse modo, o teatro de objetos pode ser compreendido como a manifestação do pensamento de uma época. Ele traduz inquietações artísticas, existenciais e conceituais de seus fazedores, que preferem qualificá-lo como uma forma de pensar o espetáculo e interpretar a realidade, transgredindo-se o mero funcionalismo dos objetos, que se tornam capazes de singularizar o olhar e a realidade prosaica.

Palavras-chave: Teatro de objetos. Teatro de animação contemporâneo. Objetos.

RÉSUMÉ

Ce travail se concentre sur l'histoire du théâtre d'objets, en mettant l'accent sur la rencontre dans les années 80, qui a donné naissance à l'expression, et sa propagation dans toute l'Europe, grâce aux échanges entre les artistes dans les laboratoires et les festivals internationaux de théâtre des marionnettes. Je présenterai quelques-uns des préceptes fondamentaux du théâtre d'objets et, entre les spectacles abordés, j'analyserai le processus de reconstitution de la dramaturgie "Petits Suicides", créé à la fin des années 70, par Gyula Molnar et remontée en 2000 par Carles Cañellas, de la compagnie "Rocamora Théâtre".

Avant de discuter spécifiquement à propos du théâtre d'objets, j'exposerai un bref parcours de l'objet dans l'art du XXe siècle. De cette façon, je veux souligner que l'objet a progressivement gagné importance dans l'art au cours du dernier siècle et le théâtre d'objets n'est pas une manifestation isolée, car il articule thèmes discutés par des artistes de théâtre, des arts visuels, des poètes, des chercheurs et des cinéastes.

Ainsi, le théâtre d'objets peut être compris comme la manifestation de la pensée d'une époque. Il traduit les préoccupations artistiques, existentielles et conceptuelles de ses créateurs, qui préfèrent le qualifier comme une façon de concevoir le spectacle et d'interpréter la réalité, brisant le simple fonctionnalisme des objets, qui deviennent capables de singulariser le regard et la réalité prosaïque.

Mots-clés: Théâtre d'objets. Théâtre de marionnettes contemporain. Objets.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

2.1 Esboços de Oscar Schlemmer para o Ballet Triádico.....	23
2.2 Ballet Triádico	24
2.3 O presente, Man Ray, 1921.	27
2.4 Desjejum em pele, Meret Oppenheim, 1936.	27
2.5 Onanistic Typewriter, Conroy Maddox, 1940.....	28
2.6 A classe morta, Tadeusz Kantor.	31
2.7 Tragédia de papel, Ives Joly, 1956	33
3.1 Espetáculo Paris-Bonjour, Théâtre Manarf, 1980	41
3.2 Extrato de um painel histórico exposto durante a apresentação	42
3.3 Espetáculo Théâtre de Cuisine. Ilustração feita por Carrigon	45
3.4 Espetáculo Théâtre de Cuisine, FITO Curitiba 2012. Foto Flávia D'ávila	50
3.5 Espetáculo La grenouille au fond du puits croit que le ciel est Rond	57
3.6 Espetáculo Klikli, Cie Gare Centrale. Foto Flávia D'ávila.....	60
3.7 Espetáculo Catalogue de voyage	68
3.8 Expansão do espaço em Vingt minutes sous les mers. Fotos Flávia D'ávila.	72
3.9 Vingt minutes sous les mers. Foto Ilana Bessler	73
3.10 Katy Deville em Vingt minutes sous les mers. Foto de Flávia D'ávila.	77
3.11 Fragmento do tríptico de Hieronymus Bosch O jardim das delícias terrenas	78
3.12 Detalhe da obra de Pieter Brueghel Dulle Griet.....	78
3.13 Vingt minutes sous les mers. Foto de Ilana Bessler	79
4.1 Carles Cañellas e Gyula Molnár. Arquivo pessoal de Carles.....	82
4.2 Gyula Molnár em Pequenos suicídios. Foto de Ilaria Scarpa.....	83
4.3 Carles Cañellas em Pequenos suicídios. Foto de Flávia D'ávila	83
4.4 Mesa preparada para o início de Pequenos suicídios.	85
4.5 Pequenos suicídios. Foto de divulgação do FITO	93
6.1 Louça Cinderella, Cia. Gente Falante. Foto de divulgação do espetáculo.	116
6.2. São Manuel Bueno, Mártir. Grupo Sobrevento. Foto de divulgação do espetáculo	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ITINERÁRIOS DO OBJETO NA ARTE DO SÉCULO XX	18
1.1 OBJETO SIMBÓLICO.....	18
1.2 OBJETO REAL	24
1.3 OBJETO ESTRANHADO.....	26
1.4 OBJETO POBRE	28
1.5 O TEATRO DE ANIMAÇÃO MODERNO	31
2 TEATRO DE OBJETOS: HISTÓRIA, PRINCÍPIOS E GRUPOS.	34
2.1 O ENCONTRO DA DÉCADA DE 80	35
2.1.1 Espetáculo “Le Petit Théâtre de Cuisine”	42
2.2 O TEATRO DE OBJETOS E A SOCIEDADE DE CONSUMO	51
2.3 PRINCÍPIOS DO TEATRO DE OBJETOS.....	56
2.3.1 O ator e objeto	58
2.3.2 O espaço	65
2.3.2.1 Ampliação do espaço sugerida por imagens	70
2.3.3 O grotesco no teatro de objetos: uma abordagem de “Vingt minutes sous les mers” 74	
3 EXPERIÊNCIA EM FOCO: PEQUENOS SUICÍDIOS – TRADUÇÃO E RECRIAÇÃO DRAMATÚRGICA	80
3.1.1 Primeiras impressões	85
3.2 UMA TRAGÉDIA EFERVESCENTE.....	87
3.3 PITA E JÖRG, UMA HISTÓRIA DE AMOR IMPOSSÍVEL.	94
3.4 O TEMPO: POESIA TRAGICÔMICA SOBRE O PASSAR DO TEMPO.....	98
3.4.1 Introdução.....	98
3.4.2 Primeira estrofe – o retorno	99
3.4.3 Segunda estrofe – a memória	102
3.4.4 Terceira estrofe – a finitude	103
3.4.5 Quarta estrofe – o tempo	104
3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DA ANÁLISE DE PEQUENOS SUICÍDIOS.....	106
4 CONCLUSÃO.....	109

6 BIBLIOGRAFIA	111
ANEXOS	114
ANEXO I – TEATRO DE OBJETOS NO BRASIL.....	115
ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS	118
CONFERÊNCIA: O TEATRO DE OBJETOS E SUA UTILIZAÇÃO. CHRISTIAN CARRIGNON, FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, CURITIBA, 23 DE MAIO DE 2012.....	118
ENTREVISTA COM CHRISTIAN CARRIGNON. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, CURITIBA, 26 DE MAIO DE 2012.....	129
ENTREVISTA COM CARLES CAÑELLAS, RECRIADOR DA PEÇA PEQUENOS SUÍCÍDIOS. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, RECIFE, 12 E 13 DE NOVEMBRO DE 2011.....	132
MESA REDONDA: OBJETOS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO. II SEMANA INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DO SOBREVENTO, SÃO PAULO, 1º DE JULHO DE 2012 (TRANSCRIÇÃO PARCIAL)	144

INTRODUÇÃO

A primeira vez que ouvi¹ a expressão teatro de objetos² foi em 2010, na finalização da oficina “Teatro de Animação – Dramaturgia e Manipulação”, realizada pela SP Escola de Teatro e ministrada por Luís André Cherubini, do grupo Sobrevento. Naquela ocasião, eu desejava adquirir mais conhecimentos práticos e teóricos acerca do Teatro de Formas Animadas e, sabendo do mestrado em Artes oferecido pelo Instituto de Artes da UNESP, pedi a Luís André, por sua experiência na área, algumas sugestões de possíveis temas a serem investigados. Prontamente ele narrou partes dos espetáculos “Pequenos suicídios” e “Vinte minutos sob o mar”, e vislumbrei no teatro de objetos um entrelaçamento com as Artes Visuais, o que consequentemente se configurava como uma conexão com a minha formação acadêmica e um possível ponto de partida para a elaboração de um projeto de pesquisa.

No Espaço Sobrevento há uma biblioteca especializada em publicações relacionadas ao Teatro de Formas Animadas. Esse material foi posto à minha disposição, além de um artigo sobre teatro de objetos, escrito por Sandra Vargas, que seria publicado na revista Móin-Móin daquele ano³. Tendo como base esse material, redigi meu projeto de pesquisa, cuja proposição inicial era abordar os processos de criação do ator no teatro de objetos, uma vez que notei naquelas dramaturgias traços autorais e íntimos, discutindo questões importantes do universo pessoal daqueles artistas.

Entretanto, abordar processos de criação de atores que vivem, em sua maioria, na Europa mostrou-se um caminho pouco viável para uma pesquisa de mestrado. Assim, foi

¹ Ao descrever vivências pessoais, especialmente ao narrar e analisar minhas experiências subjetivas enquanto espectadora, usarei tanto a primeira pessoa do singular quanto a primeira pessoa do plural.

² Esta pesquisa não desassocia o teatro de objetos do Teatro de Formas Animadas.

³ **Vargas, S.** *O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil*. Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, 2010. p. 27-43.

necessário estabelecer novos rumos para a pesquisa. Enquanto buscava, por meio de leituras, ampliar a minha compreensão a respeito do teatro de objetos, decidi partir para pesquisas de campo, acompanhando grupos que se apresentaram e ministraram treinamentos no Brasil entre o ano de 2011 e o primeiro semestre de 2012, como tentativa de compreender suas motivações, inquietações e poéticas.

Destaco três eventos que me possibilitaram o contato com artistas e espetáculos que aqui serão abordados: a II Semana Internacional de Teatro de Animação do Grupo Sobrevento, realizada em junho de 2011, e duas edições do FITO (Festival Internacional de Teatro de Objetos) – mostra itinerante patrocinada pelo SESI – ocorridas em novembro de 2011 em Recife e, em maio de 2012, em Curitiba. Nessas ocasiões, estabeleci contato com Katy Deville e Christian Carrigon, do grupo francês “Théâtre de Cuisine”; com a artista belga Agnès Limbos, criadora da companhia “Gare Centrale”; com Jacques Templeraud, do grupo “Théâtre Manarf”; com Carles Cañellas, da companhia catalã “Rocamora”, entre outros. Entrevistei alguns desses artistas, acompanhei seus espetáculos e participei de treinamentos ministrados pelo grupo “Théâtre de Cuisine” e por Agnès Limbos.

Assim começou a se estruturar um arcabouço de experiências, histórias, leituras, inquietações e dúvidas. Mais dúvidas do que respostas. E, quanto mais eu adentrava esse território ainda desconhecido, maior se tornava o meu estado de maravilhamento, ao descobrir no teatro de objetos uma teatralidade capaz de fazer a percepção transcender a materialidade prosaica, restituindo aos objetos, conforme Pietro Bellasi e Pina Lalli⁴, “uma capacidade retórica autônoma” em que eles se tornam “protagonistas de uma própria aventura de sentido”.

Acompanhando discussões, mesas redondas, treinamentos e conversando com artistas que se agrupam sob essa égide, percebi não haver consenso entre eles no que diz

⁴ Bellasi, P.; Lalli, P. *Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana*. Bologna: Cappelli, 1987. p. 15.

respeito a princípios criativos, estéticos, dramatúrgicos e poéticos do teatro de objetos, o que gera espetáculos consideravelmente diferentes uns dos outros. A pluralidade de visões faz o teatro de objetos configurar-se como um campo aberto para experimentações artísticas e culturais, característica inerente ao Teatro de Formas Animadas contemporâneo e à arte contemporânea.

Nesta dissertação assumo a escritura teatro de objetos com letras minúsculas, em concordância com Christian Carrignon, que assim se posiciona: “eu tenho muita hesitação em escrever Teatro de Objetos maiúsculo. Isso seria um gênero. (...) nós fazemos um teatro vivo, mesmo que nós não saibamos defini-lo melhor”⁵.

Em face da opinião de Carrignon, esta pesquisa se propõe apresentar princípios norteadores do teatro de objetos, mas sem a intenção de defini-lo ou enquadrá-lo como um gênero ou um novo movimento vinculado ao Teatro de Formas Animadas. Ao invés disso, opto por pensar o teatro de objetos como uma manifestação do pensamento de uma época, repleto de inquietudes artísticas, existenciais e conceituais; e uma maneira de encarar a realidade e conceber o espetáculo, ou seja, como processo de singularização do olhar e da realidade cotidiana.

O termo *teatro de objetos* foi cunhado em 1980, na França, em uma tentativa de referenciar práticas não necessariamente inéditas, mas que, nos fins da década de 70, se tornaram caminhos investigativos de artistas europeus vinculados ao Teatro de Formas Animadas, muitos dos quais provenientes das Artes Visuais, como Gyula Molnár, Christian Carrignon e Jacques Templerlaud.

⁵ **Bellanza, M. et al.**, *Des Théâtres par objets interposés*. Normandia: Editora Mont-Saint-Aignan. 2006. p. 40. “J’ai beaucoup de scrupules à écrire *Théâtre d’Objet* majuscule. Ce serait un genre... (...) nous faisons du théâtre vivant, même si nous ne savons pas mieux le définir”.

Na perspectiva de Carles Cañellas⁶, o fator propulsor do teatro de objetos foi o movimento de buscas por novos caminhos expressivos gerados pelo Teatro Pós-Moderno⁷. Oriundos daquele contexto, artistas italianos e franceses focaram suas investigações na mínima expressão para alcançar um teatro em sua escala máxima, elementar. Movidos também pela casualidade e intuição, esses artistas perceberam nos objetos, deslocados para a cena e imbuídos de carga dramática, a capacidade de se transformarem em símbolos e de engendrar dramaturgias que convertiam a recepção de um conteúdo visual em *pensamento simbólico*, o que, para Mircea Eliade, precede a linguagem e a razão discursiva, uma vez que os símbolos revelam aspectos da realidade capazes de desafiar qualquer outro meio do conhecimento. Segundo o autor, as imagens, os símbolos e os mitos “respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser”⁸. Ana Maria Amaral também destaca o aspecto ritualístico no teatro de objetos. Segundo ela, os objetos levados para a cena passam por uma espécie de processo de sacralização:

No teatro de objetos há como que uma sacralização do objeto cotidiano, ou seja, profano. Os objetos que num primeiro momento nos parecem simples coisas para serem usadas, em cena se transformam, surgem carregados de ambiguidades e de simbologias. Percebe-se então como é frágil essa diferença que distingue um objeto sacro de um profano. Um simples objeto do dia a dia, no palco (...) assume uma

⁶ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

⁷ O Dicionário do Teatro Brasileiro define o termo *Pós-Moderno* da seguinte maneira: “Designa-se como pós-moderna a produção cultural nascida na era pós-industrial, genericamente engolfada pela lógica do capitalismo tardio e situada no contexto das sociedades altamente tecnológicas do Ocidente. Verificou-se que após os anos de 1950, manifestações como a arquitetura, a dança, a música e o cinema passaram a fornecer procedimentos de linguagem para as incontáveis novas mídias surgidas com a revolução cibernética, propiciando um amálgama de novos e inusitados formatos expressivos. Tais fatores engendraram uma pluralidade de manifestações junto à área artístico-cultural, dificultando as generalizações, os agrupamentos em séries; (...) Neste ambiente sociocultural ultradesenvolvido, novos procedimentos de linguagens marcam presença, estreitando o antigo fosso entre uma cultura erudita e outra de massa, tais como a intertextualidade, a citação, a *paródia*, a ironia, o humor, o entretenimento, a desconstrução de todos os discursos instituídos. Apontam eles para a falência das meganarrativas do passado (...), recobrando todas as estruturas com a pátina do cotidiano, provocando a descrença nas utopias que impulsionaram o advento da modernidade. Do ponto de vista da recepção, opera-se uma revalorização do espectador, abordado através de uma retórica que privilegia a nova sensibilidade – aberta, provisória, capaz de deslocamento rápido entre múltiplos estímulos simultâneos.” **Guinsburg, J.; Faria, J. R.; Alves de Lima, M.** *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009, p. 275-276.

⁸ **Eliade, M.** *Imagens e Símbolos. Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 13.

carga de significados. Transforma-se em enigma. E à medida que é animado, vai adquirindo características humanas⁹.

Assim, posto em cena nas experimentações daqueles artistas europeus, o objeto tornou-se singularizado, ou seja, deixou de ser percebido de maneira simplesmente automatizada para ser apreendido como símbolo, ou como *imagem*. Para Francis Wolff, “a imagem começa quando paramos de ver o que é materialmente dado, para ver outra coisa, para reconhecer uma figura conhecida”¹⁰. Ou ainda como *imagem poética*, que, segundo Viktor Chklovski¹¹, é um dos meios de criar uma impressão máxima, capaz de reforçar a sensação produzida por um objeto.

Aqueles artistas não criaram exatamente algo inédito, mas potencializaram o poder simbólico dos objetos em cena. O emprego simbólico dos objetos sempre fez parte de rituais sagrados e, na Antiguidade, ele foi incorporado à representação teatral. Amaral ressalta:

No Ocidente, o teatro teve sempre como modelo o teatro grego, que, por sua vez, sofreu influências da civilização egípcia. E no Egito, antes do palco, a cena acontecia no altar, onde as imagens inanimadas de deuses contracenavam com os sacerdotes¹².

Nesses rituais, a máscara, por exemplo, tinha o poder de transfigurar o seu portador em divindades sagradas ou em forças da natureza. E, nas tragédias gregas, de acordo com a autora, uma de suas características era a de encarnar “heróis divinos que lutavam contra as forças do destino”¹³.

No Ocidente, as motivações artísticas, sociais e ideológicas do fazer teatral passaram por muitas alterações ao longo dos séculos. Mas, considerando que, de acordo com a semiótica, todas as coisas têm poder de comunicação e que o teatro, subjetivamente ou não,

⁹ Amaral, A. M. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 213.

¹⁰ Wolf, F. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: Muito além do espetáculo. São Paulo: Ed. Senac. 2005. p. 20.

¹¹ Chklovski, V. *A arte como procedimento*. In: Teoria da Literatura: Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 42.

¹² Amaral, A.M. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. p. 15.

¹³ Idem. *O ator e seus duplos – máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC / EDUSP, 2002. p. 13.

frequentemente buscou comunicar, é possível considerar que o caráter simbólico dos objetos não se extinguiu com o passar o tempo, embora a sua utilização tivesse variado de acordo com a época e com a cultura vigente.

Acentuando a busca de uma nova teatralidade fundamentada, principalmente, na exploração do gesto, do símbolo e da imagem, artistas do final do século XIX e ao longo de todo o século XX também retomaram o objeto como símbolo expressivo. Edward Gordon Craig, Alfred Jarry, Maeterlinck, Meyerhold, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Peter Schumann e Peter Brook são alguns dos nomes que se destinaram a buscar outras perspectivas para o acontecimento teatral, utilizando, para este fim, diversos suportes expressivos. Segundo Amaral¹⁴, a partir de então as manifestações artísticas se tornaram cada vez mais abstratas e visuais, recebendo influências do movimento simbolista e, mais tarde, do surrealista. Em decorrência dessas transformações,

A matéria ganha (...) dignidade e o mundo material é visto sob outro ponto de vista. Cada vez mais, figuras inanimadas representam o ator vivo. E com as novas possibilidades que a tecnologia oferece, o homem acostuma-se a traduzir a vida por imagens, provocando no teatro profundas modificações. O ator agora divide o espaço com os seus duplos, contracenando com objetos, simulacros, reflexos e projeções da própria imagem¹⁵.

Como será visto a seguir, o Teatro de Formas Animadas recebeu influências do pensamento das principais vanguardas europeias, e engendraram-se diversas transformações na segunda metade do século XX que o aproximaram do teatro de atores e das Artes Visuais. Foi em meio a essas mudanças que os artistas atrelados ao teatro de objetos desenvolveram suas experimentações, desvendando esse novo caminho expressivo. Tais questões serão discutidas no próximo capítulo, em que também será apresentado um breve itinerário do objeto nas artes do século XX. Com isso, pretendo ressaltar que o objeto gradativamente ganhou espaço de significação na arte do século passado e o teatro de objetos, ao atribuir especial atenção para os objetos utilitários, não é uma manifestação isolada, articulando temas

¹⁴ **Amaral, A. M.** *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. p. 16.

¹⁵ **Idem.** *O ator e seus duplos – máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC: EDUSP, 2002. p. 16.

discutidos por artistas do teatro, das Artes Visuais, poetas, pesquisadores e diretores de cinema.

No segundo capítulo abordarei a história do teatro de objetos, com ênfase no encontro realizado na década de 80, que deu origem ao termo, e a sua disseminação por toda a Europa, por meio de intercâmbios entre artistas em laboratórios e festivais internacionais de teatro de animação. Também apresentarei alguns dos princípios fundamentais do teatro de objetos, como as alterações da escala espacial e temporal; a influência do cinema nas dinâmicas das cenas; a transformação dos objetos em suportes para a imaginação e para o pensamento poético; a presença do ator como um *atuante*¹⁶, que se autorrepresenta mais do que incorpora um personagem; a proximidade e o distanciamento que o ator vivencia com os objetos em cena. Esses princípios não se estabelecem como normas rígidas, mas como um apanhado de experiências, relatos e reflexões de artistas vinculados a essa manifestação.

No teatro de objetos, é comum os espetáculos terem caráter autoral, revelando fatos, ideias e sentimentos de seus criadores. E, pela primeira vez, na história recente dessa manifestação, observamos um processo de recriação dramatúrgica. Esse fato aconteceu em 2000, quando o espetáculo “Pequenos suicídios”, de criação do húngaro Gyula Molnár, foi remontado por Carles Cañellas da companhia catalã “Rocamora”. Interessa-me analisar como ocorreu o processo de adaptação e recriação desse espetáculo. Desse modo, a tessitura dramatúrgica deste trabalho, assim como os caminhos trilhados por Carles para vestir-se de uma dramaturgia feita por outra pessoa e encontrar a própria poética, será posta em evidência no terceiro e último capítulo. Proponho, assim, metodologicamente, partir de um pressuposto geral para chegar à análise específica deste espetáculo.

¹⁶ Termo sugerido por Katy Deville, em entrevista realizada no dia 19 de abril de 2005: Marseille. **Apud:** **Mattéoli, J.-L.** *L’objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011. p. 87.

1 ITINERÁRIOS DO OBJETO NA ARTE DO SÉCULO XX

E eis que para desenvolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção¹⁷.

1.1 OBJETO SIMBÓLICO

A história da utilização dos objetos como elementos simbólico-dramáticos perde-se na genealogia dos seres humanos e em seus rituais primitivos. Mircea Eliade caracteriza esses objetos rituais como uma hierofonia, ou seja, o ato da manifestação do sagrado que transcende a materialidade das coisas:

Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (...) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania.¹⁸

Com o passar do tempo, os rituais se dessacralizaram no Ocidente, e os objetos perderam a capacidade de manifestar o sagrado no sentido religioso. Entretanto, eles continuaram a ser empregados como elementos artisticamente expressivos e, em algumas ocasiões da história da arte, inclusive a desempenhar papel simbólico. Segundo Felisberto Sabino da Costa, o objeto sempre esteve atrelado ao fazer teatral, sendo utilizado de diferentes maneiras, como

¹⁷ **Chklovski, V.** *A arte como procedimento*. In: Teoria da Literatura: Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 45.

¹⁸ **Mircea, E.** *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 13.

o *deus ex machina* (soluções dramatúrgicas e plataformas visuais) do teatro greco-romano, os pageant dos espetáculos medievais, os objetos alusivos aos personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*, a maquinaria cênica do teatro barroco, o mobiliário do “quase despido” teatro clássico francês ou os “objetos reais” do realismo-naturalismo.¹⁹

No entanto, a partir do final do século XIX e durante o século XX, o objeto readquiriu um estatuto mais abrangente no campo das artes e também voltou a ser simbolicamente utilizado. Essa retomada do objeto foi simultânea às buscas por meios expressivos que dessem conta de abordar questões mais profundas do ser. Eliade ressalta que o processo de dessacralização caracteriza as experiências do homem não religioso nas sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.²⁰ E, no que concerne ao teatro, Paulo Balardim destaca:

O desconforto com a exacerbada interferência dos sentimentos humanos na obra de arte teatral, sem manifestar plenamente o poder do invisível, levam as novas tendências em busca da substituição do homem natural pelo artificial. Nos trabalhos de Maeterlinck, Meyerhold, Craig, Kleist, entre outros, ulula a busca por um ator mais adequado a expressar o sentimento indizível da arte.²¹

Esses artistas buscavam, de certo modo, reencontrar as dimensões existenciais daquele homem primevo, imerso na experiência do sagrado, restituindo à arte o seu caráter simbólico, ritual e transcendente. Eliade assegura que “graças aos símbolos o homem sai de sua situação particular e se “abre” para o geral e o universal”, e que eles têm a capacidade de transmutar a experiência individual “em ato espiritual, em compreensão metafísica do mundo”²².

A primeira metade do século XX foi marcada por proposições de renovação da arte. Nesse período surgiram diversas correntes artísticas que engendraram experiências de aproximação e distanciamento entre os diferentes domínios artísticos. Apesar de suas

¹⁹ **Costa, F. S.** *O Objeto e o Teatro Contemporâneo*. Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007. p. 111.

²⁰ **Mircea, E.** *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 13.

²¹ **Balardim, P.** *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004. p. 26-27.

²² **Ibid.** p. 100.

diferenças, essas correntes guiavam-se pela busca de novas experiências perceptivas, capazes de transpor a realidade prosaica.

No âmbito teatral, entre as propostas de renovação e com o intento de expressar o “sentimento indizível da arte”, a presença cênica do ator passou a ser questionada, pois ela representava um empecilho para que se alcançasse um estado expressivo transcendental. Alguns artistas propuseram, então, a substituição da figura humana pelo inanimado, capaz de desempenhar papel simbólico. Conforme Amaral, para Maeterlinck – um dos principais representantes do movimento simbolista –, “toda obra de arte é um símbolo e o símbolo não admite a presença ativa do homem”²³. Contiguamente, para Gordon Craig, a presença humana configurava-se uma interferência na estrutura abstrata da obra de arte. Assim, Craig fez uma proposição radical de substituir os atores por manequins, desprovidos de vida e do intento imitativo. Esse seria um mecanismo de conservação da coerência da obra de arte e um meio de eliminar as vaidades e as emoções supérfluas dos atores.

Exclua o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor.²⁴

Craig considerava a marionete como uma descendente das imagens presentes nos templos antigos, diretamente conectada com o sagrado. Em seu estado inerte, ela estava carregada pelo mistério da morte, e tal mistério deveria ser capturado como meio de “resgatar as coisas belas do mundo imaginário”²⁵. A supermarionete, nas palavras de Craig, “não competirá com a vida, ela irá além dela. Seu ideal não será carne e osso, mas o corpo em

²³ Amaral, A. M. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 180.

²⁴ Craig, E. G. *O ator e a supermarionete (versão integral)*, tradução de Almir Ribeiro. Sala Preta, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 101-124, Jun 2012. p. 116

²⁵ *Ibid.* p. 112

êxtase. Ele buscará vestir-se com uma beleza mortuária e, simultaneamente, exalar um espírito vivo”²⁶.

Amaral destaca que o ator perfeito para Craig deveria ser capaz de se “fundir em alguma coisa fora de sua pessoa”, conseguindo despersonalizar-se, tornando-se, em cena, “um elemento plástico a mais, juntamente com objetos que se converteriam também, por sua vez, em ideias e símbolos”²⁷. Por conseguinte, no começo do século XX, o inanimado como portador de carga simbólica – bonecos, objetos, máscaras e manequins – abriu-se para o intercâmbio com outras artes e para novas experimentações inseridas em um contexto marcado por rupturas.

Antonin Artaud, por sua vez, reivindicou que bonecos, máscaras e objetos em grandes proporções tivessem o mesmo grau de importância das imagens verbais na encenação. Para Artaud, os objetos possuíam importante poder expressivo, e, segundo Roubine²⁸, a presença cênica do objeto era capaz de provocar um “efeito de choque, de sacudidela sobre a psique do espectador” despertando nele algo que estivesse “profundamente recalcado” e adormecido. Ou seja: aquela experiência simbólica e ritual há muito tempo perdida.

As vanguardas históricas foram igualmente uma fonte de inspiração para a presença do inanimado no teatro do século XX. As diversas experiências dos cubistas, futuristas, dadaístas e dos surrealistas tornaram tênues os limites entre arte e realidade. Consequentemente, os conceitos de homogeneidade e de coerência da obra de arte, postulados pelos simbolistas e por Craig, segundo Tadeusz Kantor²⁹, foram suplantados com a introdução

²⁶ **Craig, E. G.** *Op. cit.*, p. 118

²⁷ **Idem.**

²⁸ **Roubine, J.-J.** *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 145.

²⁹ **Kantor, T.** *O teatro da morte*; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. p. 197.

de elementos estranhos à obra de arte, por meio das colagens, *assemblages* e da realidade “toute prête”³⁰.

Os dadaístas e os surrealistas, segundo Henryk Jurkowski, colocavam em cena personagens com nomes de objetos ou de partes do corpo humano, testando novos meios expressivos com o intuito de provocar o público, alterar a lógica da percepção e ampliar o campo da imaginação:

Tristan Tzara introduz em *Le Coeur à Gaz* (Coração a Gás), criado em Paris em 1921, personagens como Senhora Boca, Senhor Pescoço, Senhora Orelha e Senhor Sobrancelha. André Breton e Philippe Soupault, num esquete de 1920 intitulado *Vous m’Oublierez* (Você me Esquecerá), puseram em cena Guarda-Chuva, Roupão e Máquina de Costura. Todos os personagens eram representados por atores³¹.

Caminho semelhante foi proposto por Maiakovski na peça “A revolta dos objetos”, em que as personagens, tomando emprestadas as palavras de Mário Bolognesi³², “apresentam-se mutiladas, transformadas, como se fossem coisas”. Os objetos, por sua vez, “abandonam o seu lugar e uso cotidianos, e ganham existência humana”. Postos em situação de metáforas e metonímias, nessa peça de Maiakovski os objetos receberam o foco de atenção, antes centralizado na presença do ator em cena, tornando-se capazes de traduzir propriedades especificamente humanas. Ao analisar esse espetáculo, Valmor Beltrame também destaca:

Tais objetos, transformados em personagens, são sintéticas, tipificadas, não têm aprofundamento psicológico, não representam um homem específico, mas o sentimento possível de ser reconhecido em todos os homens e mulheres. Por isso são arquetípicas, são máscaras que representam o mundo do trabalho, da sobrevivência, solidariedade, esperança e felicidade.³³

Em meio a esses movimentos de redefinição da arte, as relações entre palco, ator e espectador também foram repensadas. A Bauhaus, por exemplo, influenciada pelo construtivismo russo, iniciou um período no teatro considerado por Amaral como antinaturalista, com a inserção de “espaços funcionais, escadas, andaimes, diferentes planos,

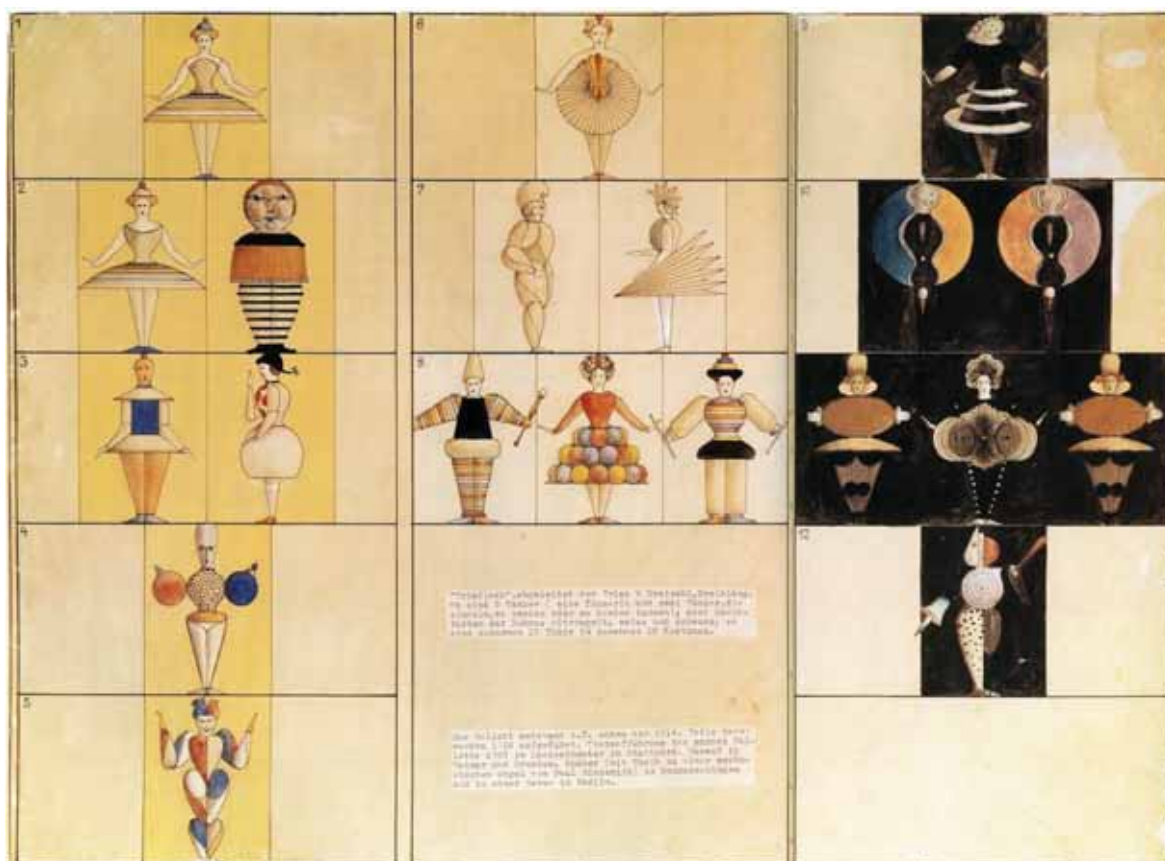
³⁰ “Réalité toute prête” configura-se como a realidade pronta, aos elementos da vida, aos objetos prontos elevados à categoria de arte, principalmente pelos dadaístas e surrealistas.

³¹ **Jurkowski, H.** *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. 2ª. ed. Charleville-Mezières: Éditions L’Entretemps, 2000. p. 106-107.

³² **Bolognesi, M. F.** *Tragédia: uma alegoria da alienação*. Trans/Form/Ação [online], São Paulo, v. 12, p. 23-35, 1989. p.26.

³³ **Beltrame, V.** *A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski*. Revista Linguagem em (Dis)curso, v. II, n. 2, janeiro/julho 2002. s/p.

enormes estruturas metálicas”³⁴ na cena. De igual modo, buscava-se investigar as relações entre ator e o espaço – compreendido não apenas como experiência visual, mas também como experiência corporal. Seguindo esses princípios e atrelando-os a estudo do *design*, das linhas, das cores, dos volumes e da geometria, Oscar Schlemmer criou, em 1921, uma série de figurinos para o Ballet Triádico, colocando corpos geometrizados em movimento e, a um só tempo, limitando a liberdade de ações dos dançarinos e aproximando-os de uma condição corporal marionetizada.



1.1 Esboços de Oscar Schlemmer para o Ballet Triádico

³⁴ **Amaral, A. M.** *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 181.



1.2 Ballet Triádico³⁵

1.2 OBJETO REAL

No âmbito das Artes Visuais, a busca por processos de redefinição da arte possibilitou, ao longo do século XX, que o objeto deixasse de ser representado para ser apresentado ao observador. A introdução de materiais estranhos à pintura, como fragmentos de jornais e revistas, papéis, tecidos e madeiras, provou que a técnica imitativa do pincel não era essencial e permitiu que todos os materiais se tornassem susceptíveis à utilização plástica, substituindo a representação pictórica pelo objeto deslocado da realidade.

Mais tarde, Kurt Schwitters criou o *Merzbau* (*merz* = fragmento proveniente da palavra alemã *kommerz* + *bau* = construção), feito com objetos e fragmentos de objetos

³⁵ Imagens disponíveis em: www.thereainsoftheweb.com. Acesso: 14 de fevereiro de 2013.

descartados, retirados do lixo. O contexto pós Primeira Guerra Mundial, com a Alemanha devastada moralmente e economicamente, foi a tônica para os trabalhos de Schwitters. Segundo Mattéoli, suas composições são “um ponto de confluência entre preocupação artística e vida cotidiana”, e o *Merzbau* constitui “uma escultura de ruínas”³⁶ por ser essencialmente composto de fragmentos descartados de outras realidades vividas, com os quais o artista construía a própria realidade. Ferreira Gullar afirma que, “nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se”³⁷ e aponta outro exemplo do “extravasamento entre a obra de arte e o objeto”, o *readymade* “A Fonte” que Marcel Duchamp enviou para a Exposição dos Artistas Independentes em Nova Iorque. A obra em questão era um urinol branco em que Duchamp assinou “R. Muth, 1917” e foi rejeitada pelo júri do Salão da Sociedade Nova-iorquina de Artistas Independentes. “A Fonte” foi uma provocação bem humorada que Duchamp encontrou para pôr em questão a noção da arte vigente. A sua crítica dirigia-se às galerias, salões, críticos, mecenas e demais pessoas e instituições legitimadoras do sistema de arte que transforma a arte em mercadoria. Tadeusz Kantor vê no *readymade* a aparição de um novo objeto, liberto de suas funções de uso:

UM OUTRO OBJETO APARECE.

Não aquele para o qual o artista oferece os seus serviços, imitando-o fielmente em sua tela. Surge um objeto ARRANCADO DA REALIDADE DA VIDA, SUBTRAÍDO À SUA FUNÇÃO VITAL, QUE MASCARAVA A SUA ESSÊNCIA, SUA OBJETIVIDADE.

Isto acontecia em 1916.

Marcel Duchamp fez isso.

Ele o despiu de todo o sentido estético.

Ele o chamou de “OBJETO PRONTO”.

O objeto puro.

Se poderia dizer: ABSTRATO!”³⁸

Por intermédio de Duchamp, o objeto teve o seu *status* ironicamente elevado a objeto de arte, e o fazer artístico foi radicalmente definido. A arte passou a ser encarada,

³⁶ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 16.

³⁷ Gullar, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 292.

³⁸ Tadeusz, K. in Cintra, W. *No limiar do desconhecido – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: [s.n.], 2008. p. 332.

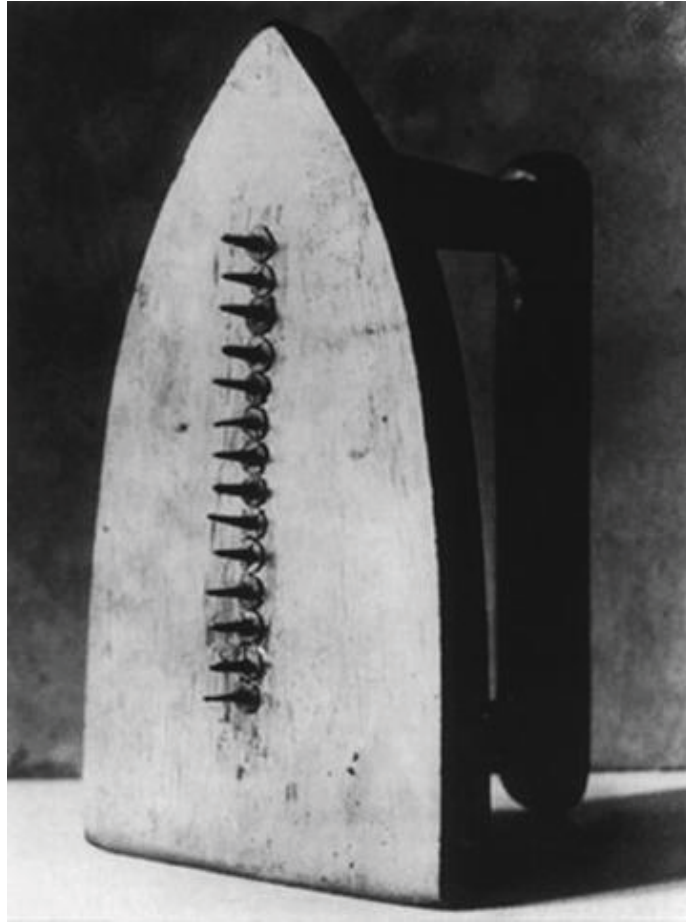
desde então, não mais como produto final a ser contemplado, mas como processo e pensamento crítico.

1.3 OBJETO ESTRANHADO

Os dadaístas e os surrealistas, em um contexto marcado pela expansão da sociedade de consumo, pretendiam ironizar o princípio de funcionalidade dos objetos cotidianos. Assim, diversos artistas buscaram, cada um a seu modo, deslocar o objeto de seus significados habituais, perturbando suas funções de uso e suas qualidades estéticas inerentes, carregando-o de signos divergentes, ironias e provocações. Tais objetos estranhados abalavam o senso da realidade e levavam o espectador a questionar-se sobre a própria percepção das coisas.

Tem-se, como exemplos, “Desjejum em pele” de Meret Oppenheim – composto por uma xícara, um pires e uma colher revestidos de pele animal; “Onanistic Typewriter”, de Conroy Maddox – uma máquina de escrever com pregos no teclado; e “O presente” de Man Ray – um ferro de passar com pregos afixados em sua base.

As metáforas que surgem desses objetos alterados podem ser surpreendentes, e eles continuam causando “estranhamento” ao olhar e constituindo uma fissura na percepção da realidade prosaica.



1.3 O presente, Man Ray, 1921.



1.4 Desjejum em pele, Meret Oppenheim, 1936.



1.5 Onanistic Typewriter, Conroy Maddox, 1940.

1.4 OBJETO POBRE

Tadeusz Kantor foi um artista múltiplo e pôs o objeto no cerne de suas preocupações artísticas. Ele teve como formação oficial a pintura e a cenografia, mas logo percebeu o teatro como lugar propício para desenvolver uma arte única, sua, que dialogaria com as principais vanguardas artísticas do início do século XX e com questões próprias do seu tempo. A Polônia foi brutalmente atingida pelas duas guerras mundiais, o que fazia a realidade de Kantor estar permeada por destruição e morte, realidade transposta para seus trabalhos artísticos. Nas lições de Milão, Kantor descreve com clareza os traumas que a guerra causou. O ano a que ele se refere é 1944, momento em que parecia impossível fazer arte e sobretudo pensá-la enquanto abstração, pois uma realidade monstruosa se impunha:

O furor do homem encurralado pelo monstro humano exclui a ARTE.
 Nós tínhamos força somente para agarrar
 AQUILO QUE ESTAVA SOB A MÃO, O “OBJETO REAL”,
 e o proclamar como obra de arte!
 No entanto era:
 um objeto miserável, POBRE, incapaz de servir na vida, bom para ser jogado às
 sujeiras. Liberto de sua função vital, protetora,
 nu, desinteressado, artístico!
 Apelando à piedade e à EMOÇÃO!
 Este era um objeto completamente diferente do outro.
 Uma roda lamacenta de carroça.
 Um pedaço de madeira podre.
 Um andaime de pedreiro borrado de cal.
 Um horrível alto-falante urrando comunicados de guerra...
 Sem voz...
 Uma cadeira de cozinha...³⁹

Era preciso encontrar outros caminhos expressivos que dessem conta de exorcizar a morte, não pela negação, mas por sua apropriação artística, como meio de reorganizar a realidade e de poder voltar a pensar na vida. Para isso, Kantor recorreu aos objetos degradados, recuperados das latas de lixo, também marcados pela destruição da guerra. Esses objetos foram denominados como “objetos pobres”, o que, para Kantor, propunha o apego àquelas coisas que foram descartadas pela civilização, que estariam destinadas ao esquecimento e à degradação nas lixeiras, seu último lugar antes da desaparecimento.

Em um diálogo indireto com os *readymades* de Duchamp, Kantor elevou esses objetos recuperados da sarjeta à condição de objetos de arte, trazendo-os para a cena e conferindo-lhes a mesma importância dada aos atores. De acordo com Cintra⁴⁰, os próprios atores eram considerados por Kantor como *readyman*, no sentido de permanecerem eles mesmos em cena. Kantor orientava seus atores a encararem os objetos não como acessórios ou suportes para o jogo, e sim como parceiros. Aldona Skiba-Lickel complementa:

Na definição tradicional, o ator é a pessoa que interpreta um papel, enquanto que Kantor recusa a interpretação e os papéis. Ele os substitui por pessoas “tout prêts”, que permanecem elas mesmas. Elas não são atores profissionais. Nos espetáculos de Kantor, nós não podemos mais dizer que o ator é um protagonista, porque não há

³⁹ Kantor, T. *Leçons de Milan*. Paris: ACTES SUD – PAPIERS. 1990. Tradução de Wagner Cintra. p.19.

⁴⁰ Cintra, W. *No limiar do desconhecido – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo, 2008. Tese apresentada à escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação para obtenção do título de Doutor em Artes. p. 23.

papel principal. Em seu teatro, todos os elementos tem o mesmo valor. E o ator é frequentemente colocado no mesmo nível dos outros elementos do espetáculo⁴¹.

Kantor retomou as ideias postuladas por Maeterlinck e Craig, quando afirmavam que a vida não poderia se expressar na arte, senão através da morte. Todavia, Kantor deu um passo adiante, propondo que o ator não fosse substituído pelo manequim, mas que este funcionasse como modelo para o ator. Assim, Kantor os fez coexistir no espaço do acontecimento teatral:

Não penso que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa ser o substituto de um ATOR VIVO, como queriam Kleist⁴² e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita, surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas ideias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos, um modelo para o ATOR VIVO.⁴³

Um exemplo da presença da morte como matéria expressiva é o espetáculo “A classe morta”, em que pessoas idosas retornam a uma sala de aula, irremediavelmente unidos a seus duplos (crianças-manequins). Os manequins, segundo Tadeusz Kantor,

são exatamente esses próprios velhos em estado de larvas, de despojos de lembranças da época da infância, esquecida e rejeitadas pela insensibilidade e pelo pragmatismo que nos tornam ineptos a fruir a nossa vida em sua plenitude⁴⁴.

Cintra destaca que “esses velhos indissociáveis de seus manequins” geram uma “estranha contaminação do presente pelo passado e dos vivos, ou aparentemente vivos, pela mecânica dos manequins que (...) exalam um profundo sentimento de morte”⁴⁵.

⁴¹ **Skiba-Lickel, A.** *L'acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Bouffonneries, Paris, n. 26-27, 1991. p. 6.

⁴² Aproximadamente 100 anos antes de Craig, Heinrich von Kleist já havia preconizado a substituição do ator por marionetes, compreendidas como atores perfeitos, capazes de realizar movimentos sem as limitações e a fragilidade do ser humano.

⁴³ **Kantor, T.** *O teatro da morte*; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. p. 201.

⁴⁴ **Ibid.** p. 215.

⁴⁵ **Cintra, W.** *Op. cit.*, p. 175.



1.6 A classe morta, Tadeusz Kantor.⁴⁶

1.5 O TEATRO DE ANIMAÇÃO MODERNO

A metamorfose do teatro de animação, no sentido de esta prática tornar-se menos realista e mais poética, de acordo com Henryk Jurkowski, ocorreu efetivamente apenas depois da Segunda Guerra Mundial:

As tendências poéticas e antirrealistas só se manifestaram com força após a Segunda Guerra Mundial. Essa época traz, inegavelmente, a marca da metamorfose e da história do teatro de bonecos no século XX. Ele se torna uma arte por inteiro. Desde então, os bonequeiros deram prova de uma energia sem limite, deixaram seu encrave e desenvolveram ideias originais, fazendo empréstimos à arte dramática e às artes plásticas⁴⁷.

Essas transformações, segundo o autor, foram mais perceptíveis na virada dos anos cinquenta para os anos sessenta, com uma nova geração de artistas que romperam com

⁴⁶ Imagem disponível em: <http://dalmor.blogspot.com.br/2010/05/kantor.html>. Site consultado em: 06 de março de 2013.

⁴⁷ **Jurkowski, H.** *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. 2ª. ed. Charleville-Mezières: Éditions L'Entretemps, 2000. p. 09.

teatro de bonecos tradicional e desencadearam “uma avalanche de experimentações criadoras e divertidas, das quais ninguém (...) podia prever o resultado”, embora contivessem os germes de “todas as grandes ideias dos anos 90” ⁴⁸.

Tal “avalanche de experimentações” possibilitou o surgimento de espetáculos não textuais, bonecos não figurativos, assim como a inserção de todo tipo de materiais para a criação dos personagens e, inclusive, de objetos empregados de formas semelhantes às dos grupos que, desde a década de 80, se associaram em torno do termo teatro de objetos. Tomarei emprestados de Jurkowski dois exemplos em que o objeto foi empregado como matéria poética:

Yves Joly foi um artista francês que se apresentava em cabarés e criou os próprios meios de expressão, rompendo com as técnicas clássicas do teatro de animação. Em 1949, ele introduziu objetos e figuras de papelão para representar histórias curtas. Jurkowski salienta que “a qualidade de seu espetáculo não repousava na intriga, mas na maneira metafórica de contar a história”. Joly criava personagens diante do público, introduzia-os na ação para, em seguida, destruí-los. Em uma dessas pequenas histórias, chamada “Tragédia de Papel”, o artista criava figuras em papelão e, num dado momento trágico, um deles era picotado por tesouras para, logo em seguida, ser queimado.

Jurkowski evidencia que “Joly foi o primeiro a romper o tabu da fidelidade icônica utilizando objetos” para expressar suas ideias e contar suas histórias de modo metafórico, conferindo ao objeto uma “nova mobilidade encarregada de significar um acontecimento humano” ⁴⁹.

⁴⁸ Jurkowski, H. Op. cit., p. 46.

⁴⁹ Ibid., p. 36.



1.7 Tragédia de papel, Ives Joly, 1956 ⁵⁰

Outro precursor da metamorfose no teatro de animação foi o francês George Lafaye, que trilhou um caminho semelhante ao de Joly. Influenciado pelas teorias de Craig, nos anos cinquenta ele também criou números de cabaré em que formas geométricas e objetos eram empregados para representar situações humanas. Dois exemplos dados por Jurkowski são uma cena de amor vivenciada por um boá de pena e uma cartola, e um número de *strip-tease* em que uma mulher é representada “por um espartilho, luvas um colar de pérolas e três pares de pernas femininas que se cruzam uma sobre a outra verticalmente” ⁵¹.

Assim, essa nova geração de artistas iniciou um processo de ruptura com a poética tradicional do teatro de bonecos, buscando não restringir o seu campo de criação. A reforma no teatro de animação punha, em primeiro plano, o jogo do ator, levando o espetáculo gradativamente a se abrir para outros meios de expressão, como a máscara, a dança, as técnicas do teatro oriental, as Artes Visuais, as imagens e os objetos.

⁵⁰ Imagem disponível no Portail des Arts de la Marionnette:
www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docref=JOLY%2C+Yves. Site consultado em: 06 de março de 2013.

⁵¹ Jurkowski, H. Op. cit., p. 37.

2 TEATRO DE OBJETOS: HISTÓRIA, PRINCÍPIOS E GRUPOS.

No final da década de 70, em meio a experimentações que engendraram transformações progressivas no teatro de animação, “cada vez menos naturalista, menos técnica, com menos personificação e mais abstração”⁵², artistas franceses e italianos levaram para o espaço da encenação objetos, miniaturas, brinquedos, embalagens vazias, pequenos fragmentos do cotidiano, com os quais eles passaram a interagir em cena. Dessas experiências surgiram espetáculos curtos, íntimos – idealmente apresentados para 50 pessoas no máximo e voltados para o público adulto. Era o nascimento efetivo do que viria a ser o teatro de objetos, manifestação vinculada ao teatro de formas animadas que se consubstanciou ao longo da década de 80, graças a encontros entre os grupos desses artistas e festivais de teatro, que criaram uma rede de compartilhamento de ideias e até mesmo projeto coletivos.

Neste capítulo abordarei o surgimento dessa manifestação, discutirei alguns de seus princípios e apresentarei grupos que investigaram ou investigam o potencial expressivo do objeto enquanto imagem poética, vinculando suas práticas sob a égide do teatro de objetos.

De acordo com Carrignon, o teatro de objetos é um sistema que produz linguagem e, para isso, as coisas cotidianas devem ser postas em situações poéticas, transformando-se em figuras de linguagem, principalmente em metáforas e metonímias. O artista é quem faz esse trabalho de transmutação, ao mesmo tempo que exerce diversos papéis: “O ator, deverá “carregar o objeto”. Ele será um pouco marionetista, dançarino, mímico, narrador, ator”.⁵³ Esse objeto “carregado” deixa de ser presença funcional, tornando-se um “objeto bom para pensar”⁵⁴. Inflado de uma nova existência, singularizada, o objeto converte-se em metáfora da existência humana, apresentando questões profundamente arraigadas no inconsciente coletivo

⁵² **Mattéoli, J.-L.** *Op. cit.*, p. 90.

⁵³ **Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L.** *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon: Ed.Scèrén, CRDP de Bourgogne, 2006. p. 10.

⁵⁴ **Lévi-Strauss C.** *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional/ Ed. USP, 1970.

da cultura em que ele está inserido. Conforme Véronique Ejnès, o teatro de objetos “nos convida a mudar de ponto de vista, a deslocar o olhar, a interrogar a representação, o lugar do ator e o do espectador, no teatro e na vida”.⁵⁵ Proponho, a partir de então, um percurso pelas entrelinhas dessa manifestação, com o intuito de desvendar suas poéticas e tornar mais conhecidos os seus princípios norteadores.

2.1 O ENCONTRO DA DÉCADA DE 80

Em 1980, aconteceu na França uma *soirée* cultural de que participaram os grupos “Vélo Théâtre” (Tania Castaing, Charlot Lemoine), “Théâtre de Cuisine” (Katy Deville, Christian Carrignon) e “Théâtre Manarf” (Jacques Templetaud). Naquela ocasião, os integrantes desses grupos discutiam uma possível denominação que servisse de identidade para suas práticas artísticas e que abarcasse as preocupações estéticas e éticas por eles compartilhadas. Segundo Carrignon, eles buscavam outro nome para outra relação com a prática teatral, liberta da onipotência do texto teatral e também das restrições impostas pelo teatro de animação tradicional, como o antropofornismo e a preocupação com os princípios técnicos da manipulação.

Naquela noite, diversas sugestões foram apresentadas, mas nenhuma delas conseguia abranger a complexidade e a simplicidade do que vinha sendo experimentado desde a década de 70:

Eu estava lá quando a expressão foi criada, posso até precisar a data, foi no dia 2 de março de 1980 (...) falávamos de nossos novos espetáculos, *Le Pêcheur*, *Le Petit Théâtre de Cuisine*, *Paris-Bonjour*. Espetáculos **de mesa** para os quais nós não encontrávamos uma definição. Eram minúsculas bricolagens, contando histórias com objetos encontrados, para no máximo 50 pessoas (...). Fazíamos **associações de ideias**. Katy sugeriu: “teatro de objetos”, e nós ficamos desanimados porque “teatro”

⁵⁵ Ejnès, V. *Cahier partages: des théâtres par objets interposés*. Mont-Saint-Aignan, Normandie: Ed. ODIA, 2006. p. 12.

remete a grandes textos, o que nos causava medo, e “objeto” é frio, falta-lhe a vida. Mas entre a grandiosidade da palavra teatro e a pequenez do objeto, há um precipício. E para preencher este abismo, necessita-se da **energia poética** do espectador.⁵⁶

Em uma conferência realizada por Christian Carrignon durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos em Curitiba, percebi que esse encontro desencadeou um processo de reconhecimento entre iguais:

Encontrávamos-nos entre umas 5 ou 6 pessoas, havia o “Vélo Théâtre”, o “Théâtre Manarf” e o “Théâtre de Cuisine”, e nos demos conta de que nós havíamos criado pequenos espetáculos, sem nos conhecermos, e que possuíam, entre eles, qualquer coisa de familiar. Foi então que nós dissemos: temos que encontrar um nome para este teatro.⁵⁷

Nessa mesma conferência, Carrignon afirmou que a expressão teatro de objetos não foi unanimemente aceita; opinião igualmente expressa por Jacques Templeraud durante a II Semana Internacional de Teatro de Animação do Sobrevento. Para Jacques⁵⁸, o termo não conseguia traduzir a diversidade dos espetáculos apresentados, uma vez que os grupos não se guiavam exatamente pelo mesmo princípio de criar encenações com objetos extraídos da realidade utilitária. Entretanto, a sugestão apresentada por Katy, conectando todas aquelas práticas ao universo dos objetos, ainda foi a mais abrangente e pareceu, naquele momento, a melhor opção. Segundo Carrignon⁵⁹, uma casualidade também contribuiu para sedimentar o termo teatro de objetos: duas semanas depois do encontro, eles se depararam com a expressão publicada em um jornal, referindo-se às apresentações daquela *soirée*. A partir de então, tal denominação começou a difundir-se por meio de intercâmbios entre artistas e pela participação desses grupos em festivais europeus de teatro.

⁵⁶ Carrignon, C.;Mattéoli, J.-L. *Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémata, 2009. p. 25.

⁵⁷ Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.

⁵⁸ Entrevista realizada com Jacques Templeraud durante a II Semana Internacional de Teatro de Animação do Sobrevento (São Paulo, 1º de julho de 2012).

⁵⁹ Carrignon, C. Cf. página: 118.

Antes desse encontro histórico, Jacques Templeraud, Tania Castaing e Charlot Lemoine já se conheciam, e o “Théâtre Manarf” foi fundado por Templeraud em parceria com Lemoine, no ano de 1978, quando ambos eram estudantes de Artes Visuais⁶⁰.

Jacques Templeraud e eu vínhamos os dois das Artes Visuais onde, sem saber, nós já praticávamos esse gênero de expressão. Era mais fácil apresentar diretamente para as pessoas aquilo que nós bricolávamos do que passar pelo sistema de exposições⁶¹

Desse modo, pouco a pouco esses artistas foram se encontrando, se aglutinando, se visitando, trocando suas experiências e criando um vocabulário até então pouco investigado no teatro de animação. Desacredito que o teatro de objetos tenha se configurado como um novo movimento dentro do teatro de animação contemporâneo, pois não me parece que havia essa intenção. Antes disso, observo inquietações semelhantes – artísticas, filosóficas, políticas, existenciais, econômicas – e, de fato, “qualquer coisa de familiar” entremeando os caminhos expressivos percorridos por estes grupos.

Como já mencionado, o teatro de objetos difundiu-se principalmente mediante intercâmbios entre artistas e também por intermédio de festivais internacionais de teatro. No final de 1980, por exemplo, o grupo “Teatro delle Briciole” estreou o seu primeiro espetáculo voltado exclusivamente para o público adulto. Conforme Gabriele Ferraboschi, então diretora do “Teatro delle Briciole”,⁶² além de ter grande aceitação na Itália, o grupo passou a apresentar esse espetáculo no exterior, o que possibilitou o contato com outras companhias e a constatação de que seus espetáculos possuíam alguma sintonia: “quando vimos o espetáculo do grupo “Théâtre de Cuisine”, descobrimos os mesmos objetos, as mesmas coisas que faziam

⁶⁰ Informação disponível no *Portail des Arts de la Marionnette*: <http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docref=LEMOINE%2C+Charlot#seshistory-ready>. Site consultado em: 02 de março de 2013.

⁶¹ **Lemoine, C.** (diretor do “Vélo Théâtre”) em entrevista com Roger Wallet, *Marionnettes*, nº 7, Charleville-Mézières, 1985, p. 46. In: **Mattéoli, J.-L.** *L’objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011. p. 91.

⁶² **Ferraboschi, G.** *Storia de un percorso*. In: **Bellasi, P.; Lalli, P.** *Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana*. Bologna: Cappelli, 1987. p. 19.

parte do nosso trabalho” ⁶³. E o contato com outros grupos reverberou na organização dos festivais de teatro de animação do grupo “Teatro delle Briciole”.

A primeira edição do festival foi em 1979 e chamava-se “Burattini ai Giardini” – pode ser traduzida como *marionetes para parques*, ou *espaços verdes*. Na edição de 1981, os integrantes do “Teatro delle Briciole” começaram a articular lugares intimistas pela cidade, capazes de proporcionar “um encontro entre pequenos espetáculos e um pequeno público” ⁶⁴. Nas edições seguintes do festival, a participação de espetáculos com objetos foi crescendo gradativamente, assim como o interesse do público por esses trabalhos.

No decorrer dos primeiros anos da década de 80, o “Teatro delle Briciole” desenvolveu uma profunda investigação sobre o objeto no teatro e, em 1984, mudou de nome de seu festival, para festival “Micro Macro”, configurando-se como lugar para onde convergiam espetáculos de diferentes modalidades expressivas. O festival, de acordo com Ferraboschi, pretendia mostrar o universo dos objetos tanto no aspecto teatral quanto em uma abordagem vinculada às Artes Visuais: “o objeto não mais visto em seu imediatismo de uso, mas sim em sua autonomia de evento, transforma-se em “objeto da visão”, através da mediação do artista e do ator” ⁶⁵. Para Ferraboschi, foi por meio do festival “Micro Macro” que o teatro de objetos se tornou internacionalmente reconhecido como acontecimento artístico:

O festival ganha uma nova roupagem a partir de 1984, primeira edição do “Micro Macro”, que se tornou um lugar de encontro de pessoas que com histórias diferentes, vindos de países diferentes e sem se conhecerem, haviam percorrido percursos semelhantes, fazendo convergir projetos, ideias, sintonias (...).

O primeiro ano do “Micro Macro” torna-se também o ano em que o teatro de objetos encontra, penso eu, pela primeira vez no mundo, o seu reconhecimento: ele já não é um teatro subterrâneo, não é mais um teatro para alguns amigos próximos; mantém a suas características, mas finalmente encontra uma moldura, um contexto em que este acontecimento artístico pode ser lido em todos os seus sentidos, com todas as capacidades expressivas identificadas, e eu acho que este é um dos aspectos mais importantes do Festival. ⁶⁶

⁶³ Ferraboschi, G. Op. cit., p. 20.

⁶⁴ Ibid.. p. 19.

⁶⁵ Ibid.. p. 23.

⁶⁶ Ibid.. p. 20 – 23.

Jurkowski também informa que as companhias de teatro de objetos se distinguiram, desde os anos oitentas, nos festivais internacionais de teatro de animação⁶⁷. Por influência direta ou não desses eventos, que “faziam convergir projetos, ideias, sintonias”, ao longo dos anos oitentas, os grupos “fundadores” do teatro de objetos – “Théâtre Manarf”, “Vélo Théâtre” e “Théâtre de Cuisine” – desenvolveram, inclusive, espetáculos em parceria, como “3 hommes” em 1984 e “Transit” em 1985. Não encontrei registros de como ocorreu esse processo de criação coletiva nem informações sobre os espetáculos. De modo geral, é bastante escasso o registro dos espetáculos desses grupos, sobretudo no que diz respeito às produções da década de 80. Nos *sites* das companhias “Théâtre de Cuisine” e “Vélo Théâtre”, é possível encontrar a sinopse de quaisquer trabalhos desse período e algumas poucas fotos. Jurkowski tece breves citações acerca de determinados espetáculos, como “Intime, intime”, de Jacques Templeraud, e “Appel d’Air”, do grupo “Vélo Théâtre”:

Manarf construiu seu renome com o espetáculo *Intime, Intime* (Íntimo, Íntimo) que nada mais é do que uma nova interpretação de Chapeuzinho Vermelho. O fundador da companhia, Jacques Templeraud, joga o papel do clown Giglo, que conta esta história clássica numa cozinha (...). Chapeuzinho Vermelho é representada por uma maçã verde, o lobo por uma verdadeira cabeça de bacalhau de dentes poderosos, a avó por uma batata cozida. Templeraud utiliza objetos personagens e outros acessórios em situações incomuns que suscitam todo tipo de associação de ideias.⁶⁸

Aos objetos comuns, que, de fato, utilizam raramente, eles preferem brinquedos ou miniaturas da realidade. Assim em *Appel d’Air* (Pedido de Ar), o menino (um ator) vive em sonho suas experiências e suas quimeras cotidianas. Ele está cercado de imagens de arranha-céus de cimento de onde só é possível escapar de avião. O menino alimenta os aviões como se alimentasse pombos, amarga metáfora das necessidades atávicas do ser humano. Um poeta pode exprimir seu talento em qualquer tipo de teatro e, sobretudo no teatro de objetos.⁶⁹

Do mesmo modo, Ana Maria Amaral faz uma abordagem sucinta de produções dessas companhias, mencionando, em linhas gerais, as sinopses dos seus espetáculos. A pesquisadora assim se manifesta:

Poucos foram os espetáculos de teatro de objetos aqui mencionados a que pudemos assistir. Mas sobre eles coletamos informações através de releases, programas de festivais, entrevistas, informações recebidas por correspondências, etc. As sinopses

⁶⁷ Jurkowski, H. *Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle*. 2ª. ed. Charleville-Mezières: Éditions L’Entretemps, 2000. p. 109.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁹ *Idem.*

que se seguem foram tiradas de releases publicados nos programas dos Festivais Micro-Macro de Reggio Emilia de 1985-1987, e do programa do Festival La semaine de la marionnete à Paris, 1984.⁷⁰

Fazendo uma abordagem geral focada no caráter pobre⁷¹ dos objetos presentes no teatro contemporâneo francês, Jean-Luc Mattéoli discute, com mais profundidade, alguns espetáculos de teatro de objetos surgidos nos anos oitentas, especialmente as produções do grupo “Théâtre de Cuisine”, possivelmente pela proximidade com Christian Carrignon – em parceria eles têm publicado reflexões acerca do teatro de objetos, configurando-se o principal material teórico sobre o tema.

Christian Carrignon, por sua vez, desenvolveu um método bastante original para apresentar a síntese poética de alguns espetáculos e princípios do teatro de objetos. Ao invés de descrevê-los, ele prefere desenhá-los e acrescentar-lhes alguns poucos comentários:



Jacques Templeraud
Paris-Bonjour!
Cie Manarf 1980

Ele assopra:
A roupa
voa.

1- Muito delicadamente, Jacques instala a situação sobre o seu pequeno mundo. A figurinha em plástico, apenas colocada, pouco tocada, dá a escala do plano amplo. Jacques coloca um fio de lã verde e a pradaria está lá!

⁷⁰ Amaral, A. M. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 218.

⁷¹ No sentido kantoriano.



2- O pequeno homem dorme sobre a escova de roupas transformada em cama. Jacques é a tempestade que se aproxima com o seu bule. Mudança de plano, mudança de personagem. Dimensão cosmológica.



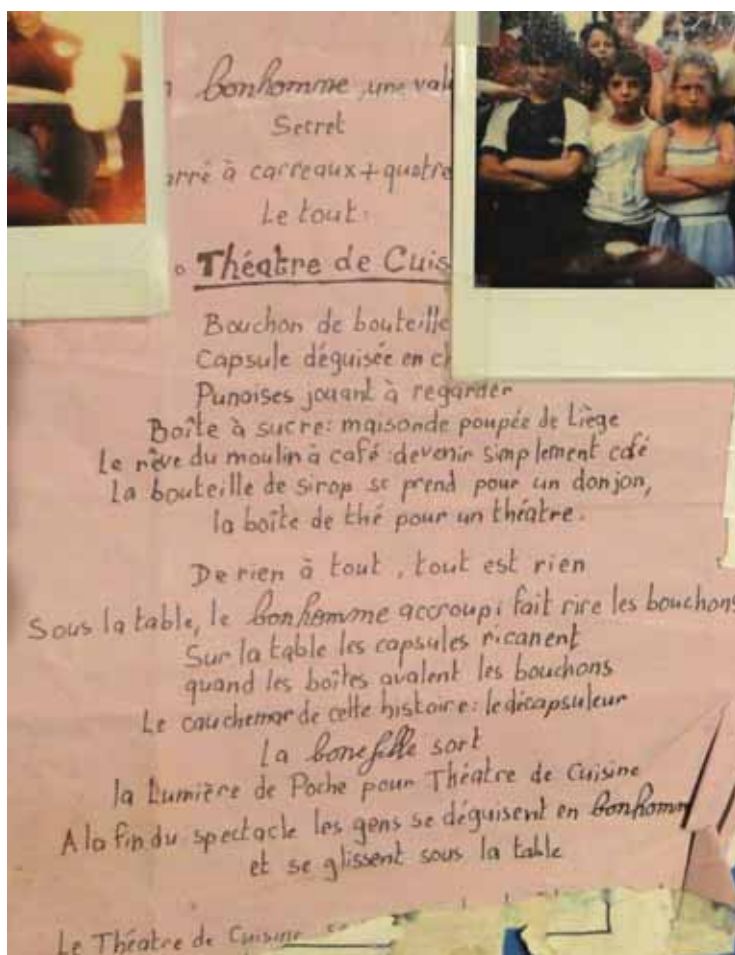
3- A tempestade molha a roupa com longos jatos marroquinos. Mas a água não para no nível da ficção, ela também cai sobre o solo da realidade. Ela forma uma lagoa onde Jacques patinha. Vítima do próprio feitiço!

2.1 Espetáculo Paris-Bonjour, Théâtre Manarf, 1980 ⁷²

⁷² Ilustração feita por Christian Carrignon. In: Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L. *Le théâtre d'objet, à la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémata, 2009. s/p.

2.1.1 Espetáculo “Le Petit Théâtre de Cuisine”

O espetáculo “Le Petit Théâtre de Cuisine”, atualmente denominado “Théâtre de Cuisine”, é dos trabalhos que motivaram o encontro de 1980. Ele continua sendo apresentado por Christian Carrignon, e, em 2012, pude assistir a ele na edição do FITO-Curitiba, ocasião em que também realizei uma breve entrevista com o ator.



2.2 Extrato de um painel histórico exposto durante a apresentação do espetáculo Théâtre de Cuisine. Foto de Flávia D’ávila.

O germe do espetáculo “Théâtre de Cuisine” surgiu em 1978, antes de Christian Carrignon fundar o grupo “Théâtre de Cuisine” com Katy Deville. Naquela época, ele integrava um grupo de teatro de marionetes e, segundo o artista, o diretor do grupo pediu que cada ator construísse uma marionete. Durante três ou quatro meses, Christian trabalhou com

(...)

O tudo:

Théâtre de Cuisine

Rolha de garrafa

Tampa disfarçada em...

Percevejos brincando de olhar

Lata de açúcar: casa de boneca de cortiça

O sonho do moinho de café: simplesmente tornar-se café

A garrafa de xarope toma-se por um calabouço,

A lata de chá por um teatro

De nada a tudo, tudo é nada.

Sob a mesa, um indivíduo agachado faz as rolhas rirem.

Sobre a mesa as tampas riem com escárnio

quando as latas engolem as rolhas

O pesadelo desta história: o abridor de garrafas

A boa menina sai

a lanterna para o Théâtre de Cuisine

No final do espetáculo as pessoas fantasiam-de de indivíduo

E se metem sob a mesa

embalagens, elaborando uma cena de cinco minutos. Depois deixou o projeto de lado. Aos poucos, durante um ano, ele concebeu novas situações com base naquele pequeno projeto. Num certo dia, Carrignon levou tudo o que havia construído para a rua e surpreendeu-se completamente, ao perceber a reação das pessoas. “Foi um pouco mágico! Porque todo mundo ficou tocado, em um estado de sensibilidade” ⁷³.

O poder expressivo desses objetos, postos diante dos espectadores, foi uma descoberta reveladora para Carrignon. Algo semelhante se passou com Gyula Monár, no espetáculo “Pequenos Suicídios”. De acordo Carles Cañellas ⁷⁴, Molnár não tinha uma noção exata daquilo que ele estava concebendo, da força simbólica de seu espetáculo. Seguindo mais a intuição do que a razão, esses dois artistas, assim como os outros que trilharam caminhos semelhantes, se espantaram com a dimensão de suas criações e com a força expressiva dos objetos quando postos diante dos espectadores. Duchamp elucida que o artista nunca tem plena consciência de sua obra, pois ele não a faz sozinho:

O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação real processou-se (...). O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. ⁷⁵

Ao longo do século XX, o espectador tornou-se determinante para o acontecimento teatral no Ocidente, sendo até mesmo reivindicado como cocriador do espetáculo. Em “Théâtre de Cuisine”, Carrignon tem uma preocupação latente com a relação entre o espectador e o espaço da representação.

Assim que os espectadores entram na sala do espetáculo “Théâtre de Cuisine”, sem nenhuma formalidade, Christian apresenta-se como ele mesmo, diz que está ali para

⁷³ Entrevista realizada com Christian Carrignon, durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Curitiba, 27 de maio de 2012). Cf. página: 129129.

⁷⁴ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

⁷⁵ **Duchamp, M.** *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abr. 1957. In. **Battcock, G.** *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 74.

contar a história de uma pequena vila, previne o espectador sobre as direções para chegar a tal localidade, mostra um mapa, afixa na parede instruções de saída da sala, e assim por diante. Esse tom informal permanece durante todo o espetáculo, tanto que, quando acontecem alguns incidentes não previstos, em vez de embarçar-se, o ator brinca com tais fatalidades e dá continuidade ao jogo poético. Carrignon não interpreta um personagem, ele dirige-se ao público na primeira pessoa do singular, representando-se a si mesmo, lembrando o conceito de *readyman*, anteriormente mencionado.

Não há construção de personagens em “nosso” teatro. Existe, sobretudo, um personagem central, presente o tempo todo, que tem o nome do ator. Em *Trois petits suicides*⁷⁶, *Mémoire de mammouth*⁷⁷, *L’histoire de l’art racontée aux enfants*⁷⁸, isso é explicitamente dito e é perturbador entrar em uma ficção pelo verdadeiro nome do ator.⁷⁹

Ao longo da apresentação, Christian fica embaixo da mesa, sobre a qual se desenrolam histórias singulares e improváveis. Os objetos escolhidos são, em sua maioria, embalagens vazias que já cumpriram a função para a qual foram concebidos. Usando rolhas, latas de metal, um moedor de café, papéis de bala, uma garrafa de vinho, uma “língua de sogra”, um termômetro, um balão de assoprar e brinquedos em miniatura, Carrignon apresenta situações cotidianas de um pequeno vilarejo francês por meio de ações muito simples. Onomatopeias e algumas frases curtas caracterizam os personagens, cuja materialidade é predominantemente simples, ressaltando as suas condições de coisas próprias para serem descartadas. As situações apresentadas são simples, mas fortes e capazes de tirar o espectador de um lugar comum, envolvendo-o em um jogo cujas imagens mais potentes são aquelas construídas pela sua imaginação, pelas relações mentais e simbólicas que ele estabelece com aquilo que vê e ouve.

⁷⁶ Peça criada pelo húngaro Gyula Molnár e que será discutida no próximo capítulo.

⁷⁷ Espetáculo do grupo “Théâtre de Cuisine” criado por Christian Carrignon.

⁷⁸ Espetáculo da companhia “Picolli Principi”, com colaborações dramáticas de Christian Carrignon.

⁷⁹ **Carrignon, C.** *La Caverne est un cosmos*, carta enviada ao “Théâtre de la marionnette” em Paris. Marseille, não publicado, 10 de junho de 2003. p. 12. **In: Mattéoli, J.-L.** *L’objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011. p. 88.

Uma mesa de cozinha à maneira de
Spoerri.
As coisas que se movem
sobre.
Um homem que move as cordas, (...)



2.3 Espetáculo Théâtre de Cuisine. Ilustração feita por Carrigon ^{80 81}

Assim, objetos cotidianos ganham uma nova existência e invertem a ordem da realidade. Tornam-se objetos de sonho, sob o olhar dos espectadores envolvidos pela presença das coisas, que antes eram banais e que depois, vistas em outra perspectiva, tornaram-se pessoais e afetivas, capazes de lhes fazer pensar e ver além das aparências e do mero funcionalismo. O espetáculo “Théâtre de Cuisine” possibilita ao espectador descobrir que os limites entre o real e o imaginado podem se (con)fundir.

Todavia, embora o espectador se envolva com as situações inusitadas que acontecem no vilarejo criado sobre a mesa, com personagens um tanto singulares, ele também vê o manipulador daquela realidade sob a mesa, em ação. Logo, o espectador está

⁸⁰ In: Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L. *Le théâtre d'objet, à la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Thémaa, 2009. s/p.

⁸¹ Daniel Spoerri foi um artista múltiplo: pintor, escultor, escritor, bailarino e artista de instalações. Sua concepção variada da prática artística possibilitou que ele participasse dos principais movimentos de vanguarda do pós-guerra, entre eles os Novos Realistas, o grupo Fluxus e o círculo de artistas italianos da Arte Povera. Fez uma série de trabalhos intitulados “tableaux piège”, afixando elementos cotidianos a tampos de mesa e pendurando-os em paredes, com a intenção de tornar tridimensional a obra pictórica. Informações extraídas de: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=spoerri-daniel>. Site consultado em 12 de março de 2013.

constantemente dentro e fora do jogo, transitando entre a própria realidade e a realidade poética criada por Carrignon. A diferença do que acontece sob e sobre a mesa remete-nos ao princípio brechtiano de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), procedimento utilizado por Bertolt Brecht para evitar a total identificação do espectador com o espetáculo, conduzindo-o a uma experiência crítica e de descoberta ante a obra teatral. Francimara Nogueira Teixeira esclarece:

Os efeitos-V são um dos meios artísticos que o teatro épico dispõe para distanciar o espectador dos acontecimentos representados. Seu emprego é condição indispensável para que não se estabeleça entre palco e plateia nenhuma espécie de magia, de campo hipnótico. O ator, sem renunciar completamente à identificação (é preciso que isto fique claro), deve antes apresentar do que representar um comportamento a seu público, deve oferecer uma forma acabada dos acontecimentos, dando-lhes o caráter de coisa mostrada. Assim o ator pode expor uma opinião sobre os acontecimentos relacionados ao personagem e convidar o espectador a também desenvolver um olhar crítico.⁸²

Relacionando o teatro de objetos ao teatro narrativo, Carrignon destaca a importância do efeito de estranhamento e, igualmente, da presença do ator-narrador para criar e quebrar a noção do tempo e do espaço da representação.

Gostaria de falar rapidamente sobre Bertolt Brecht. Porque é um artista que inventa no teatro uma nova maneira de contar as histórias. (...) vocês conhecem o efeito de distanciamento? É o efeito da estranheza. Ele permite ao espectador dizer: não, mas isso não acontece assim! E as pessoas começam a ter uma opinião sobre a encenação. Eles têm uma força de participação. Eles continuam sentados, mas eles pensam bastante. E eles dizem: isso pode acontecer, estou de acordo. Não, isso não pode acontecer de jeito nenhum! Muito frequentemente, nas peças encenadas pelo Brecht, ao lado do palco, há um narrador. Ele está lá e é completamente exterior à cena. Ele está do outro lado da lâ vermelha e conta muito tranquilamente a história. E no interior tudo se move, há mortes, há confusão. E ele está lá para dar o tempo e o espaço.⁸³

Carrignon também ressalta a importância da participação do espectador no teatro de objetos, que constrói cenários mentais por meio dos objetos e do que é proposto verbalmente. Outro ponto que acerca o teatro de objetos do teatro de narradores, segundo o ator, é a necessidade da proximidade com os espectadores para que todos possam se ver, reconhecerem-se e tornarem-se cúmplices do que é apresentado:

⁸² **Teixeira, F. N.** *Prazer e crítica: o conceito da diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 69-70.

⁸³ **Carrignon, C.** “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.

Eu acho que o teatro de objetos é, de fato, um teatro de narradores⁸⁴. Quando temos uma história para contar, posso contá-la sem objetos. Mas se eu coloco o castelo do Macbeth ali (coloca uma miniatura da casa sobre a mesa e senta-se sobre uma cadeira atrás da mesa) e digo: a floresta avançava em direção ao castelo. E se observo o castelo, vocês em suas cabeças, constroem o cenário. E isso me parece muito importante. Quando temos objetos grandes como este (a casa em miniatura), todos o reconhecem. Vocês veem o chalé, mas quando temos muitos espectadores, as pessoas mais atrás começam a dizer: o que é aquilo? E como este é um teatro de narradores, a assistência é pequena. Para a cumplicidade. Porque eu tenho a necessidade de olhar, pelo menos uma vez, olhar todas as pessoas nos olhos. Para que nos reconheçamos na mesma cultura, na mesma cultura dos objetos pobres.⁸⁵

A sala onde acontece o espetáculo “Théâtre de Cuisine” é intimista, deixando a audiência bem próxima da mesa sob a qual Carrignon manipula os objetos. Essa proximidade também faz os espectadores se sentirem em um ambiente acolhedor e informal, como se eles estivessem na própria casa do ator.

É importante que eu esteja tranquilo antes de começar o espetáculo, para que as pessoas tenham a impressão que eles estão na minha casa e de que lhes conto uma história. (...) Mas eu não inventei isso. Os narradores fazem isso há muitos anos. Talvez o que fazemos de novo é atrair a atenção das pessoas para coisas que elas conhecem: “ah isso é uma mesa! Ah, é uma refeição! Ah, é o final de uma refeição! Ah, isso se move! Ah, isso se torna uma vila!” Então nós fizemos a mesa, a vila, o plano fechado, o plano aberto. E quando nós começamos a compreender esta dupla visão, com Katy eu fiz outro espetáculo, maior, em que os efeitos eram os efeitos do cinema, como você viu, por exemplo,⁸⁶ a montanha. E nós começamos, pouco a pouco, a compreender aquilo que estávamos fazendo.⁸⁷

A proximidade com o espectador soma-se à gestualidade, ao olhar, à informalidade desse “ator encarnado”, que aciona as potencialidades metafóricas das coisas postas em cena. Com isso, a memória e a imaginação do espectador são reivindicadas, e ele passa a desempenhar a função de parceiro ou de semelhante, com quem o ator compartilha suas histórias.

Com mestria Carrignon comprime e alarga o espaço da representação, ora concentrando-o nas miniaturas e nos pequenos objetos que são inflados de ânima⁸⁸ sobre a

⁸⁴ *Conteurs*, no original.

⁸⁵ Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118..

⁸⁶ Esta cena está descrita nos anexos e é um fragmento do espetáculo “Catalogue de Voyage” de 1981. Cf. página 118.

⁸⁷ Entrevista realizada com Christian Carrignon, durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Curitiba, 27 de maio de 2012). Cf. página: 129.

⁸⁸ Frequentemente utilizada no Teatro de Formas Animadas, a palavra **ânima** ou sua variação *animus* é originária do latim, e pode ser traduzida por “alma” ou “mente”, dependendo do contexto em que se encontra. A raiz latina *animus* é cognato em grego de *anemos*, vento, respiração; e do sânscrito *aniti*, ele respira. Em

mesa – o que ele denomina de plano fechado –, ora expandindo-o e evocando um lugar muito mais amplo que aquele da sala de representação – plano aberto. Um exemplo dessa alteração do espaço: um avião em miniatura chega à cidade “voando” sobre o público – na verdade ele desliza em cordas estendidas acima dos espectadores, sendo puxado pelo artista por meio de um gatilho. O espectador, ao mesmo tempo em que vê o avião em miniatura, torna-se cúmplice do jogo, permitindo-se estar sob um avião imaginado como verdadeiro. Com isso, um ambiente muito mais amplo é evocado, fora da sala de representação. O pequeno avião que desliza sobre a audiência, enquanto o ator narra a sua chegada à cidade, é suficiente para desencadear essa mudança de lugar, sem alterações efetivas no espaço da representação. Carrignon acredita que esse fenômeno de deslocamento do espaço está diretamente vinculado à arte da colagem, em especial à arte cinematográfica:

Penso que minha formação, se eu tive uma formação cultural foi, sobretudo, pelo cinema.

Então, o que é o cinema?

É um novo meio de contar as histórias, representando sobre o espaço.

Os irmãos Lumière fabricaram a película. Era uma película muito frágil e muitas vezes ela se quebrava. Então os irmãos Lumière pegavam a película, cortavam um pouco aqui, um pouco ali e a colavam.

Colar é uma palavra muito importante.

E nos encontrávamos em uma cena de rua e, de repente, sobre a outra parte da película nos encontrávamos no interior de uma usina.

Dessa forma, a gente se deu conta que podia passar de um espaço a outro em segundos. E esta é verdadeiramente a força do cinema.⁸⁹

Assim, de acordo com Carrignon, no teatro de objetos, pode-se adequar uma técnica especificamente cinematográfica para o domínio efêmero do acontecimento teatral e com recursos mínimos. Basta um objeto (real ou evocado) e a presença do ator, somados, é claro, à imaginação do espectador, para se processar essa mudança de espaços. Segundo o artista⁹⁰, a natureza dos objetos é significativa para processar esse deslocamento, ou seja, a capacidade de eles serem facilmente reconhecidos por todos. Os objetos guardam memórias

italiano e espanhol, a palavra *ânlma* é traduzida como "alma". Informações extraídas de: <http://www.anadaraujo.com.br/detalheconteudo.asp?idconteudo=106>. Site consultado em 12 de junho de 2013.

⁸⁹ Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 11.

⁹⁰ Idem.

de experiências que as pessoas tiveram em duas vidas cotidianas. Ao identificar o que é posto sobre a mesa, o espectador fica perto e distante do que é sugerido na apresentação. Ele distingue a dupla realidade dos objetos – metafórica e funcional – e complementa aquilo que vê com os seus signos culturais e suas memórias. Às vezes, propositalmente, o ator também lhe deixa lacunas a serem preenchidas. No espetáculo “Théâtre de Cuisine”, uma dessas lacunas são os trocadilhos visuais e sonoros que o ator constrói com os objetos. Um moinho de café, por exemplo, posto sobre a mesa é o café da cidade; a caixa de chá (*thé*) torna-se o teatro (*théâtre*) e a rolha da garrafa de vinho está sempre estourada – no sentido de ter pouca paciência. Essas relações são explícitas, mas não explicadas. Assim, a percepção de cada espectador varia de acordo com a sua capacidade de ler as entrelinhas do espetáculo e estabelecer conexões com a própria experiência de vida.

Os jogos de duplo sentido, a perturbação da noção espacial e o olhar diferenciado sobre a estrutura do cotidiano são qualidades que Carrignon afirma ter herdado de escritores franceses modernos, como Raymond Queneau, Jacques Prévert e Georges Perec. Em “Exercícios de estilo”, por exemplo, Queneau narra uma história corriqueira de noventa e nove formas diferentes, imprimindo olhares diversos sobre um fato ordinário. A escritura de Prévert, por sua vez, caracteriza-se pelos jogos de palavras e um apurado senso de humor. É, inclusive, bastante difícil traduzir Prévert, justamente por causa de seu estilo pleno de jogos sonoros, como se pode perceber em seu poema “Être Ange”:

«Être ange
C'est étrange
Dit l'ange
Être âne
C'est étrâne
Dit l'âne
Cela ne veut rien dire
Dit l'ange en haussant les ailes
Pourtant
Si étrange veut dire quelque chose
étrâne est plus étrange qu'étrange
Dit l'âne
Étrange est
Dit l'ange en tapant des pieds
Étranger vous-même

Dit l'âne
Et il s'envole.»

Na conferência ministrada durante o FITO-Curitiba, o ator afirmou ser obrigatório conhecer Perec para compreender as relações com o espaço no teatro de objetos:

Ele conta as histórias, mas faz explodir completamente o espaço. São frequentemente pequenos módulos, pequenas cenas que não terminam obrigatoriamente. Não é uma história que começa do princípio e que vai subindo, subindo e que termina com uma morte ou um casamento. São todas pequenas imagens que nos permitem compreender tudo, mas sem dramaturgia.⁹¹

Christian refere-se à ausência da dramaturgia tradicional, cuja presença de um texto com falas de personagens e instruções de cena é determinante. Não obstante, ele ressalta ser muito importante, no teatro de objetos, a existência de outra dramaturgia, não textual e vinculada à imagem.



2.4 Espetáculo Théâtre de Cuisine, FITO Curitiba 2012. Foto Flávia D'ávila

⁹¹ Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página:118.

2.2 O TEATRO DE OBJETOS E A SOCIEDADE DE CONSUMO

Perec é significativo para Carrignon, tanto pelo seu estilo de escritura quanto pelas ideias expressas em suas obras. A expansão da sociedade de consumo, o rápido processo de descartabilidade dos objetos e a sua relação com o teatro de objetos são uma questão bastante presente nos discursos de Carrignon. Ele interpreta o teatro de objetos como fruto e também como crítica a um sistema que aliena as pessoas, deixando-as fascinadas com a imagem da felicidade associada ao poder de compra. Em “As coisas”, livro frequentemente citado por pelo artista, Perec apresenta um retrato da classe média parisiense da década de 60, imersa nesses valores de consumo e seduzida pela publicidade da época:

No mundo deles (dos protagonistas da história) era quase regra desejar mais do que se podia comprar. Não eram eles que tinham decretado isso; era uma lei da civilização, um dado fato, de que a publicidade em geral, as revistas, a arte das vitrines, o espetáculo da rua, e até, sob certo aspecto, o conjunto das produções comumente chamadas culturais eram as expressões mais adequadas. Sendo assim, eles estavam errados de se sentir, em certos instantes, atingidos em sua dignidade: essas pequenas mortificações – perguntar num tom meio inseguro o preço de alguma coisa, hesitar, tentar regatear, espiar as vitrines sem se atrever a entrar, ter vontade, ter um ar mesquinho – também faziam o comércio funcionar. Orgulhavam-se de ter pagado alguma coisa mais barato, de tê-la conseguido por dois tostões, por quase nada. Orgulhavam-se mais ainda (mas sempre se paga um pouco caro demais pelo prazer de pagar caro demais) de ter pagado muito caro, o mais caro, logo de saída, sem discutir, quase com embriaguez, pelo que era, pelo que só podia ser a coisa mais bela, a única coisa bela, o perfeito. Essas vergonhas e esses orgulhos tinham a mesma função, carregavam em si as mesmas decepções, as mesmas raivas. E eles compreendiam, porque em todos os lugares, em torno deles tudo os fazia compreender, e porque lhes enfiavam isso na cabeça todo santo dia, à força de slogans, cartazes, neons, vitrines iluminadas, que eles estavam sempre um pouquinho mais baixo na escala, sempre um pouquinho baixo demais. Mas ainda tinham a sorte de não serem, longe disso, os mais aquinhoados.⁹²

No começo dos anos sessentas, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, segundo Mattéoli, ocorreu um fenômeno de celebração da “natureza do século XX, tecnológica, industrial, publicitária, urbana”⁹³. Conforme o autor, os fatores que contribuíram para tal fenômeno foram a transferência em massa das pessoas para as cidades, acarretando manifestações de outros modos de vida e pensamento, e o progressivo desenvolvimento do

⁹² **Perec, G.** *As coisas: uma história dos anos sessenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 37-38.

⁹³ **Mattéoli, J.-L.** *Op. cit.*, p. 25.

consumismo, “colocando o indivíduo e suas *necessidades* no centro do sistema” ⁹⁴. Ainda segundo o pesquisador, a busca pela felicidade imediata passou a orientar o comportamento social, ditado por intensas campanhas publicitárias que pregavam as vantagens e praticidades que a modernidade oferecia. Giulio Carlo Argan acrescenta que, naquele momento, a realidade passou a se dividir “entre o a-consumir e o consumido” ⁹⁵.

O fenômeno da crescente produção dos objetos na sociedade tornou-se realidade significativa desde o final do século XVIII, com a Revolução Industrial, que alterou as relações de trabalho e a própria organização social europeia. Mas foi na primeira metade do século XX que as indústrias começaram a lançar, em um ritmo cada vez mais acelerado, objetos para que a sociedade consumisse – muito mais do que era possível assimilar:

(...) pouco a pouco, depois da primeira guerra mundial, nós nos encontramos invadidos pelos objetos. Partimos de uma sociedade campestre, onde cada objeto era muito precioso. A foice do camponês passava de pai para filho. A guerra chegou e surgiu uma economia de guerra. Fabricavam-se mísseis e armas e, depois da guerra, as máquinas vão servir para fabricar o que? Coisas que iremos comprar. Porque temos a impressão de que possuir os objetos é alguma coisa da ordem da felicidade. ⁹⁶

Em meio a essas transformações, os objetos adquiriram novos valores: antes eles não precisavam ser belos; eram construídos para serem práticos e durar – os objetos rituais não se enquadram nessa definição, uma vez que eles não estavam vinculados às necessidades cotidianas. Daí em diante, eles tornaram-se “belos” e converteram-se em símbolos de identidade e bom gosto, como Mattéoli elucida:

Ferramentas, instrumentos, aparelhos (sobretudo eletrodomésticos) tornam-se belos (no sentido de que sua aparência se desvia do que se imporia a algo estritamente funcional), modernos (no sentido de que eles possuem traços futuristas e são moldados com materiais coloridos, como o plástico – antes pouco difundido). E os objetos cotidianos foram os mais afetados por este fenômeno. ⁹⁷

Consequentemente, ainda de acordo com Mattéoli, o tempo de vida útil dos objetos diminuiu porque eles se tornaram passíveis de ser constantemente substituíveis. A

⁹⁴ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 25.

⁹⁵ Argan, G. C. *Arte Moderna, do Ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 360.

⁹⁶ Christian Carrignon, “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.

⁹⁷ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 26.

multiplicação desenfreada de objetos também se tornou foco da atenção de estudiosos, como do sociólogo Jean Baudrillard. Baudrillard escreveu “O sistema dos objetos”, pautado em uma análise do objeto na sociedade de consumo e das novas relações sociais estabelecidas com ele. O autor afirma que, com base na produção sistemática dos objetos, se rompeu o equilíbrio na relação que eles tinham com as pessoas: “os objetos quotidianos proliferaram, as necessidades se multiplicaram, a produção lhes acelera o nascimento e a morte, falta vocabulário para designá-los”⁹⁸. Os objetos, para Baudrillard, deixaram de ter o valor da intimidade, rompendo o “perfeito acordo “natural” entre os movimentos da alma e a presença das coisas”⁹⁹.

Na opinião de Carrignon, com a expansão da sociedade de consumo, outro fator contribuiu para perturbar as relações entre as pessoas e os objetos, fazendo-as, muitas vezes, confundirem-se com as coisas. Ele refere-se ao surgimento da morte em massa, criada durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, que despersonificaram as vítimas da guerra:

Se pudéssemos encontrar uma filiação para o teatro de objetos, e isso é muito pessoal o que estou dizendo, mas de um lado existe a invenção da arte da colagem e, do outro lado, há uma situação histórica muito forte.

Refiro-me à Primeira Guerra Mundial e, vinte anos depois, a Segunda Guerra Mundial. E lá, o humano não mais fazia as guerras como antigamente, com belas vestimentas, com armas bonitas, avançando todos juntos com heroísmo. Havia alguns mortos, mas não muitos. E na Primeira Guerra Mundial inventa-se a morte em massa. Sim, na Primeira Guerra. Na Segunda Guerra também, claro.

Então o indivíduo tem a tendência de tornar-se algo como um objeto. Antes, na época daquelas guerras bonitas, as pessoas morriam e nós as conhecíamos. No meio da Primeira Guerra, inventaram as pequenas medalhas para saber quem é que havia morrido. Havia um monte de cadáveres e a gente pegava a moeda e dizia. Ah, é ele. Como uma espécie de objetos que a gente pegava e jogava fora.¹⁰⁰

É curioso observar que Kurt Schwitters, Tadeusz Kantor e outros artistas do entre e pós-guerras tentaram redefinir a realidade justamente com a morte, com os restos da guerra, com fragmentos de objetos destinados às latas de lixo, último lugar antes de sua desapareição. No teatro de objetos, na perspectiva de Carrignon, Mattéoli, Deville e Roland Shön, Agnès Limbos, entre outros, o objeto é recuperado não necessariamente das latas de lixo, mas da

⁹⁸ Baudrillard, J. *O sistema dos objetos*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 10.

⁹⁹ *Ibid.* p. 31.

¹⁰⁰ Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.

banalidade do cotidiano, que culmina no ponto dele não mais ser visto. Assim, na década de 80, o objeto tornou-se metáfora da própria condição humana:

O teatro de objetos é do nosso tempo e da nossa sociedade. É um teatro nascido no final do século XX, em uma Europa invadida pelos objetos *made in China*. Qualquer que seja a história contada, o teatro de objetos fala sobre nós, por meio dos objetos manufaturados, reconhecíveis por todos.¹⁰¹

Em outra passagem, Carrignon retrata a situação dos artistas que enveredaram pesquisas no final da década de 70, buscando novos meios expressivos e algo legítimo para dizer. Suas errâncias, segundo o autor, esbarravam em fatos históricos recentes que os impeliam para uma realidade ordinária:

Sem texto, sem personagem, autodidatas, qual a legitimidade do que tínhamos a dizer? Justamente a nossa dificuldade de encontrar o nosso lugar em uma sociedade que havia inventado a morte em massa, depois o consumo de massa, e o desemprego em massa. As errâncias dos jovens da *nouvelle vague*, Perec e outros, nos ajudaram a pensar a nossa própria errância. Nosso lugar era na vida das pessoas comuns, pelo filtro dos objetos “pobres”, recuperados, quebrados, comprados a pequenos preços, metafóricos de nós mesmos.¹⁰²

A presença singular que o objeto adquire no espaço teatral e sua capacidade de tocar em questões humanas também constitui, para Mattéoli, um aspecto de crítica à noção funcional e utilitária dada ao objeto na sociedade contemporânea:

a principal ferramenta para esta crítica é o deslocamento (ou metaforização, que alarga os espectros de utilizações possíveis do objeto pelo homem e produz uma desalienação: a destinação utilitária específica do objeto é explodida em múltiplas utilizações poéticas ao longo da representação.)¹⁰³

Deslocado para cena, a presença do objeto e suas relações com o ator conferem-lhe aspectos surpreendentes e inesperados. Singularizado, ele torna-se desencadeador da imaginação, funcionando igualmente como um vetor de histórias e memórias. Esses objetos adquirem o direito de existir além de sua mera funcionalidade, são transformados em signos, em imagens poéticas, tornam-se capazes de falar do cotidiano das pessoas.

Para Roland Shön, do grupo francês “Théâtrenciel”, os fazedores de teatro de objetos são “*objecteurs*”, termo que nos dá o sentido de alguém que é um oponente, um

¹⁰¹ Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L. *Le théâtre d’objet: mode d’emploi*. Dijon: Ed.Scèren, CRDP de Bourgogne, 2006. p. 07.

¹⁰² Idem. *Le théâtre d’objet, a la recherche du théâtre d’objet*. Paris: Thémaa, 2009. p. 44.

¹⁰³ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 89.

opositor ou que faz objeções. Para Shön, o *objetcteur*, opõe-se, sobretudo, à banalidade do cotidiano, fazendo objeções poéticas:

Aqueles que fazem estes teatros são *objecteurs*. Pela maneira como eles se apresentam com os objetos, publicamente; eles contestam que aquilo não acontece por si só com os objetos e se contrapõem diante da absurdidade do mundo, que regulamenta o emprego e o valor das coisas. Uma objeção poética à banalidade do olhar, ou muito ávido, ou muito distraído, que não nos faz mais ver os objetos além de sua função. Fazendo-nos esquecer de que eles também podem ser coisas para interpretar, brincar. Uma objeção também à tirania dessa onda de objetos mercadorias¹⁰⁴ que continua a aumentar em torno de nós, tirania que gostaria de nos fazer acreditar que nós dependemos deles. Estes teatros nos lembram de que somos ainda nós, os humanos, que fabricamos e reproduzimos os objetos.¹⁰⁵

Compartilhando essa opinião expressa por Shön, Carrignon também encara o seu ofício como um ato de resistência. Para ele, fazer teatro de objetos é “resistir tanto à tirania que exercem os “objetos mercadorias” quanto à indiferença que a sociedade de consumo tem por esses objetos de pouco valor ou muito desgastados pelo olhar”.¹⁰⁶

Todavia, para esses *objecteurs*, o teatro de objetos ressalta a importância de aspectos inerentes ao ser humano, utilizando os objetos do cotidiano das pessoas para abordar poeticamente os seus cotidianos, suas questões existenciais. Assim, o teatro de objetos possibilita que essas coisas sejam apreendidas como se fossem postas no mundo pela primeira vez, singularizando a presença dos objetos pelo olhar do espectador; este também se torna singularizado por sua experiência de imersão no acontecimento teatral.

¹⁰⁴ *Objets-marchandises* no original.

¹⁰⁵ **Shön, R.** *L'objet en scène*. Théâtrenciel, Paris, Janeiro 1995. Disponível em: <<http://www.theatrenciel.fr>>. Acesso em: 23 abril 2012. Artigo escrito para um encontro organizado pelo Théâtre de la Marionnette de Paris, no Théâtre de la Cité Internationale.

¹⁰⁶ **Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L.** *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon: Ed.Scèren, CRDP de Bourgogne, 2006. p. 11-12.

2.3 PRINCÍPIOS DO TEATRO DE OBJETOS

O teatro de objetos é muito prazeroso para se deixar enquadrar por códigos rigorosos. Ele não é uma técnica, é um teatro de imagem que cria linguagem poética. *Christian Carrignon*¹⁰⁷.

O que é essencial no teatro de objetos? A presença do ator? O objeto? O gesto? A relação com o espaço?

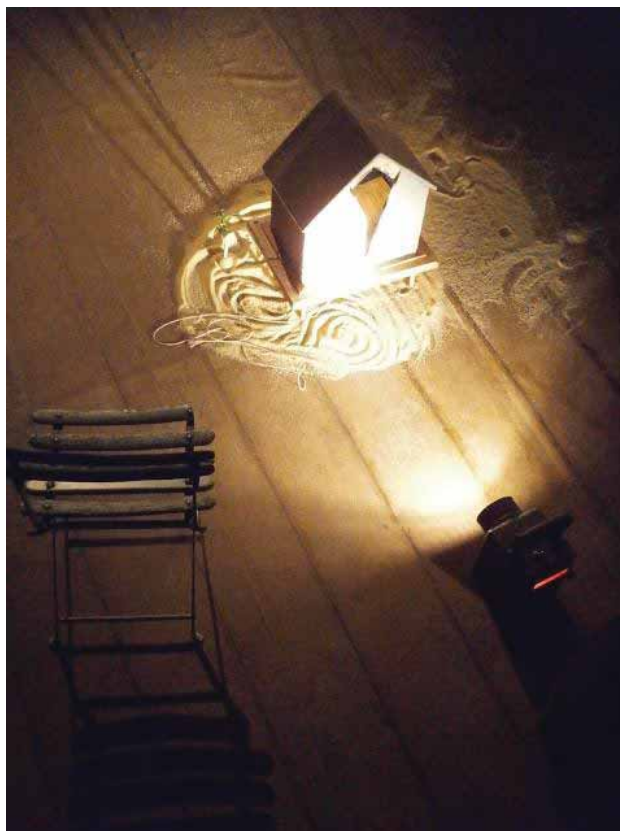
A melhor resposta talvez seja esta: depende. Depende do que o artista propõe como espetáculo, pois o objeto é usado de maneiras extremamente variadas. Além disso, no teatro de objetos não existem regras preestabelecidas a serem seguidas. Em decorrência disso, surgem espetáculos muito diferentes uns dos outros. Em alguns, a presença do ator é fundamental, como na maior parte do espetáculo “Pequenos Suicídios” ou em “Vingt minutes sous les mers”; já em outros casos, em “Klikli”, por exemplo, o ator nem sequer está em cena.

Contudo, da prática com o teatro de objetos, surgiram alguns princípios que orientam trabalhos aqui discutidos e analisados. Mas os artistas com quem pude conversar pessoalmente, como Christian Carrignon, Agnès Limbos, Jacques Templeraud e Katy Deville, ressaltam que esses princípios não são regras ou fórmulas a serem seguidas e que o teatro que eles fazem não é “o” teatro de objetos; é apenas um tipo de caminho que decidiram trilhar. Para estes artistas, o mais importante é a descoberta de caminhos autênticos, individuais, que respondam a questões pessoais e que sejam originais para quem os faz.

Uma das principais características do teatro de animação contemporâneo é a multiplicidade de suportes expressivos. Nessa paisagem que não cessa de se expandir e diversificar, também não existe um espetáculo de teatro de objetos “puro” que se guie por princípios expressivos específicos. Antes disso, é possível constatar que o teatro de objetos se entrelaça cada vez mais com outras manifestações artísticas, que utilizam diferentes suportes

¹⁰⁷ Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 10.

expressivos. Um exemplo é o espetáculo “La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond”, a mais recente criação do grupo “Vélo Théâtre”, considerada, por eles mesmos, uma *instalação-espetáculo*.



2.5 Espetáculo La grenouille au fond du puits croit que le ciel est Rond.
Vélo Théâtre, foto de divulgação.¹⁰⁸

O grupo utiliza objetos, projeções de imagens e sombras conduzindo os espectadores por um universo sensorial e plástico, através do qual é possível conhecer a história do senhor “Brin d’Avoine”, um homem que edificara mais de 400 casas e que não era feliz com nenhuma delas. Com o desenrolar do espetáculo, o espectador descobre que esse personagem passou toda sua vida tentando reconstruir a casa de seus sonhos, o lugar onde estão registradas suas recordações mais íntimas e importantes: a primeira casa em que ele habitara.

Christian Carrignon afirma, em palestras e em escritos, que o teatro de objetos é mais um estado de espírito do que uma técnica. Para o artista, tal manifestação não se deixa

¹⁰⁸ Imagem disponível em <http://velo-greli-grelo.blogspot.com.br/>. Site consultado em: 14 de março de 2013.

guiar por convenções ou regras precisas; ela libertou-se de toda onipotência do texto teatral e das convenções técnicas e estéticas da marionete.

Isso não significa que não existam elementos do teatro de animação tradicional nos espetáculos com objetos. Algumas técnicas foram apreendidas, como o *foco*, que ajuda a definir o lugar onde os espectadores devem concentrar o olhar. E, em todo caso, o teatro de objetos é uma arte de manipulação, por trabalhar o gesto. Todavia, ele não se limita à manipulação, uma vez que ele também integra princípios das Artes Visuais, do teatro de atores, e da arte cinematográfica, como será visto adiante.

2.3.1 O ator e objeto

Para Carrignon, o mais importante no teatro de objetos não é o objeto, e sim o ator, que tem um papel central na encenação. Segundo ele, o sujeito é e sempre deve ser mais importante do que as coisas:

É necessário precisar que o objeto não está em primeiro plano, como um marionetista coloca a sua marionete à vista enquanto ele se faz ausente. No teatro de objetos, o centro é o ator. Os objetos estão lá para criar uma linguagem poética e/ou dar a escala da cena.¹⁰⁹

Para Shön, o ator não está de fato “no centro” da encenação. De acordo com Mattéoli, ele sustenta que o ator é “destronado” pelo objeto, sugerindo ou revelando uma alteração na hierarquia de suas relações. “O objeto e o ator ‘sem coroa’ estão, a partir de então, em um nível de igualdade, como dois ‘sujeitos’”¹¹⁰ e como verdadeiros parceiros.

Na opinião de Mattéoli, não existe uma contradição entre o pensamento de Carrignon, ao defender a ideia de que o lugar do ator é central no teatro de objetos, com a concepção do ator “destronado” de Shön. Para o pesquisador, a condição central do ator no

¹⁰⁹ Carrignon, C. *Contre contre l'objet*. E pur si muove, Charleville Mézières, n. 5, p. 31-32, maio 2006. p. 32.

¹¹⁰ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 85.

teatro de objetos significa, antes de qualquer coisa, que o ator não pode se omitir na cena, como no teatro de marionetes, que frequentemente o oculta atrás da empanada ou por meio de uma vestimenta negra, para que ele se torne “invisível” na cena.

Barulhento, exprimindo-se por gramelos, onde a inventividade chama a atenção, manipulando sobre a cena ou fora dela (buscando um acessório), vestindo rapidamente algo para a ocasião, atuado com um ou muitos personagens, contando e vivendo uma história, este ator é tudo, menos invisível.¹¹¹

Como parceiros, ao longo do espetáculo, objeto e ator podem trocar de lugar, desempenhando um a função do outro ou se complementando. Sobre essa analogia, Jacques Templeraud explica: “Regra 1: o objeto pode movimentar-se sozinho, mas o ator pode ajudar um pouquinho. Regra 2: o ator pode atuar sozinho, mas o objeto pode ajudar um pouquinho”¹¹².

Embora no teatro de objetos a presença do ator seja muito importante, em alguns casos o ator também não está presente na cena. Por exemplo, em “Klikli”, extrato do espetáculo “Fragile”, composto por três histórias em que se mesclam atores, objetos e marionetes, criado pelas artistas belgas Isabelle Darras e Julie Tenret, sob a direção de Agnès Libos. No fragmento “Klikli”, o que está em evidência é a solidão de um menino (manequim) que se refugia em um armário da sala de jantar e cria um mundo imaginário com seus brinquedos “Lego” e “Playmobil”. Em alguns momentos, os pensamentos desse menino-manequim são expressos com uma voz em *off* enfatizando o seu isolamento diante de um mundo inóspito, cujo melhor refúgio é o interior do armário e melhor companhia são os seus brinquedos de plástico. As atrizes ficam totalmente ocultas atrás do espaço onde a narrativa acontece, deslocando os objetos com o auxílio de ímãs. Consequentemente, o que o espectador vê são apenas brinquedos movendo-se “sozinhos”, sem a presença humana na cena; recurso que ressalta a imensa solidão desse menino.

¹¹¹ Mattéoli, J.-L. Op. cit., p.87.

¹¹² Templeaud, J. apud Mattéoli, J.-L. Op. Cit., p.86.



2.6 Espetáculo Klikli, Cie Gare Centrale. Foto Flávia D'ávila.

Em “Klikli”, a ausência humana é mais um elemento para a composição da dramaturgia, o que difere do ator no teatro de animação tradicional, na qual ele deveria ser, predominantemente, “invisível” para não interferir na cena.

No teatro de objetos, em geral, o ator está integralmente presente, compartilhando suas ideias, falando na primeira pessoa e emprestando o seu corpo para o objeto se expressar. Como já foi mencionado, Roland Shön denomina de *objecteur* o artista que faz teatro de objetos; Katy Deville, por sua vez, o designa como *atuante*, visto que o ator anima e é animado em cena:

No teatro de objetos, acontece uma viagem: o corpo do ator é portador de um mundo inteiro. Ao longo do espetáculo, há sempre uma distância entre ator e objeto: o sujeito (...) está de um lado e o objeto do outro. Mas as coisas podem se inverter. O “sujeito” (ator) pode muito bem tornar-se objeto da situação. E assim, o sujeito pode ser sujeito, claro, mas pode também ser verbo (por exemplo quando o ator se contenta em emitir sons e em adotar um gestual). A passagem de um estado para o outro é extremamente rápida, e o ator encontra-se sendo, finalmente, um atuante (que anima e que é animado), mais que um ator (que encarna).¹¹³

¹¹³ Deville, K. Em entrevista realizada no dia 19 de abril de 2005: Marseille. Apud: Mattéoli, J.-L. Op. cit., p. 87.

Nesse aspecto, o ator do teatro de objetos dialoga com a performance e também com o teatro contemporâneo, pois, nessas manifestações, segundo Hans-Thies Lehmann, “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” ¹¹⁴. Em vez de interpretar um personagem, esse “*ator-atuante-objetceteur*” afirma a sua presença em cena; ele é um *readyman* que se deixa moldar pelas situações e pelos objetos.

Outra característica do teatro de objetos é a “manipulação imóvel”: os objetos não são manipulados para parecer vivos e/ou reproduzir movimentos humanos, de animais ou de qualquer outra coisa que eles não são. Eles são manuseados, mas não são metamorfoseados. A principal transformação se dá pelo trabalho do ator, que os carrega de novos significados metafóricos ou metonímicos, pondo-os em situação de evocação.

Tal jogo relacional se produz antes pela interpretação do ator (que às vezes se coloca no lugar do objeto para expressá-lo) e por novos significados que surgem entre os objetos em cena do que pela manipulação. Na maioria das vezes, inclusive, os atores mantêm certa distância física dos objetos, limitando-se a imprimir-lhes movimentos essenciais. Desse modo, os objetos permanecem o que eles são e, geralmente, não representam outras coisas; eles significam. E o espectador, como cúmplice das situações propostas, pode ver, concomitantemente, as duas realidades do objeto: a realidade funcional, reconhecida de imediato, e a realidade poética, sugerida pelo artista, capaz de impregnar o objeto de novos significados.

Portanto, se uma colher se torna um personagem, por exemplo, sendo manipulada como um objeto que anda de um lado para o outro, o que está sendo feito, de acordo com Carrignon, é teatro de marionetes com objetos manufaturados, e não teatro de objetos. Vargas

¹¹⁴ **Lehmann, H.-T.** *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 225.

compartilha tal ideia citando Philippe Genty. Conforme o artista ¹¹⁵, o objeto deslocado de sua função utilitária e carregado de novos significados não tem a sua natureza transformada; ele possibilita a construção de uma dramaturgia em que as figuras de linguagem são mais importantes do que a manipulação. A artista belga Agnès Limbos se posiciona de modo semelhante:

A expressão “teatro de objetos” me parece usada em demasia. Os artistas que “movem as coisas sobre a cena” fazem o objeto frequentemente tornar-se uma marionete. Para mim, o objeto deve conservar suas propriedades e não tornar-se outra coisa pelo jogo. Por exemplo, um garfo deve permanecer como ele é. Eu prefiro que a ficção permita ao objeto estar em sua verdade. No meu atelier, não há nada além de objetos reconhecíveis, de objetos manufaturados que eu adquiro nos mercados de pulgas. Eu quero devolver ao objeto o seu valor próprio e ao mesmo tempo mudar o olhar que temos sobre ele, como fizeram os surrealistas: isso provoca a liberdade de pensamento ¹¹⁶.

No teatro de objetos, os objetos não são elaborados para estar em cena. Eles são arrancados do cotidiano, retirados do interior da casa, da esfera do trabalho, do universo infantil. Geralmente eles não são retrabalhados, mas utilizados em cena com a mesma aparência que possuíam quando foram adquiridos. Tal característica também diferencia o teatro de objetos do teatro de bonecos, pois neste a matéria é moldada com um fim específico: a utilização teatral; já no teatro de objetos, a ação principal do artista limita-se à escolha dos objetos, e não a sua transformação para que se tornem suportes artístico-expressivos.

Apesar de originalmente não serem criados com uma finalidade teatral, os objetos têm a própria escritura dramática. Carrignon acredita que, por serem facilmente reconhecíveis, mesmo que tenham sido reproduzidos em milhares de exemplares, os objetos, extraídos do real, falam “para nós e de nós”, evocando alguma coisa íntima, um sentimento de familiaridade: “o espectador reconhece os objetos por já tê-los possuído, por ter sonhado com

¹¹⁵ **Vargas, S.** *O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil*. Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, p. 27-43, 2010, p. 33.

¹¹⁶ **Limbos, A.** *Autour du théâtre d'objet*. Texto disponível em: <http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>. Site consultado em: 15 de fevereiro de 2012.

eles”¹¹⁷. Thierry Bonnot, por sua vez, propõe uma análise dos objetos baseando-se nas transformações impostas pelas sociedades em que eles estão inseridos, defendendo a ideia de que eles são portadores de memórias pessoais e coletivas, possuindo uma biografia particular, imbricada de valores culturais e históricos:

A abordagem biográfica consiste em refutar a visão estritamente materialista dos objetos na sociedade para levar em conta a variedade de status, de relações sujeitos/objetos, os gostos estéticos, técnicos, de valores e as mudanças da percepção sofridas pelos objetos no decorrer de suas existências. Estas múltiplas variações, que cada um pode constatar em seu próprio meio e em sua própria vida, nos ensina algumas coisas sobre as sociedades, sobre as relações dos homens com o meio material, mas também a relação dos coletivos com o seu passado e com sua gestão da memória.¹¹⁸

Bellasi e Lalli também acreditam que os objetos extrapolam a mera finalidade para a qual foram concebidos, constituindo-se na materialização de conceitos histórico-culturais. Para esses pesquisadores, os artefatos utilitários reúnem e constroem significados do e para o ambiente onde estão inseridos, sendo vetores de uma gramática específica.

Cada objeto é, antes de tudo, metáfora e metonímia espacial e temporal, cada coisa é efetivamente uma espécie de satélite artificial da cultura específica e do período histórico que o produziram; e de ambos é, por assim dizer, impregnado.¹¹⁹

Mattéoli¹²⁰ ressalta ainda que, no teatro de objetos, quanto mais comum, maior é a capacidade do objeto agregar sentidos. Cañellas¹²¹ também destaca ser primordial que os espectadores conheçam as funções práticas dos objetos. Segundo ele, para que a audiência possa construir os jogos mentais mediante o que é sugerido pela encenação, as coisas transformadas em signos precisam fazer parte de seu cotidiano.

É possível constatar que os *objecteurs* dão especial atenção à singularização do cotidiano. Até mesmo os nomes das companhias evidenciam tal atitude: “Théâtre de Cuisine” (teatro de cozinha), “Vélo Théâtre” (bicicleta teatro – os artistas montaram alguns espetáculos

¹¹⁷ Carrignon, C. In Bellanza, M. et al. Partages n° 3 - *Des théâtres par objets interposés*. Normandia: Editora Mont-Saint-Aignan, 2006. p. 36.

¹¹⁸ Bonnot, T. *Biographies d'objets*, Dijon, S/D. Disponível em: <<http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d'objets.pdf>>. Site consultado em: 28 de novembro de 2012.

¹¹⁹ Bellasi, P.; Lalli, P. *Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana*. Bologna: Cappelli, 1987. p.12

¹²⁰ Mattéoli, J.-L. *Op. cit.*, p. 86.

¹²¹ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

sobre bicicletas), “Teatro delle Briciole” (teatro de migalhas), “Théâtre Manarf” (refere-se ao nome de um cachorro que sempre acompanhava as apresentações de Jacques Templeraud no início de sua carreira), “Compagnie Gare Centrale” (companhia estação central). Esses nomes não sugerem algo grandioso, ou importante, mas coisas, situações e lugares habituais.

Paradoxalmente, apesar de parecer essencial, um espetáculo também pode configurar-se como teatro de objetos sem a presença dos objetos. Carrignon afirma que, se aceitamos o teatro de objetos como um método de escritura, é possível deparar-se com um espetáculo em que praticamente não existam objetos. O exemplo dado pelo artista é o espetáculo “Gagarine” de Gyula Molnár, em que uma arquitetura imaginária substitui a real presença dos objetos: “a evocação basta para fazer as coisas existirem na cabeça dos espectadores”.¹²² Esse método foi inclusive usado por Carrignon na palestra proferida no FITO-Curitiba: em um auditório, usando apenas um fio vermelho, o artista construiu um espaço teatral imaginário. Na última estrofe de “Pequenos suicídios”, os objetos também são apenas evocados. A cena em questão ocorre no escuro, e dois relógios dialogam sobre o que acontece com o tempo quando os relógios dormem. Retomarei a discussão sobre essa cena no próximo capítulo. Catherine Sombsthay acredita que o teatro de objetos é mais uma maneira de assumir as coisas e, por isso, segundo ela, mesmo que não haja mais nenhum objeto, ela continuará a denominar o seu trabalho de teatro de objetos¹²³. Philippe Foulquié, por sua vez, encara o teatro de objetos como um exercício de abstração teatral.

eu trabalhava com a marionete nos anos 80 e descobri o teatro de objetos, onde os marionetistas colocavam mais e mais a questão da forma e tomavam as distâncias em relação a um dever de mensagem que teria o teatro. Eu descobri um campo de interrogação formidável, que também é um campo político, de engajamento, de questionamento e de vontade de mudar o mundo. A partir disso que criamos o Friche Belle de Mai, em Marselha, dizendo: “não sabemos o que é a marionete, procuremos”. Busquemos fazendo, partindo do teatro de objetos, desse trabalho sobre a abstração. Às vezes penso que a pintura tem muita antecipação sobre o teatro na história da arte, pois ela se emancipou da representação graças à fotografia. É

¹²² Carrignon, C. In Bellanza, M. et al. Op. cit., p. 91.

¹²³ Sombsthay, C. In Bellanza, M. et al. Op. cit., p.71.

como se o teatro não tivesse conseguido emancipar-se de sua relação com a representação no momento em que apareceu o cinema.¹²⁴

A última questão que gostaria de destacar neste tópico é que a concepção de um espetáculo de teatro de objetos exige do ator uma atenta observação dos objetos, tanto de suas funções práticas quanto de suas possibilidades poético-expressivas. Não se faz teatro de objetos com qualquer objeto escolhido ao acaso, colocando-o em relação com outro objeto qualquer, igualmente escolhido ao acaso. Claro que o artista, ao selecionar os objetos em seu processo de pesquisa e criação, seguirá também a sua intuição, mas a construção de um espetáculo de objetos demanda um nível bastante complexo de reflexão e síntese poética. Cañellas elucida:

É necessário descobrir a linguagem construindo-a. No teatro de objetos sempre se tem que buscar a interrelação entre o objeto e o seu entorno, mas também entre o objeto e os outros objetos que estão próximos a ele.¹²⁵

Dependendo dos objetos postos em relação, o sentido se altera completamente, pois cada um possui os próprios signos, a própria gramática expressiva. No teatro de objetos, nada é posto em cena ao acaso. Carrignon ressalta, inclusive, a importância de encontrar imagens fortes com poucos elementos, evitando, com isso, a profusão dos objetos em cena. Desse modo, a justeza na escolha dos objetos é fundamental para a construção de uma dramaturgia repleta de teatralidade.

2.3.2 O espaço

Uma das principais características do teatro de objetos é a sua capacidade de perturbar a escala, o lugar e o tempo, sem nada de concreto ser transformado em cena. A alteração do senso espacial e, conseqüentemente, temporal, desenvolveu-se com base na

¹²⁴ Foulquié, P. In Bellanza, M. et al. Op. cit., p.72.

¹²⁵ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

percepção do enquadramento cinematográfico. Artistas do teatro de objetos, em especial do grupo “Théâtre de Cuisine”, passaram a manipular, em cena, os planos abertos e fechados do cinema criando significativas dinâmicas imagéticas. Mattéoli elucida a relação do teatro de objetos com o cinema:

Rigorosamente enquadrado pela pequenez do espaço teatral, o teatro de objetos produz um espaço elástico muito próximo do cinema, no qual os diferentes planos, dispostos um depois do outro, permitem “viajar”, segundo uma montagem complexa. (...) O teatro de objetos “vibra” sobre a cena entre o grande e o pequeno, exatamente como o cinema faz vibrar sobre a tela o plano expandido e o mais fechado (*close-up*), saltando de um ponto de vista para outro.¹²⁶

Esses saltos espaciais, e às vezes também temporais, podem ser percebidos, por exemplo, no fragmento do espetáculo “Catalogue de voyage”, apresentado por Carrignon durante a conferência “O teatro de objetos e sua utilização”, em 2012, no FITO-Curitiba.

Na cena em questão, o ator põe a miniatura de uma casa no chão, diante de uma mesa sobre a qual ele sobe. Ele traz um cesto de plástico afixado em uma corda e pendurado do lado esquerdo de seu corpo, do qual retira os objetos usados para construir a história. Sobre a mesa, Carrignon grita uma e depois outra vez, como se o eco lhe respondesse, evocando um lugar bastante amplo. Em seguida, ele “vê” a paisagem e a fotografa com uma máquina antiga de criar slides. O espectador não pode ver tal lugar, mas o ator transmite a sua percepção da imensidão através da relação que estabelece com o pequeno aparelho de slides, demonstrando o seu encantamento a cada novo registro da paisagem imaginária. O espaço ampliado também é enfatizado pela pequenez da casa, em relação ao ator que permanece de pé sobre a mesa. As situações propostas nessa cena são muito simples e requerem apenas a cumplicidade imaginativa do espectador para criar as paisagens reveladas pelo corpo do ator.

Depois de registrar e transmitir a paisagem, Christian estende uma corda sobre o ombro e fixa um boneco de borracha em sua extremidade. Esse boneco parece ser o duplo do ator porque as vestimentas de ambos têm as mesmas cores e seus traços físicos são semelhantes. Transformado em montanha, o corpo do artista é escalado pelo pequeno boneco

¹²⁶ Mattéoli, J.-L. Op. cit., p. 82-83.

preso à corda. Em alguns momentos, ao longo da escalada, Carrignon se autorrepresenta, outras vezes incorpora o boneco, e ainda se apresenta como um amigo do alpinista, alternando as situações entre planos abertos e fechados:

Temos o plano aberto, e vocês viram, eu olho ao longe. A nossa câmera pessoal está num plano aberto. Quando falo ao meu duplo, estou em plano fechado. Quando vocês olham o pequeno homem, vocês estão vendo em plano aberto. Isso me parece muito importante.¹²⁷

Essas rápidas mudanças de “papéis” contribuem para imprimir a dinâmica das situações apresentadas, evidenciando a aproximação do teatro de objetos com a linguagem cinematográfica, uma vez que elas também permitem os deslocamentos de lugares e enquadramentos.

Depois de evocar a paisagem, apresentar e colocar o boneco em uma condição de alpinista, Christian traz uma nova situação para essa micronarrativa, pondo o boneco em situação de perigo iminente: uma de suas mãos soltou-se da corda e ele corre o risco de cair da montanha. O ator tenta pedir socorro por intermédio de um rádio de transmissão, contudo o aparelho não funciona. Em seguida, Christian pega um helicóptero de brinquedo e o faz voar sobre o local onde alpinista está. A figura de borracha e o ator – encarnando o amigo do alpinista – gritam por socorro, mas o helicóptero não os vê. Desesperado, o ator tenta salvar o boneco e, acidentalmente, deixa-o cair montanha abaixo.

¹²⁷ Christian Carrignon, “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.



Catálogo de viagem, 1981

O segundo alpinista é um Action-Man (tipo de action-figure – figura plástica de um personagem, frequentemente de filmes, videogames ou HQS), ícone das brincadeiras de meninos. Para ninguém é uma marionete. É um Action-Man que todo mundo conhece.

Plano fechado

Plano aberto

Equilíbrio instável



No lugar dos binóculos, ele utiliza o “passe-vue em relief”.

Nós vemos a paisagem pelos seus olhos

Catástrofe

Plano aberto (do helicóptero)

Plano fechado

Torna-se mais complicado!
O helicóptero de resgate chega.
Haverá a morte do homem:
A queda de um brinquedo.

2.7 Espetáculo Catalogue de voyage¹²⁸

Mais uma vez evidencio a rapidez na passagem de uma situação para outra. Quando Carrignon tenta se comunicar com o rádio, o olhar do espectador está focado nele, em suas tentativas de ajudar o boneco em apuros. Pouco depois, com a chegada do helicóptero, a noção do senso espacial é expandida, e o espectador se vê diante da imensidão evocada pelo

¹²⁸ Ilustração feita por Christian Carrignon. In: Carrignon, C.; Mattéoli, J.-L. *Le théâtre d'objet, à la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Théma, 2009. s/p.

artista. Esses deslocamentos parecem constantemente reinventar teatralmente os princípios dos planos cinematográficos.

Outros artistas vinculados ao teatro de objetos também utilizam esses princípios. Agnès Limbos, por exemplo, diz sentir-se atuando de forma semelhante à de um diretor de cinema, pois ela igualmente percebe “os zooms, os grandes planos, as mudanças de escala” ¹²⁹ do cinema no teatro de objetos, evidenciando os pequenos detalhes, assim como o espaço ampliado.

Para Gaston Bachelard, essa “impressão da imensidão está em nós. Ela não está ligada necessariamente a um objeto” ¹³⁰, e sim à nossa capacidade de imaginar. O autor ainda afirma que “sonhamos num mundo imenso” ¹³¹ e é frequentemente por meio dessa imensidão interior, vinculada aos nossos devaneios, que significamos certas situações vivenciadas.

A imensidão do ator, nos espetáculos de objetos, amplia a imaginação do espectador e desperta a própria imensidão interior, fazendo-o mergulhar em uma experiência de devaneio, sem perder o contato com a realidade visível, constantemente lembrada pela presença dos objetos e também do *atuante*.

Ainda de acordo com Bachelard, “na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”, mas, para conhecer a capacidade dinâmica das miniaturas, “é preciso ultrapassar a lógica, para viver o que há de grande no pequeno” ¹³² permitindo, para isso, que a imaginação descortine o mundo do sonho:

Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza. ¹³³

¹²⁹ **Limbo, A.** *Autour du théâtre d'objet*. Compagnie Gare Centrale. Disponível em: <<http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2012.

¹³⁰ **Bachelard, G.** *A poética do espaço*. In: **Bachelard, G.** Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 128.

¹³¹ **Ibid.** p. 317.

¹³² **Ibid.** p. 295.

¹³³ **Ibid.** p. 298.

No teatro de objetos, os objetos são suportes para o mundo novo desvendado por Bachelard; eles invertem a lógica espacial e, transformados em veículos da imaginação, revelam a existência de um universo de novas significações. Carrignon resume tal ideia com a expressão “o objeto é um lugar” ¹³⁴, justamente por ele possibilitar alterações de lugares concretos ou metafóricos. Segundo o artista, “o objeto do teatro é uma ferramenta que fixa o abstrato sobre o concreto” ¹³⁵, provocando um deslocamento da concretude do objeto para a abstração de ideias, sentimentos e sonhos.

Diante do exposto, torna-se evidente que os objetos não são naturalistas no teatro de objetos: não importa se eles são grandes ou pequenos ou se o corpo do ator cabe dentro da miniatura de uma casa, ou de um carro, pois “a imaginação não tem que confrontar uma imagem com uma realidade objetiva” ¹³⁶. A potência do teatro de objetos, se o consideramos vetor da imaginação, é de fazer sonhar, alterando o olhar e a percepção da realidade, como Pietro Bellasi e Pina Lalli explanam:

É algo (o teatro de objetos) que nos convida a abandonar o estado de percepção corrente para ativar uma particular sensibilidade do olhar, e descobrir com nossas visões o inédito valor de um jogo teatral que não reconhece as convenções espaciais-temporais do teatro codificado. ¹³⁷

2.3.2.1 Ampliação do espaço sugerida por imagens

Além de usar objetos como suportes para sugerir a alteração espacial, a artista Katy Deville utiliza ilustrações para esse fim. Quero ressaltar que ela não é a única artista a fazer isso no teatro de objetos. Agnès Limbos, por exemplo, apresenta uma das cenas do

¹³⁴ Carrignon, C. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. L'objet, Le jeu et l'objet: dossier artistique. Agôn [En ligne], n. 4, 25 jan. 2012. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>. p.18

¹³⁵ Ibid. p. 19.

¹³⁶ Bachelard, G. *Op. cit.*, p. 298.

¹³⁷ Bellasi, P.; Lalli, P. *Op. cit.*, p. 23.

espetáculo “Troubles” tendo fotografias como o principal suporte expressivo evocando lugares e situações da narrativa. No espetáculo de Katy, entretanto, essas imagens contribuem não para criação de lugares e/ou situações em uma cena específica, mas para um crescente processo da expansão espacial do próprio espetáculo.

O trabalho em questão é “Vingt minutes sous les mers”, criado em 1983, em que pequenas histórias acontecem dentro de um aquário de cinquenta litros de água; elas se passam no fundo do mar, e, com a evolução do espetáculo, a imensidão do aquário, transformado em oceano, aumenta gradativamente.

O espetáculo inicia-se com a atriz cantarolando atrás de uma mesa. Gostaria de ressaltar que, durante esse espetáculo, a música funciona como fio narrativo, contrassenso ou opinião que a Katy quer expressar diante das pequenas tragédias apresentadas. As músicas falam do mar, de pescadores, de fé, do cotidiano e da morte, uma das quais, inclusive, é a canção “É doce morrer no mar”, composta, em 1941, por Dorival Caymmi e Jorge Amado.

A atriz parte de um espaço ampliado, usando um mapa para apontar, com o auxílio de uma haste, alguns lugares do oceano Atlântico, entre a América do Norte e a Europa. Depois de evocar esses lugares, Katy abaixa a imagem do mapa deixando à vista do espectador duas janelas de um navio, as quais se abrem para o fundo do mar.

Durante a apresentação, em outras duas vezes o oceano é ampliado. Primeiro a atriz abaixa a estrutura que parece com as janelas de um navio, revelando a profundidade daquelas águas turbulentas. Mas ainda se vê a imagem de um coral ou de alguma formação rochosa, remetendo-nos a um lugar não muito distante da costa. Por fim, essa imagem é retirada, e o espectador percebe o espaço totalmente estendido: ele vê o aquário de cinquenta litros de água, mas também o mar profundo, repleto de riscos e mistérios.



2.8 Expansão do espaço em *Vingt minutes sous les mers*. Fotos Flávia D'ávila.

As histórias apresentadas nesse ambiente subaquático são trágicas e bastante grotescas. Nelas desfilam personagens vindos de um universo de sonhos ou de pesadelos, construído com miniaturas de peixes, barcos, pescadores, mergulhadores, banhistas, baús, monstros aquáticos, bebês e Barbies.

Katy também coloca as pequenas narrativas em planos fechados e expandidos, ora permitindo-nos enxergar a imensidão do mar, ora evidenciando as características dos objetos postos em situação, pondo-se no lugar deles para expressá-los. Mattéoli ¹³⁸ destaca que essa partilha da “encarnação”, à vista, é própria do teatro de objetos, elucidando que o deslocamento espacial se constitui não apenas pelo objeto, mas igualmente pela presença do *objecteur*. Em “Vingt minutes sous les mers”, assim como em outros espetáculos já discutidos aqui, como “Théâtre de cuisine”, “Catalogue de voyage” e “Klikli”, o pequeno sugere a imensidão para os olhos do espectador. Aqui, no aquário usado por Deville, cabe o oceano inteiro; ele é um lugar de devaneio.



2.9 Vingt minutes sous les mers. Foto Ilana Bessler

¹³⁸ Mattéoli, J.-L. Op. cit., p. 84.

2.3.3 O grotesco no teatro de objetos: uma abordagem de “Vingt minutes sous les mers”

O termo grotesco, de acordo com Selma Calazans ¹³⁹, foi cunhado durante o Renascimento e deriva do italiano *grotta* (gruta), acompanhado pelo sufixo formador de adjetivo – *esco*, o *grottesco*. A expressão também aparece como *crottesque* em autores franceses, por exemplo, François Rabelais e Montaigne (derivação do latim *crypta* que vem do *gregokryptós*). Ainda de acordo com Calazans, no século XX, os dois principais teóricos do grotesco foram Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, mas existem diferenças marcantes nas concepções do grotesco para esses dois pesquisadores. A abordagem de Kayser é “diacrônica, acompanhando a sua ocorrência ao longo dos séculos”. Bakhtin, por sua vez, estuda-o em dois momentos especiais: a Idade Média e o Renascimento.

Mikhail Bakhtin faz críticas ao tom “lúgubre, terrível e espantoso” ¹⁴⁰ que Kayser atribui ao grotesco, ao classificá-lo essencialmente como “algo hostil, estranho e desumano” ¹⁴¹, não deixando espaço para o “princípio material ou corporal, inesgotável e perpetuamente renovado” ¹⁴². Além disso, a crítica de Bakhtin se fixa no não espaço que Kayser deixa para as manifestações do tempo, das mudanças e das crises humanas, não aparecendo em sua definição “nada que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco” ¹⁴³.

Na concepção de Bakhtin, o grotesco está atrelado à cultura cômica popular, sobretudo em sua dimensão carnavalesca, que transforma o terrível em risível; ele é

¹³⁹ S. Calazans: s.v. “Grotesco” In Ceia, C. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, ISSN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 20-02-2013.

¹⁴⁰ Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 41.

¹⁴¹ Kayser, W. *Das Verfreemde um Unmenschliche*, p.81, Apud Bakhtin, M. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁴² Bakhtin, M. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁴³ Idem.

regenerador, jocoso, cômico e traz à tona um sistema de imagens ligadas à terra, ao nascer e ao morrer, como ciclo da vida. A função do grotesco, de acordo com Bakhtin, é libertar o homem das ideias dominantes sobre o mundo, dismantelando todas as convenções e preconceitos, por meio das inversões sociais e do riso:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.¹⁴⁴

Como anteriormente mencionado, em diferentes ocasiões do espetáculo “Vingt minutes sous les mers” o grotesco¹⁴⁵ está presente. Se considerarmos que o ciclo da vida – nascimento e morte –, as “manifestações do tempo”, as “mudanças e crises humanas” estejam atreladas à concepção do grotesco, é possível afirmar que ele é perceptível em praticamente todos os espetáculos aqui discutidos, pois eles têm essas questões como tema recorrente. Elas são apresentadas por um prisma mais risível do que terrível ou dramática. Mas proponho, mais uma vez, que seja focada a discussão em “Vingt minutes sous les mers”. Será retomada mais adiante, direta ou indiretamente, essa relação do grotesco com outros trabalhos.

O nome do espetáculo criado por Katy Deville faz um trocadilho sonoro entre a palavra francesa mar (*mer*) e a palavra mãe (*mère*), revelando a sua intenção de fazer uma abordagem sobre a mulher da década de 80. Segundo a atriz¹⁴⁶, o espetáculo foi concebido com base em um sentimento de revolta nutrido por ela, em uma época que ser mulher significava ser linda e fatal ou, então, ser uma esposa dona de casa, com muitos filhos e sem uma vida pessoal. Katy acreditava que, com esse espetáculo, ela poderia criticar tais facetas da mulher e o caminho escolhido foi a ironia, a sátira e o riso.

¹⁴⁴ Bakhtin, M. Op. cit., p. 43.

¹⁴⁵ Compreendido em conformidade com a concepção de Bakhtin.

¹⁴⁶ Entrevista realizada com Katy Deville durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 11 de novembro de 2011).

Katy explora um lado misterioso da mulher e, por isso mesmo, ela a relaciona com o mar. Ambos são regidos pela lua, são belos e ameaçadores, geram a vida e a morte – a cada ciclo menstrual a mulher deixa de gerar vida, sangra o óvulo que não vingou – e suas profundezas são incógnitas representando o desconhecido para o imaginário masculino. Esses aspectos manifestam-se no “personagem” que Katy incorpora durante o espetáculo.

A presença de Katy é muito importante para este trabalho. Ela conduz um diálogo sem palavras com os espectadores, ao mesmo tempo que apresenta as miniaturas dentro do aquário, pondo-se em seus lugares e também mantendo a distância necessária para rir de suas desgraças. Nessas alternâncias, os espectadores tornam-se cúmplices das situações sugeridas. Katy coloca um mergulhador na água, por exemplo, e o faz respirar com o auxílio de uma mangueira de plástico. Num dado momento, Katy simplesmente tampa a mangueira com um dedo impedindo que o ar chegue até o boneco, que está no fundo do aquário. Consequentemente, ele morre e Katy ri daquela morte insólita, compartilhando-a com o público, que ri com a atriz.

A morte é uma constante nesse espetáculo, parecendo impor-se ao universo que Katy manipula. Em alguns momentos quando a atriz “dá vida” aos objetos, para em seguida devorá-los, é possível associá-la ao próprio mar, impetuoso, capaz de destruir praticamente qualquer coisa.

Numa dessas ocasiões, a atriz apresenta uma Barbie, símbolo da beleza e juventude, vestida com um vestido de gala, enquanto canta “La madrague” (a armadilha) ¹⁴⁷. A boneca é despida, mergulhada de barriga para cima no aquário, e vários bebês em miniatura são postos sobre ela. A princípio, a maternidade é comemorada, mas depois, quando o número de bebês aumenta, ela se torna um fardo. O corpo da boneca, com o peso dos bebês sobre ela, vai afundando até estar submerso e, nesse momento, Katy canta de forma enfurecida. Por fim,

¹⁴⁷ Música composta em 1963 por Jean-Max Rivière e Gérard Bourgeois, imortalizada na voz de Brigitte Bardot, símbolo sexual dos anos 50 e 60.

ela acende uma fogueira – uma moxa, que libera bastante fumaça – e assa vários bebês espetados em um palito para depois tentar devorá-los.



2.10 Katy Deville em *Vingt minutes sous les mers*. Foto de Flávia D'ávila

A maternidade, transformada em uma imagem grotesca, é um fardo que Katy quer exorcizar tornando-o ironicamente risível e comestível. A boca como possibilidade expressiva e grotesca, que a tudo pode engolir, é bastante recorrente na arte. Na Idade Média e no Renascimento, às vezes ela era representada imensuravelmente grande, aludindo às entradas do inferno, muitas vezes associados – a boca e o inferno – a fontes de prazeres corporais. Essas características são perceptíveis em obras dos pintores flamengos Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569). No aspecto biológico, a boca é fundamental para a manutenção da vida do corpo, embora, para isso, consuma outros corpos, convertidos em alimentos. Esse é um fenômeno constante de transformação e conservação do caráter cíclico da vida, aspecto também comum à maternidade.



2.11 Fragmento do tríptico de Hieronymus Bosch O jardim das delícias terrenas¹⁴⁸



2.12 Detalhe da obra de Pieter Brueghel Dulle Griet¹⁴⁹

¹⁴⁸ Obra composta em 1504, atualmente localizada no Museu do Prado, Espanha. Informações disponíveis em: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas. Site consultado em 10 de março de 2013.

¹⁴⁹ Obra composta em 1562, atualmente localizada no Museu Mayer van den Bergh, Bélgica. A alegoria apresenta uma camponesa dirigindo um exército de mulheres para saquear o inferno. Informações disponíveis em: http://es.wikipedia.org/wiki/Dulle_Griet. Site consultado em 10 de março de 2013.

Um último exemplo da presença do grotesco, no espetáculo de Deville, é a micronarrativa em que outra boneca Barbie aparece como protagonista. Ela prende a respiração e mergulha no mar até perder o fôlego. Repete essa ação algumas vezes e depois permanece apenas com a cabeça fora d'água para descansar. Nesse ínterim, Katy coloca um tubarão na água. Ele nada, com a boca aberta, em direção à boneca. Sem nenhuma fala, apenas com um grito rouco e desesperador, a atriz retira do aquário a boneca e o peixe em miniatura, jogando, em seguida, uma perna de boneca e algumas gotas de tinta vermelha, que se misturam à água.

A morte da Barbie foi acompanhada por intensas gargalhadas dos espectadores, ao se descobrirem diante de mais uma circunstância absurdamente divertida. Katy é sarcástica em todas as histórias apresentadas, mas de um jeito jocoso. Ela subverte o medo da morte pelo riso, ferramenta igualmente utilizada para externar sua crítica à condição social e cultural da mulher da época em que o espetáculo foi criado.



2.13 Vingt minutes sous les mers. Foto de Ilana Bessler

3 EXPERIÊNCIA EM FOCO: PEQUENOS SUICÍDIOS – TRADUÇÃO E RECRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

No teatro de objetos é comum os espetáculos terem caráter autoral, revelando fatos, ideias e sentimentos de seus criadores. E, pela primeira vez, na história recente dessa manifestação, testemunha-se um processo de recriação dramatúrgica. Esse fato aconteceu em 2000, quando o espetáculo “Pequenos suicídios”, de criação do húngaro Gyula Molnár, foi remontado por Carles Cañellas, da companhia catalã “Rocamora”.

Segundo relatos de Carles¹⁵⁰, em diferentes ocasiões ao longo da década de 80, ele teve contato com os processos criativos da peça, e aqueles experimentos poéticos de Molnár sempre o deixavam inquieto. Na década de 90, Gyula Molnár decidiu parar de apresentar o espetáculo e esse fator foi a motivação principal que fez Carles vivenciar o processo de recriação de “Pequenos suicídios”:

Eu apresento este espetáculo, (...) mas o motivo real é que ele (Gyula) estava ao ponto de não fazê-lo mais. Num dado momento ele disse: basta, estou em outra coisa, já não me interessa encenar este espetáculo. (...) Então eu lhe disse: “mas não é possível (...) há muita gente que não o viu e para mim este é um clássico do teatro de objetos. Quando se fala de teatro de objetos você tem que tomar como referência este espetáculo”. E em seguida ele sugeriu: “pois o faça você!” Como se ele tivesse dito: “este é um trabalho seu, não?” E ele me convenceu a fazê-lo.

Assim, esta recriação não partiu de uma ideia minha e sim de uma proposta sua. E me senti orgulhoso com ela, pois Gyula confiou em mim, deixando um produto seu em minhas mãos, para que eu o manipulasse, o transformasse e o recriasse do modo que eu quisesse. (...)

Buscando apropriar-se de uma dramaturgia feita por outra pessoa, Carles ficou com Molnár em laboratório, durante 15 dias, acompanhando seu cotidiano, conhecendo a sua história de vida e tentando adequar o pensamento de Molnár ao seu. Segundo Carles, algumas partes do espetáculo foram mais difíceis de adaptar, pois haviam nascido de processos muito subjetivos de Molnár. Carles, por sua vez, buscava encontrar uma lógica própria em cada ação, em cada objeto, para que pudesse efetivamente apropriar-se daquela escritura cênica.

¹⁵⁰ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

Questionado sobre como se deu tal experiência de escritura e adaptação dramatúrgica, Carles contou que ele não partiu de um texto escrito por Molnár. A principal estratégia utilizada foi uma imersão de quinze dias, período em que Molnár transmitiu para Carles as linhas gerais do espetáculo, dando-lhe a liberdade de fazer adaptações que fossem necessárias.

Em entrevista, Carles mencionou um método de escritura que ele empregou para iniciar a adaptação do espetáculo: buscou traduzi-lo em uma partitura, tomando nota de cada gesto e objeto na tentativa de compreender minimamente as ações cênicas de Gyula. Por meio desse trabalho prévio, Carles recriou o espetáculo à sua maneira, buscando encontrar uma lógica para a sua gestualidade e os significados de cada objeto. Segundo o artista, Molnár começa o espetáculo diretamente com os pequenos suicídios, sem nenhuma ação preliminar. Carles, por sua vez, criou uma introdução para o espetáculo:

Eu falo primeiro para explicar ao público que esta obra é uma peça original de outra pessoa, o que é um ato de honestidade, e também para colocar as pessoas em situação, apreendendo pouco a pouco a atenção para mim e para a mesa, de modo que quando eu me sento para começar a apresentação, elas estão no ponto, preparadas para aceitar o jogo.¹⁵¹

Ao ser questionado sobre as principais mudanças pelas quais o espetáculo passou nesse processo de recriação, Carles destaca que a poesia tragicômica sobre o passar do tempo – parte final do espetáculo – é a que mais mudou, porque a versão do Gyula era muito surreal e fechada em si mesma. O que Carles queria era manejar o espetáculo de tal maneira que tudo tivesse uma lógica, que não houvesse nada que o espectador não pudesse entender. Ele não esperava que todo o público entendesse todo o espetáculo, mas que, refletindo um pouco, seria possível encontrar uma lógica em tudo. E, segundo o artista, isso não havia antes, pois Gyula fez algumas coisas de modo inconsciente, espontâneo, e ele não conseguia encontrar a explicação por que fazia. Como Carles não havia sido o gerador dessa espontaneidade, ele sentia que não poderia simplesmente apropriar-se dela, por não ter passado pelos mesmos processos de Gyula:

¹⁵¹ **Idem.**

Eu não queria fazer estas cenas sem conquistar o espectador, porque se não acredito no que estou fazendo, vou enganá-lo e ele não acreditará em mim. Estas cenas precisavam ser autênticas, surgir de mim de modo espontâneo. Portanto, tinha que transformar tudo aquilo que não partia de mim para que efetivamente se tornasse meu.¹⁵²

Tomando esse processo de recriação pessoal como um rito profissional, Carles trilhou o seu caminho expressivo, vestindo-se de uma dramaturgia feita por outra pessoa e encontrando a própria poética. E, para apresentar a peça, Carles simbolicamente veste-se de Molnár. Ele coloca um casaco e um par de sapatos que foram seus, enquanto explica ao público que Gyula concebeu “Pequenos suicídios” e, por isso, tomará as suas vestimentas emprestadas para contar as suas histórias.



3.1 Carles Cañellas e Gyula Molnár. Arquivo pessoal de Carles¹⁵³

¹⁵² **Idem.**

¹⁵³ Os artistas foram fotografados no teatro Petrella de Longiano (Itália), após a última sessão de trabalho para a remontagem de “Pequenos Suicídios”.



3.2 Gyula Molnár em Pequenos suicídios. Foto de Ilaria Scarpa



3.3 Carles Cañellas em Pequenos suicídios. Foto de Flávia D'ávila

Não tive contato com a versão “original” do espetáculo, mas Carles explicitou que atualmente existe uma grande distância entre os dois trabalhos, pois aconteceu uma progressão natural do espetáculo. Ele agregou as experiências de Molnár às suas experiências autorais e como bonequeiro, o que, segundo ele, fez o espetáculo dar um passo adiante.

Carles continua apresentando “Pequenos Suicídios” por visualizar nesse trabalho a síntese do teatro de objetos:

Para mim este é um compêndio de tudo o que foi, o que é e o que pode chegar a ser o teatro de objetos como matéria própria, como uma disciplina cênica, com regras e uma linguagem própria. Este é um trabalho básico. Quem fala de teatro de objetos tem que falar de “Pequenos Suicídios” forçosamente, porque ele é a arqueologia do teatro de objetos atual.¹⁵⁴

Buscando desdobrar as entrelinhas deste trabalho singular, sugiro um percurso semelhante àquele feito por Carles, ao começar a adaptação dele: descreverei e refletirei sobre suas ações, seus gestos, o modo com que ele se relaciona com os objetos na cena. Essa proposição de desdobramento da tessitura dramática possibilitará ao leitor situar-se melhor diante do espetáculo. Narrarei as minhas experiências subjetivas enquanto espectadora da forma mais detalhada possível. É certo que existirão lacunas nessas descrições, uma vez que o espetáculo se constrói com base em um jogo muito sutil de metáforas que nascem da relação entre o ator, os objetos, o espaço e o espectador. A presença de todos esses componentes é indispensável para a fruição poética e, de modo mais geral, para o acontecimento teatral. Logo, não pretendo sintetizar as nuances poéticas de “Pequenos suicídios” nem reproduzir por palavras um acontecimento que a linguagem não consegue abarcar. Antes disso, pretendo apresentar a estruturação dramática do espetáculo e refletir sobre os procedimentos utilizados em cena.

¹⁵⁴ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

3.1.1 Primeiras impressões

No palco, à direita, há uma mesa coberta por um papel branco e sobre ela, um saco de papel vermelho, uma garrafa descartável com água, um copo de vidro e dois relógios digitais. Essa mesa é iluminada por uma lâmpada (a única iluminação do palco), envolvida por um saco de papel. À esquerda, na penumbra, há um comprido banco de madeira e sobre ele um par de sapatos e um casaco.



3.4 Mesa preparada para o início de Pequenos suicídios.
Foto de Flávia D'ávila.

Carles senta-se no banco e, enquanto calça o par de sapatos e põe o casaco, narra como ele teve contato com o trabalho que será apresentado: a primeira vez que o ator viu o espetáculo foi em 1983, durante uma viagem à Itália, ocasião em que se hospedou na casa dos integrantes do “Teatro delle Briciole”. Esta companhia trabalhava entre as cidades de Parma e Reggio Emilia e sua sede – um velho casarão rodeado de vinhedos e canais de irrigação – localizava-se no pequeno povoado de Santa Maria della Fossa.

Naquela época, Julio Molnár – ou Gyula, como gosta de ser chamado, por sua origem húngara, da cidade de Budapeste, onde viveu até os seis anos de idade – integrava o “Teatro delle Briciole” e apresentou o esboço do que viria a ser, com o tempo, o espetáculo “Pequenos suicídios”.

Carles revela que viu o espetáculo outras três vezes, em diferentes momentos, e que ele sempre ficava profundamente impressionado, a tal ponto que, depois de anos, ainda recordava os detalhes do trabalho. Por fim, o ator explica ao público que teve a oportunidade de representar o espetáculo de Gyula, de inserir-se em sua pele, ou como dizem os italianos, de inserir-se em “suo panni”, o que quer dizer “vestir a sua roupa”.

Após essas explicações e já vestido de Molnár, o ator faz o som de uma campainha de teatro com a boca, caminha para trás da mesa, examina os elementos sobre ela e aumenta a intensidade da iluminação, graças a um regulador de luz incorporado à mesa.

Nessa introdução, Carles evoca fatos, pessoas e paisagens, abrindo uma janela imaginária através da qual o espectador participará de uma escritura cênica constituída na perspectiva da ambivalência factual-ficcional. Em cena são postas diferentes camadas de realidade e tempo: Carles apresenta-se como ele mesmo enquanto evoca tempos e lugares passados, revelando que se colocará na pele de outra pessoa e apresentará suas histórias reais e imaginárias.

De acordo com o artista, essa introdução foi criada para situar o espectador em uma situação propícia à recepção do espetáculo. A penumbra no palco, a economia de gestos e objetos, além do caráter narrativo que o ator estabelece nesse primeiro contato com a audiência, contribuem para a criação de um lugar de comunhão e cumplicidade, onde o jogo poético poderá acontecer.

3.2 UMA TRAGÉDIA EFERVESCENTE

Carles dá boas vindas ao público e lhe agradece por conceder-lhe um pouco de seu tempo. Assim que fala a palavra tempo, o ator passa a mão no rosto e percebe que ele está áspero por causa da barba. Desculpa-se por não ter se apresentado e diz que seu nome é Carles Cañellas. Abaixa-se em direção à mesa como se fizesse uma reverência de agradecimento, mas observa os dois relógios sobre a mesa. O público começa a bater palmas e sutilmente ele as interrompe, pegando os dois relógios e anunciando as horas: “9 horas e 48 minutos, nos dois relógios”, situando o tempo real em que a ação cênica começa a se desenrolar. Em seguida, o ator faz uma introdução ao primeiro suicídio, desvendando a estrutura do espetáculo e alguns dos objetos que serão protagonistas do jogo. Essas estratégias, também usadas por Gyula, quebram a ilusão da representação teatral, fazendo o espectador estar conectado, a um só tempo, à realidade proposta pelo jogo e à própria realidade.

Carles se assenta e enche o copo com água. Deixa o copo no canto esquerdo da mesa e anuncia o primeiro suicídio. Apaga a luz e volta a acendê-la com o olhar fixo no centro da mesa, onde está um Sonrisal¹⁵⁵. O ator pega-o e examina-o, como se o visse pela primeira vez. Amassa duas laterais da embalagem e põe-se a brincar com o comprimido, usando uma das extremidades amassadas como base e fazendo-o deslizar sobre a mesa.

Sem dizer palavras, Carles possibilita ao comprimido exprimir-se por sons onomatopeicos que o fazem parecer bastante frágil, e os movimentos do sal de frutas, embora contidos, remetem a alguém em um lugar desconhecido buscando orientação.

Depois de lhe emprestar a sua energia, Carles abandona o sal de frutas sobre a mesa, deixando-o parado e calado para, em seguida, inflá-lo de ânima novamente. Esse jogo

¹⁵⁵ Marca tradicional de um comprimido efervescente. É um antiácido utilizado contra azia e má digestão.

lembra as brincadeiras infantis em que a criança desloca objetos utilitários para um lugar de devaneio e a eles imprime vida e personalidade. A criança transforma os objetos que encontra ao seu redor em parceiros de suas brincadeiras e aqui o objeto adquire um *status* semelhante. Metamorfoseado, ele torna-se “objeto-personagem”, o que, para Balardim,

é uma definição genérica do objeto ou corpo objetivado ao qual o ator-manipulador, através de uma técnica específica de manipulação, de sua carga interpretativa e de convenções estabelecidas, confere a propriedade de expressar, através do movimento, uma ideia, um fato ou uma sensação proveniente de sua memória ou imaginação, dentro de um contexto artístico, ou seja, visando a obra artística teatral¹⁵⁶

Qualquer objeto, inserido em um contexto artístico e imbuído de carga dramática, pode ganhar personalidade e se transformar em objeto-personagem, adquirindo a qualidade de ser e não ser simultaneamente. A dualidade da presença do sal de frutas é percebida nas ações cênicas iniciais desse primeiro suicídio. O Sonrisal adquire ânsia para, em seguida, ser abandonado sobre a mesa e voltar a ser visto como um comprimido efervescente. A segunda vez em que ele é inflado de vida, o olhar do espectador já está perturbado, carregado por duas visões, duas informações, pelo ver e não ver o ser que é e não é ao mesmo tempo. O Sonrisal torna-se portador de uma identidade singular, de um valor simbólico, sem com isso negar a sua natureza material. Ele torna-se imagem poética.

O jogo com o sal de frutas é alterado por um som gutural, acompanhado por um movimento ameaçador vindo da boca do saco de bombons. Diante de tal ameaça, o Sonrisal busca proteção atrás do copo de água. De dentro do saco sai um bombom da marca Garoto. Ele também desliza sobre a mesa, acompanhado por um som que ritma o seu deslocamento. Esse som se constrói não pela voz, mas pelo ar que o ator deixa escapar entre os dentes e os lábios. O bombom vai de um lado para o outro, inspecionando o lugar e, em seguida, com um assovio, chama os outros bombons que estão dentro do saco. Eles saem fazendo algazarra. Carles joga-os para cima, deixando-os cair como se o grupo participasse de alguma brincadeira coletiva, pois eles “gritam” de animação. Em seguida, um bombom que parece ser

¹⁵⁶ **Balardim, P.** *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004. p. 5.

o líder do grupo sugere onomatopeicamente uma brincadeira de roda. Todos são dispostos em círculo e um deles é selecionado por um critério que remete ao “mamãe mandou eu escolher este daqui” ¹⁵⁷. O escolhido salta sobre todo o grupo, como uma criança brincando de “pula cela” ¹⁵⁸. O sucesso do pulador é comemorado, e outro bombom dá continuidade ao jogo. Assim que este termina de pular, o sal de frutas sai de trás do copo e tenta juntar-se ao grupo. Todos os bombons se posicionam em torno do estranho e não o aceitam na brincadeira, voltando para o saco de papel, orientados novamente pela voz firme do líder que sugere, em gramelô ¹⁵⁹, que eles saiam dali.

Há uma justeza em Carles, ao transferir a energia incorporativa de um objeto para outro. Um bom exemplo é o momento em que ele a transfere do bombom que está furioso com a presença do estranho para o sal de frutas, que é repelido pelo grupo e se encontra sozinho no centro da mesa. Os gestos de Carles são mínimos, contidos, mas tornam-se grandiosos pelo modo sutil com que ele se move e conduz as ações.

O Sonrisal volta a deslizar de um lado para o outro, como ocorreu no início da cena, e sua fragilidade é sentida em sua voz. O saco de bombons novamente o interrompe, com os mesmos sons e movimentos anteriormente descritos. Mais uma vez o sal de frutas abriga-se atrás do copo, um bombom sai, inspeciona o lugar e chama o grupo que salta do saco fazendo alarido. Carles joga os bombons para cima várias vezes e eles gritam e riem com empolgação. No entanto, num dado momento, a brincadeira é interrompida pelo ator. Ele pega um bombom no meio do grupo, descasca-o e o come. Aproveita para segredar aos espectadores o seu prazer em degustar aquele chocolate. As pessoas riem e Carles afirma com

¹⁵⁷ Verso infantil usado no Brasil para escolher alguém em um grupo de pessoas ou alguma coisa entre várias.

¹⁵⁸ Jogo infantil também conhecido como “pula carniça” ou ainda “pula mula”.

¹⁵⁹ Sobre tal técnica, diz Dario Fo: “Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos comédicos dell’arte e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Dessa maneira, é possível improvisar, ou melhor, articular inúmeros tipos de grammelots, referentes a diversas estruturas vernaculares.” **Fo, D.** *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Fenac, 1999. p. 97.

a cabeça que o bombom está saboroso. Deixa o papel sobre a mesa e volta-se para a cena, demonstrando a perturbação dos bombons, ao verem a embalagem vazia.

Uma observação que gostaria de tecer é o modo sutil com que Carles estabelece o jogo de estar dentro e fora do objeto-personagem. A passagem de um estado representacional para o outro é tão tênue, que lhe parece orgânica.

Em treinamento com o grupo “Théâtre de Cuisine” participei de um exercício que buscava essa relação de proximidade e distanciamento com o objeto. Percebi que esse foi um dos exercícios mais difíceis de executar. Ele exige um estado sensível que requer a presença total do artista em cena, assim como a sua disponibilidade para o “não jogo” kantoriano¹⁶⁰. Esse “aproximar do próprio estado pessoal” é uma busca consciente no teatro de objetos. Para exemplificar, tomo emprestadas as palavras de Christian Carrignon:

É praticando o objeto por muito tempo que somos levados a estar com ele, ocupando o palco com a nossa presença e, no entanto, estando delicadamente atrás do objeto. Gyula Molnár me dizia: “não busque exprimir alguma coisa, simplesmente faça parte da mesa, como outro elemento”. Como em uma escola em que o ator não é mais o centro da cena.¹⁶¹

Atrás da mesa, a presença de Carles é “delicadamente” assumida para dar vazão a acontecimentos poéticos em que a realidade do objeto-personagem se torna concreta. Em entrevista, ele relatou qual a sua percepção do seu trabalho como ator em “Pequenos suicídios”:

Neste espetáculo o ator é muito importante. Ele é a base que sustenta toda a animação, que a faz crível e tudo mais, não? O ator não só ajuda o objeto a expressar-se, a expressar os seus sentimentos através da expressão facial, como também tem que criar toda a atmosfera da representação, portanto, na cena ele está funcionando cem por cento, em todos os momentos. Tudo está sob a sua responsabilidade enquanto se está atuando. Os objetos e o ator formam algo global, muito distinto de outros trabalhos com objetos em que o manipulador, mesmo

¹⁶⁰ O estado do não-jogo é possível, quando o ator se aproxima de seu próprio estado *pessoal* e de sua situação, quando ele ignora e supera a ilusão (o texto) que o arrasta incessantemente e o ameaça. Quando ele mesmo cria o seu próprio curso de acontecimentos, de estados, de situações, que ou entram em colisão com o curso dos eventos da ilusão do texto, ou estão completamente isolados. Isso parece *impossível*. E, no entanto, a possibilidade de transgredir esse limiar do *impossível* fascina. De um lado a realidade do texto, de outro o ator e seu comportamento. Dois sistemas sem ligação, independentes, que não se ilustram. A “conduta” do ator deve “paralisar” a realidade do texto. Então a realidade do texto se tornará *concreta*. É possível que seja um paradoxo, mas não no que concerne à arte. **Kantor, T.** *O teatro da morte*. São Paulo: *Perspectiva: Edições SESC SP*, 2008. p. 90- 91.

¹⁶¹ **Carrignon, C.** in **Bellanza, M.** *Op. cit.*, 60.

estando à vista, não tem uma implicação emocional com os objetos. Ele simplesmente os move, diz o que tem que dizer, mas inexiste esta implicação emocional autêntica que é o que dá, de algum modo, força a este espetáculo e, neste espetáculo, aos objetos.¹⁶²

Retomando a discussão a respeito da escritura dramática do primeiro suicídio, o momento em que o ator para o jogo, pega um bombom e o come, é estabelecida a quebra de uma narratividade que estava sendo construída. O espectador é abruptamente lembrado que o bombom-personagem não deixa de estar ali também como o que ele sempre foi: um doce para ser comido. Mas não é trivial participar desse jogo. Há uma sensação um pouco incômoda, ao testemunhar um objeto-personagem sendo devorado sem escrúpulo algum. Ao invés de zelo, o ator se diverte, delicia-se com o doce e compartilha seu contentamento quase infantil com o espectador, que se torna seu cúmplice e aceita a função prática da matéria posta em cena. O riso coletivo é quase inevitável e um de seus detonantes talvez seja a surpresa diante da percepção de duas realidades em conflito, a realidade prosaica e a poética. Mas esse riso também pode ser para exorcizar o medo da morte. Mesmo que em cena o espectador veja um bombom sendo devorado, a transferência simbólico-existencial o faz pensar na própria condição de ser vivente e na ação do tempo que cada dia o aproxima mais do próprio fim. Ao refletir sobre o caráter social do riso no Medievo, Bakhtin afirma que, em situações como essa, o riso pode supor que o medo foi dominado:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente a vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como a vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo.¹⁶³

Mattéoli¹⁶⁴, por outro lado, acredita que o teatro de objetos provoca o riso por causa da lucidez; ele reforça a lucidez sem apagar uma ilusão brevemente produzida.

¹⁶² Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

¹⁶³ Bakhtin, M. Op. cit., p. 78.

¹⁶⁴ Mattéoli, J.-L. Op. cit., p. 89.

Na cena seguinte, os bombons se escondem no saco, e o sal de frutas sai de trás do copo e vai até o papel de bombom vazio, vislumbrando a chance de disfarçar-se e integrar-se ao grupo. Despe-se da própria embalagem, envolve-se na embalagem do bombom com uma desenfreada empolgação – possivelmente por acreditar que seria aceito sob aquele mascaramento. Os bombons retornam como nas outras vezes e, no momento em que o ator os joga para cima, o sal de frutas disfarçadamente integra-se a eles. Durante a brincadeira, um dos bombons percebe algo diferente em um dos integrantes do grupo. Vai até o Sonrisal e lhe faz uma pergunta. Este responde com sua voz habitual e logo todos os bombons se posicionam de forma ameaçadora ao seu redor. Um detalhe é que Carles caracteriza os bombons com vozes graves e firmes, bem diferentes da fragilidade que ele traz para a voz do sal de frutas. Diante da invasiva dos bombons, o Sonrisal se afasta em direção ao copo, e os bombons voltam para o saco.

No meio da mesa, completamente sozinho, o Sonrisal despe-se da embalagem do bombom. “Nu”, demonstrando sua frágil materialidade, ele desliza em direção ao copo de água. Lentamente escala o copo e para, por alguns segundos, em sua borda como se tomasse fôlego pela última vez. Em seguida, joga-se dentro do copo e a sua forma começa a se desfazer. Carles fica em silêncio, observando a transformação. A respiração dos espectadores parece suspensa e, por alguns segundos, é quase possível ouvir, em meio à assistência, o som das bolhas de ar que surgem com a “morte” do sal de frutas. A água torna-se esbranquiçada, a luz diminui e, por aproximadamente cinco segundos, a escuridão toma conta da cena. O silêncio é rompido por aplausos, a luz se acende, e o ator retira os objetos da mesa. O último item a ser retirado é o copo, mas, antes de guardá-lo, Carles bebe um pouco daquela água, provocando surpresa e risos entre os espectadores.



3.5 Pequenos suicídios. Foto de divulgação do FITO

Um riso libertador, que ajuda a exorcizar a morte, anunciada desde o início, tanto verbalmente – no próprio nome do espetáculo – quanto imagetivamente – repetidas vezes o sal de frutas refugia-se atrás do copo com água. Funcionalmente, esse é o seu destino e o lugar em que ele deixa de existir como matéria palpável.

Em alguns momentos desse primeiro exorcismo, o ator assumidamente se torna cúmplice do objeto com o qual atua, sugerindo, por exemplo, que o sal de frutas se esconda atrás do copo com água no momento da aproximação ameaçadora dos bombons. Outras vezes ele também é o opositor quando interrompe a cena e come um dos bombons, gerando novos conflitos e quebrando significados instituídos pela representação. Dessa maneira, Carles também assume o poder de criar e desconstruir os símbolos, lembrando ao espectador que ele está imerso em um jogo e, ainda que portadores de identidade e ânima no espaço e tempo da representação, aqueles objetos continuam detentores das funções culturais e utilitárias para as quais eles foram construídos. Uma situação passível de exemplo ocorre quando o ator bebe a água em que o sal de frutas se suicidou. Carles brinca com todos os significados criados, advertindo ao espectador que ele continua diante de um copo de água com um Sonrisal diluído.

Outro recurso utilizado por Carles, que auxilia na construção desse olhar dualizado, é o jogo de estar dentro e fora do objeto, possibilitando ao espectador ver o que está em cena, em mais de uma perspectiva, dando-lhe, desse modo, a liberdade de estar dentro e fora do jogo e de manipular os significados simbólicos e funcionais dos objetos postos em ação.

Nesse primeiro suicídio há uma insólita relação entre a forma e o conteúdo: os bombons, doces por natureza, são ácidos e preconceituosos com o elemento que lhes é estranho. O sal de frutas, por sua vez, vive uma jornada de busca por aceitação e é através de sua “morte” que ele finalmente encontra o seu destino, auxiliando a digestão do bombom comido minutos antes por Carles. No aspecto metafísico, o sal de frutas necessitou transfigurar-se para encontrar o seu lugar. Durante o seu tempo de vida cênica, ele é um estrangeiro, não aceito nem compreendido. A sua função social e a razão de sua existência é descoberta por um processo de morte simbólica, mas também real, pois, em consequência do seu “suicídio”, ele se destitui de ânima, sofre transformações físicas e químicas, torna-se liquefeito e transmutável, ou seja, capaz de ser digerido pelo corpo do ator. As suas propriedades deixam de existir; o Sonrisal volta a ser matéria do cosmos.

3.3 PITA E JÖRG, UMA HISTÓRIA DE AMOR IMPOSSÍVEL.

Carles põe uma bandeja de papel sobre a mesa. Nela há uma xícara emborcada em um pires, três caixas de fósforo e um grão de café sobre a xícara. Anuncia que o segundo e último suicídio será por amor e apresenta os objetos-personagem: uma semente de café brasileira, chamada Pita, e um palito de fósforo sueco de nome Jörg.

Enquanto espeta o palito em diferentes lugares da bandeja, Carles repete o nome Jörg, transferindo para o seu corpo a expressão do fósforo sueco. O corpo e as expressões do ator mudam completamente quando ele incorpora Jörg, caracterizando-o como alguém esguio e arqueado.

A semente de café, que antes estava sobre a xícara, é revelada na orelha do ator. Posta sobre a bandeja, Pita e Jörg estabelecem um diálogo de reconhecimento. Ele move-se e diz “Jörg” com gravidade; ela move-se e diz “Pita” com delicadeza. Em seguida, Carles abre uma das caixas de fósforo e esconde Jörg dentro dela. Pede que Pita o encontre, emprestando-lhe o dedo indicador para a semente apontar a direção em que estaria Jörg. Ela aponta para uma das caixas e o indicador faz que não. A ação se repete, e Pita não consegue encontrar o palito.

Instantes depois, Carles pega Jörg, coloca-o num canto da bandeja e esconde Pita em sua orelha. Jörg procura Pita e não descobre o seu esconderijo. Ajudando o palito, o ator indica o seu ombro esquerdo. Jörg escala o braço de Carles e vai até a sua orelha. Instantaneamente é surpreendido por um cigarro, e os dois entram em combate.

Nesse suicídio o corpo de Carles funciona como suporte expressivo para os objetos. O seu dedo é emprestado para Pita procurar Jörg, suas orelhas tornam-se esconderijo, seu braço esquerdo converte-se em caminho para o palito buscar a semente de café. As objetivações desse corpo cênico transformam-no ora em ferramenta dos objetos, ora em lugar expandido do espaço de representação, convertendo-o, inclusive, em extensão da mesa em que se desenrola a história.

O combate estabelecido entre Jörg e o cigarro é real, com risco iminente de morte pela função prática desses dois objetos: para acender um cigarro, o palito de fósforo necessita incendiar-se. Logo, a morte de um implica a morte do outro. Jörg luta para não cumprir sua função primeira, tentando prolongar o seu tempo de vida ao lado de Pita. Todavia, o destino

do casal é inevitavelmente conduzido para o trágico fim, anunciado antes mesmo de eles se encontrarem.

Num dado momento, Carles coloca Pita e outros grãos iguais a ela em uma máquina de moer café, que não está à vista do espectador. Transforma-os em pó e, com o auxílio de uma cafeteira italiana, prepara um cafezinho e o serve na xícara que está sobre a mesa. Desconsolado, chamando por Pita, Jörg entra no recipiente em que está sua amada, mas não consegue encontrá-la. Então, em um ato de desespero, ele derruba a xícara e escreve o nome de seu amor com o líquido negro que escorre sobre a bandeja. Em seguida, o palito se incendeia. Voluntariamente ele se deixa consumir pela chama, ao lado do nome de seu amor impossível. Carles diminui a iluminação até a sala ficar completamente escura, justamente no momento em que Jörg se apaga.

Um ponto que gostaria de destacar é que, antes de perderem sua materialidade funcional, Pita e Jörg foram postos em situação de singularização. O lugar primeiro de Jörg era a caixa de fósforos, espaço coletivo que deveria ser dividido com outros palitos, idênticos, impessoais. Esse seu lugar comum, como um palito de fósforo igual a milhares de outros palitos, foi transposto para um lugar de afetividade, ao lado de Pita, onde ele se tornou único. Esta, igualmente, protagonizou um momento de singularização, sendo reconhecida por Jörg em meio a um punhado de outros grãos de café. Pita e Jörg tornaram-se únicos um para o outro – e também para o espectador – apesar de serem iguais a outros tantos palitos de fósforo e grãos de café. A transferência dessa singularização para as relações humanas é praticamente automática: também buscamos e (quase sempre) encontramos nossos pares em meio à multidão.

Todavia, os protagonistas dessa narrativa têm um destino trágico inscrito em suas materialidades: eles são coisas para que sejam consumidas: ela em forma de café, ele como a chama que, inclusive, pode ser usada para preparar o café. Por causa de suas constituições

físicas, eles experimentam processos de finitude diferentes; com isso, até o ato de morrer é algo que os distancia.

As intervenções de Carles constantemente separam os dois apaixonados, apesar de todos os seus esforços para ficarem juntos. Não há intenção visível de separá-los pelo prazer de causar-lhes sofrimento. Tais intervenções parecem mais uma força invisível, que fatalmente os conduz para caminhos nefastos. As ações do ator, manipulando os pequenos destinos de Jörg e Pita, encaixam-se como a sequência de um jogo de tabuleiro. Entretanto, nesse jogo, não há ganhadores. O que resta é apenas morte, mas morte sem angústia, sem choro. Morte como condição de quem está vivo, como transformação de tudo o que é palpável.

E esses objetos realmente deixam de existir, tornando-se metáforas da nossa singularidade e fragilidade. Vale ressaltar que a finitude da matéria como material cênico-simbólico não é algo novo no campo das artes cênicas. Conforme já foi mencionado, em “Tragédia de Papel”, de Yvez Joly, essa relação já era explorada, com um personagem sendo picotado e queimado em cena. E, embora não tivesse encontrado tais informações documentadas, antes e depois de Joly, certamente existiram outros artistas que tenham percorrido caminhos semelhantes, pois tudo o que nos rodeia pode tornar-se imagem poética de nossas efêmeras existências, uma vez que o tempo age sobre todos, seres vivos, pedras, edifícios, carros, computadores, telefones, palitos de fósforos, grãos de café.

3.4 O TEMPO: POESIA TRAGICÔMICA SOBRE O PASSAR DO TEMPO.

3.4.1 Introdução

Depois de retirar os elementos usados no segundo suicídio, Carles vai para o lado esquerdo do palco. Na penumbra, pega um mapa e anuncia o próximo exorcismo. Mas nenhuma ação efetiva acontece em cena. Por mais de trinta segundos, o ator fica calado, de pé, inicialmente estático e depois altera as bases de equilíbrio de seu corpo. Ao passo que se movimenta, Carles aproxima-se da mesa em que aconteceram os dois suicídios e apaga a luz sobre a mesa, ao mesmo tempo que anuncia a primeira estrofe.

Uma narrativa sem palavras se constrói nessa introdução, afirmando a importância da presença cênica de Carles. O processo dramático ocorre no corpo do ator, que se torna objeto da ação do tempo no espaço da representação. Sem o auxílio de objetos e sem a busca de um pré-texto para se comunicar, ele reforça o estado que Carrignon define como “ator encarnado” ¹⁶⁵, ou seja, alguém que joga, mas que não interpreta um personagem. O “ator encarnado” não tenta mascarar sua presença na cena, não finge ser outra pessoa. Ele empresta o seu corpo para expressar ideias e emoções frequentemente vinculadas a um objeto, mas sem negar que ele continua ali, sendo ele mesmo. Percebo que essa é uma busca comum a outros artistas vinculados ao teatro de objetos, como os já citados Christian Carrignon, Katy Deville e Agnès Limbos. Tal estado, ou presença, relaciona-se ainda com o que Kantor descreve como o método da arte de ser ator no teatro-happening:

O ator não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita, ele permanece antes de tudo ele mesmo, um ator carregado de toda essa fascinante BAGAGEM DE SUAS PREDISPOSIÇÕES E DE SUAS DESTINAÇÕES.

Longe de ser uma cópia e uma reprodução fiel de seu papel, ele o assume, consciente sem cessar suas destinações e sua situação.

¹⁶⁵ Bellanza, M. et al. Op. cit., p. 48.

ESSA ZONA LIVRE DA ARTE DO ATOR DEVE SER PROFUNDAMENTE HUMANA. ENTENDO ISSO COMO A UTILIZAÇÃO DAS ATIVIDADES RUDIMENTARES (ELEMENTARES) E DAS MANIFESTAÇÕES MAIS GERAIS E MAIS CORRIQUEIRAS DA VIDA.¹⁶⁶

Posto em situação dramática, sem representar um papel senão o próprio, mais uma vez Carles confronta ficção e realidade aos olhos do espectador. Acerca desse confronto, o leitor já deve ter notado outro elemento relevante: toda vez que há passagem de uma cena para outra, o ator comunica tal fato ao espectador. O ato de tecer esses comentários remete ao método de distanciamento utilizado por Brecht, que anunciava as ações, os lugares e os personagens, por exemplo, para evitar o total envolvimento do espectador com a encenação.

3.4.2 Primeira estrofe – o retorno

A sala fica completamente escura, e Carles emite sons e buzinas de carros. Nessa paisagem urbana criada por ruídos, e ainda no escuro, ele “aborda” uma senhora para pedir-lhe informação. No início do diálogo, o ator acende uma lâmpada que ele segura com uma das mãos enquanto analisa o mapa e conversa com a informante. O espectador não vê o seu rosto, pois ele está oculto pelo mapa, aberto na altura de seu peito. É difícil compreender o que eles conversam, mas entendo que o ator procura, naquele mapa, uma rua chamada “Rakstat”¹⁶⁷. A senhora percebe que ele não é de Budapeste e descreve, com o indicador fazendo uma sombra no mapa, o trajeto que Carles deve seguir até a rua procurada. Ele agradece pela informação e abaixa o mapa, dispondo-o sobre o banco de madeira. Iluminando-o com a lâmpada (que também está dentro de um saco de papel, assim como aquela suspensa sobre a mesa), o ator analisa o trajeto indicado pela senhora. Depois, sobe no mapa e percorre o caminho, repetindo

¹⁶⁶ Kantor, T. Op. cit., p.136.

¹⁶⁷ Procurei esta rua no mapa de Budapeste e não consegui localizá-la, assim, é possível que a escritura correta seja outra.

as instruções da informante até chegar ao endereço. Olha para os seus pés e indica a localização do prédio: número 44.

O espectador ri, ao perceber que aquele é o número do sapato que o ator calça, e mais risos surgem na sequência da cena: para subir os pavimentos do prédio, Carles coloca um pé sobre o outro e diz: “Primeiro piso, segundo piso, terceiro piso, quarto piso”. De um bolso interno do paletó, o ator pega uma carteira e a abre, puxando um papel com quatro fotos em 3x4 da tia de Gyula Molnár, dispostas uma ao lado da outra. Carles dirige-se a ela como se fosse o próprio Gyula. Durante a visita, o ator impõe movimentos e ritmos ao seu corpo que suscitam o deslocamento pela casa, enquanto descreve sua percepção do lugar. Ele assegura que tudo está igual ao que era antes: o tapete, o sofá, a cômoda, a cozinha e até mesmo o seu avô. A visita é curta, logo ele despede-se da tia e segreda aos espectadores suas impressões da visita. Transcreverei essas falas, pois as considero importantes para a compreensão de algumas questões que discutirei a seguir:

Ao voltar depois de tantos anos ao lugar em que eu havia vivido quando era pequeno, talvez 15 ou 16 anos depois, e isso já faz um montão de anos (desce do banco, coloca a lâmpada sobre a mesa, com o foco na direção do banco e se assenta nele. Enquanto narra a sensação de Gyula ao retornar à casa da tia, Carles tira vagens de amendoins do bolso do paletó, sacode-as perto do ouvido e deposita-as sobre o banco), eu lembro que me dei conta que, conforme entrava naquele lugar, na casa em que eu havia vivido como menino, eu tinha a estranha sensação de que tudo havia se apequenado (pega uma vagem de amendoins, sacode-a perto do ouvido e deposita-a sobre o banco). As luzes da rua “Rakstat” me pareceram mais baixas (pega outra vagem e repete os mesmos movimentos de antes), inclusive a casa, número 44, me pareceu mais baixa (pega outra vagem e repete os movimentos anteriores). Ao subir pela escada, estreitíssima! (pega mais uma vagem e repete os mesmos movimentos) Toquei a campainha de uma porta pequeníssima (mesma sequência de movimentos) e veio-me abrir a porta uma tia pequena, pequena, pequena, pequena... (mesma sequência de movimentos) E então comecei a pensar em como que tudo aquilo havia diminuído de medida, minguado (mesma sequência de movimentos). Foi aí que me dei conta de que, na verdade, nada havia minguado, mas que eu havia crescido. (Carles levanta-se do banco e vai até a mesa) E quando alguém se dá conta disso, parece ser mais velho do que na realidade ele é. (apaga a luz)

Esta estrofe é permeada por ambivalências factuais/ficcionais. Ela inclui pessoas e lugares que Molnár conheceu, configurando-se um relato real, uma história de vida; as falas se dão em primeira pessoa, mas são ecos das falas de outra primeira pessoa; narrando Molnár, Carles comporta-se como Carles, que se veste de Molnár. O ator não altera suas expressões,

seu timbre de voz ou suas partituras corporais para tentar representar o “dono” da história. Diante dessas ambivalências, o espectador testemunha duas realidades que se entrelaçam e duas presenças que se complementam, pois, nessa estrofe, Carles e Molnár apresentam-se na primeira pessoa do singular.

Gostaria de destacar os procedimentos que construíram as relações com o espaço: primeiramente, a paisagem urbana foi evocada graças a imagens sonoras criadas por Carles. Esse espaço imaginado pelo espectador, incutido como informação prévia, adquire concretude nas situações apresentadas posteriormente.

Uma dessas situações é o deslocamento do ator sobre um mapa, outra extraordinária relação com o espaço. Sua locomoção pela cidade suscita a transgressão das nossas referências espaciais, experiência semelhante à de testemunhar um mágico extraindo de sua cartola objetos que jamais caberiam ali dentro ou ter experiências cinematográficas capazes de alterar o tamanho e a relação das coisas. Um exemplo apropriado é o sonho “Corvos” do filme “Sonhos”, de Akira Kurosawa: ao observar um quadro de Van Gogh, um homem é levado para dentro da obra, passeando por esboços e texturas criadas pelo pintor. Obviamente, Carles não entra efetivamente no mapa, mas graças à imaginação, o espectador pode ver o ator percorrendo as ruas até a casa da tia, assim como o observador de Van Gogh percorreu caminhos e paisagens concebidos pelo artista. Essa alteração do senso espacial também remete ao conceito de Bachelard anteriormente discutido, da miniatura como “umas das moradas da grandeza”. Um mapa configura-se como miniaturização do espaço real, ou seja, ele é um potente veículo da imaginação.

Nesta estrofe, o corpo de Carles funciona mais uma vez como suporte expressivo propondo e caracterizando lugares; o número do prédio é a numeração dos seus sapatos; o quarto piso é alcançado com um pé pisando o outro; a campainha ¹⁶⁸ da porta da casa da tia é

¹⁶⁸ Na linguagem coloquial dá-se à úvula nomes, como campainha ou sininho.

acionada na garganta do ator. Até mesmo o crescimento físico se torna matéria narrativa vinculada à relação espacial, pois o que antes era visto como grande se apequenou. Ao se descrever esse embate de impressões, duas imagens dos mesmos lugares se constroem: uma vivida com olhos de criança; a outra, com olhos de um adulto. Dissonantes, elas geram percepções completamente distintas da realidade.

3.4.3 Segunda estrofe – a memória

Ainda no escuro, Carles anuncia a segunda estrofe, advertindo à audiência que o tempo é uma coisa séria, diferentemente de suas palavras e suas recordações, que são como amendoins. Logo depois o artista acende uma pequena lanterna e caminha sobre o banco, iluminando a sua superfície e as vagens de amendoins, enquanto diz, com uma voz mais grave e cansada, que o tempo é muito astuto e passa quando menos se espera, deixando atrás de si somente as suas imensuráveis marcas. Desce do banco e põe a lanterna sobre ele iluminando o caminho de amendoins enquanto diz:

O tempo passa (balança uma vagem de amendoim perto do ouvido e depois a coloca sobre a mesa), o tempo escapa (mesma sequência de movimentos), o tempo se acaba (idem), o tempo cura (idem), o tempo perdido, nunca mais volta (idem).

Logo após essas reflexões, o ator anuncia a terceira estrofe. Os amendoins, postos sobre o banco na estrofe anterior, enquanto o ator tecia considerações a respeito da visita de Gyula à Budapeste, são imagens poéticas das recordações apreendidas ao longo da vida do narrador. Ao balançar as vagens, metaforicamente Carles agita as suas lembranças – que são reflexões ou memórias suas somadas às de Molnár. Nessa recriação de “Pequenos suicídios” é difícil identificar a quem pertenceu essas memórias agitadas, uma vez que Carles se apropriou do espetáculo, transformando-o de acordo com suas necessidades, para que tudo fizesse sentido para ele.

Nesta estrofe, o simples ato de caminhar sobre o banco com amendoins pode converter-se em alegoria de experiências e recordações de toda uma vida. A lanterna que ilumina o caminho, posta sobre o banco no final da caminhada, não deixa de ser a ação de olhar para o passado. E às vezes, nesses momentos, é possível perceber que o tempo nos escapou e as pessoas, os sonhos e a juventude, deixados no passado, não voltam mais. Nessas ocasiões, ao somos arrebatados por tais percepções, tomando emprestadas as palavras de Carles, ao finalizar a primeira estrofe, “parecemos mais velhos do que realmente somos”.

3.4.4 Terceira estrofe – a finitude

Cañellas espalha aproximadamente meio quilo de pó de café sobre mesa e dispõe as vagens de amendoim em cima do pó, novamente balançando cada uma delas. Com a mesma voz grave, proferida enquanto ele caminhava sobre o banco, diversas vezes, ao longo da cena, ele repete que nada pode alterar nem sequer arranhar o tempo. Tanto pelo ritmo e timbre de sua voz quanto por suas partituras corporais e expressões faciais, esse personagem corporificado por Carles se exprime como uma pessoa idosa, que traz em si as marcas do tempo que a consome, conduzindo-lhe inevitavelmente para o estado de um corpo que se desfaz; prenúncio da morte, fim de quem vive. O pó de café age como metáfora dessas marcas do tempo, do corpo desfeito – torrado, moído, amargo – verbalmente anunciado por Carles. No Ocidente, a morte está associada ao preto, e o pó de café, sobretudo funcionando como ampulheta enquanto cai da sacola sobre a mesa, confirma o tempo que se esgota e a morte que se aproxima.

Para o ator, esse personagem é uma espécie de vigilante do tempo. Durante toda essa cena, ele luta contra uma bisnaga de creme de barbear Bozzano, que insiste em cobrir o

pó de café e as vagens com o seu conteúdo. Tentando não deixar que as marcas do tempo sejam apagadas, ele luta contra o sono, mas inevitavelmente adormece, e as vagens, pouco a pouco, vão todas sendo contaminadas pelo creme de barbear e jogadas ao lixo, assim como o pó de café. Sua batalha é inútil: ao final da cena, ele se dá por vencido, pois, de forma alguma, consegue proteger os seus amendoins.

Na cena introdutória ao espetáculo, Carles passa a mão no rosto enquanto fala a palavra **tempo**. Esse gesto sutil, segundo o ator, é a indicação que ele deixou para o espectador de que sua barba precisava ser aparada. Assim, ele justifica o creme de barbear, que, repetidas vezes, busca alterar a ordem instituída e cumprir a sua função. Esse elemento insere-se na narrativa como agente antitemporal, razão pela qual ele tenta apagar a ação e as marcas do tempo, perseguindo as vagens de amendoins, receptáculos de vida que podem germinar e crescer, transformados em metáforas da memória. Deixar de lembrar é entregar-se ao esquecimento. É assumir os limites da memória e da nossa própria finitude.

3.4.5 Quarta estrofe – o tempo

Depois de anunciar a quarta estrofe, o ator começa a repetir o som tique-taque com a boca, de forma rápida e ritmada, enquanto espalha o pó de café sobre a mesa. Mostra o pulso direito e diz: “este é um relógio tique-taque”; indica o pulso esquerdo e diz: “este é outro relógio tique-taque”. Carles simula, com os dedos indicadores e anelares das duas mãos, o movimento dos relógios imaginários, os quais escapam de seus pulsos e se põem a brincar sobre a mesa.

Enquanto os relógios se movem, o ator repete ritmadamente o som do tique-taque. Eles brincam, sobem em seus braços e começam a brigar, momento em que o ator interrompe

a cena e anuncia a entrada de um relógio despertador, apresentado como a mãe dos relógios de pulso. Ela os manda tomar banho e dormir, pois eles terão que despertar cedo no dia seguinte; um dos relógios pede à mãe não apagar a luz, porque ele tem medo de morrer ¹⁶⁹. Nesse momento, Carles diminui a luminosidade até o palco ficar completamente escuro.

A mãe tranquiliza o filho afirmando que não disse morrer, e sim dormir. Todavia, o relógio não consegue abandonar a preocupação com a morte, questionando sua mãe sobre o que acontece quando alguém morre. De forma poética, ela responde que, quando alguém morre, se transforma em estrela e parte com as outras estrelas. Logo outra dúvida desponta: o relógio quer saber o que o tempo faz quando os relógios dormem. Sem perder a delicadeza da resposta anterior, a mãe afirma que, quando os relógios dormem, o tempo voa. Segundo ela, “de dia o tempo passa e de noite, o tempo voa”. Cañellas acende duas pequenas lâmpadas, movimentando-as lentamente, talvez para manifestar o tempo voando, enquanto os relógios dormem.

Tal cena é interrompida pelo ator, que anuncia o tempo real, do presente dos espectadores, 10h04min, agradecendo-lhes pela atenção e desejando-lhes boa noite.

Os objetos, nesta última estrofe, são apenas evocados, não estão materialmente em cena, o que reforça a ideia de que a presença de um objeto não é condição obrigatória para a sua utilização poética. Às vezes, a intenção e o modo de se conduzir o trabalho são suficientes para que os objetos estejam presentes, mesmo que fisicamente ausentes.

Ao longo da terceira parte do espetáculo, gradativamente a palavra foi retomada, traçando um percurso que vai da imagem à palavra. E, nesta estrofe final, a fala mostrou-se relevante para tornar presentes os objetos ausentes. Carles entende a utilização da palavra como mais um suporte expressivo deste espetáculo:

A palavra deve estar como suporte, ali onde o objeto não é capaz de chegar. Ela tem que servir para que as pessoas entendam o significado do objeto na cena, para talvez

¹⁶⁹ *Morir* em espanhol tem um som semelhante com dormir, por isso a confusão do pequeno relógio.

ajudar nas transições. Ela serve como suporte para dizer tudo o que a imagem, o visual não é capaz de deixar claro.¹⁷⁰

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DA ANÁLISE DE PEQUENOS SUICÍDIOS

Durante a tentativa de descrição do desdobramento da dramaturgia, percebi quão complexo é traduzir a linguagem visual em linguagem verbal. Segundo Wolff, a imagem ignora o passado e o futuro, tendo o próprio tempo do “agora eterno”. De acordo com ele, tudo se dá no presente, e ela é pura afirmação:

É exatamente por isso que a humanidade inventou dois sistemas de representação: a linguagem, sonora, temporal, fruto da inteligência, instrumento extremamente sutil, aperfeiçoado, que pode dizer todas as nuances do tempo, do pensamento, do julgamento, todas as modalidades da abstração e da generalidade, mas que não pode tornar verdadeiramente presentes os verdadeiros ausentes, os mortos e os deuses; e o outro sistema, a imagem, visual, espacial, fruto da imaginação, muito mais rudimentar, mas surpreendente e impressionante, e que tem o poder mágico de fazer viver os mortos e fazer existir o céu sobre a terra.¹⁷¹

Nesse processo, compreendi a dificuldade de escrever uma dramaturgia para o teatro de objetos e para outras manifestações do Teatro de Formas Animadas. A tessitura cênica desses trabalhos, atrelados à linguagem visual, é extremamente complexa, difícil de ser apreendida, descrita ou traduzida por palavras. Existem muitas camadas de significações a serem observadas/analizadas: o ator, o público, os objetos, o ator como a extensão dos objetos. Ainda que as ações cênicas e o modo com que os objetos são utilizados sejam minuciosamente descritos, um grande buraco permanece, pois falta a lacuna poética, preenchida pelas presenças do ator e do espectador, responsáveis pela efetivação do acontecimento teatral.

¹⁷⁰ Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

¹⁷¹ **Wolff, F.** *Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In:* Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 28.

Os objetos escolhidos para esse espetáculo possuem, predominantemente, a característica de existirem para serem transformados. Nos suicídios, eles não fingem morrer; eles realmente deixam de existir aos olhos de toda audiência. Essas metamorfoses visuais contribuem expressivamente para dar ao espetáculo uma tônica poética, trágica e provocadora. Pequenas coisas, extremamente simples, como um palito de fósforo e um grão de café, são transmutadas em imagens simbólicas, capazes de despertar a nossa sensibilidade diante da vida, da morte, da aceitação, da perda, do tempo que nos escapa, da constante transformação que sofremos e da nossa perenidade. Essas propriedades também revelam as bases que fundamentam a concepção do grotesco para Bakhtin, discutidas no capítulo anterior.

A morte, mesmo sendo o tema principal, não é velada nem tratada como tabu ou como fator de surpresa; ela já está expressa no próprio título do espetáculo, não sendo manipulada para se criar uma expectativa no desfecho das pequenas narrativas. O que importa não são exatamente as histórias dos pequenos suicídios, mas os caminhos percorridos e as soluções poéticas encontradas para chegar a esse fim:

Como em um drama grego, o espectador sabe ou pode chegar a saber qual vai ser o fim do protagonista. Porque nada está oculto. A tragédia está sob a água desde o primeiro instante. O copo com água está lá. Portanto, é possível supor que este seja o seu final (do comprimido efervescente). Mas o que realmente importa é como se chega a este final.¹⁷²

Isso implica uma escolha exata e bastante consciente dos elementos que compõem cada uma das narrativas. No caso do sal de frutas, a sua vulnerabilidade à água simboliza a perenidade da vida, tanto do personagem quanto de toda a assistência. Segundo Carles, não faz sentido apresentar esse espetáculo em um lugar em que as pessoas não conheçam as propriedades de um comprimido efervescente. Assim, quando viaja com o espetáculo, Carles preocupa-se com os signos próprios de cada cultura, investigando produtos que contenham a mesma carga de significados para evitar alteração do sentido do espetáculo:

¹⁷² Entrevista realizada com Carles Cañellas durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (Recife, 12 e 13 de novembro de 2011). Cf. página 132.

Na Espanha, não utilizo um Sonrisal, porque lá ele não existe. Uso outra marca, chamada Alka-Seltzer, que todo mundo conhece. É um antiácido exatamente igual ao Sonrisal. E os bombons não são da “Garoto”, mas de outra marca conhecida. Em cada lugar busco um produto que seja referência. Como por exemplo, o creme de barbear que aqui tem uma marca mais conhecida (Bozzano). Logo, tem que se adequar, porque cada objeto, mesmo sendo igual, pode ter um significado distinto em função da cultura, em função dos produtos do mercado. Em cada lugar primeiro faço um trabalho de investigação para saber se as pessoas entenderão efetivamente o significado disso que estou fazendo.

Neste espetáculo, assim como em outros trabalhos com objetos, como já explanado, a percepção do tamanho das coisas é frequentemente alterada. Elementos mínimos, como um palito de fósforo, um grão de café, um sal de frutas, um bombom, uma vagem de amendoim, postos em relação uns com os outros e com o ator, tornam-se protagonistas capazes de serem percebidos além do alcance cotidiano do olhar. A mão do artista torna-se enorme ao lado da pequenez e da fragilidade dessas coisas. O seu corpo, então, é proporcionalmente gigantesco a um palito de fósforo. A percepção alterada dessas coisas também lhes permite exalar a singularidade de suas existências, praticamente imperceptíveis quando inseridas em situações prosaicas.

Constantemente Cañellas põe em choque a realidade do espectador com a do espetáculo, criando significados e desconstruindo-os, sequencialmente. Como já foi exposto, o ator anuncia o início de cada cena e apresenta os objetos que usará como parceiros. Os dois relógios que estavam sobre a mesa logo no começo da apresentação também funcionam como detonadores da ilusão, pontuando o tempo real no começo e no final do espetáculo; além disso, a própria incursão que Carles faz, de estar dentro e fora dos objetos, ora emprestando seu corpo para a matéria se expressar, ora usando esse mesmo corpo para comentar o que se passa na cena, perturba a dramaturgia e as realidades que coexistem no tempo do espetáculo.

4 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, tive contato com trabalhos permeados por teatralidades originais que revelam a vitalidade da arte teatral, fazendo-me redescobrir o próprio sentido de fazer teatro. Tomo emprestadas as palavras de Carles Cañellas: “eu creio que o teatro de objetos continua sendo um teatro absolutamente atual e que ele proporciona um nível artístico muito complexo, alto, arriscado e exigente”¹⁷³.

O teatro de objetos não se orienta por regras preestabelecidas, configurando-se um campo aberto para experimentações. Ele conecta-se a outras manifestações do teatro de animação contemporâneo, cuja principal característica é a multiplicidade de suportes expressivos. Todavia, com o passar do tempo, as experiências com os objetos geraram reflexões, com as quais se tornou possível elencar alguns preceitos básicos dessa prática, os quais não se estabelecem como regras, pois, segundo diferentes artistas que conheci ao longo desta pesquisa, a rigidez não combina com o teatro de objetos. Para eles, o mais importante é a descoberta de caminhos autênticos que respondam a questões pessoais e que sejam originais para quem os faz. Carrignon ressalta que o teatro de objetos é “um teatro vivo”¹⁷⁴, não sendo necessário fixar-lhe definições rigorosas.

O teatro de objetos é uma manifestação que traduz inquietações artísticas, existenciais e conceituais de seus fazedores. Estes preferem qualificá-lo não como um novo gênero teatral ou um novo movimento do Teatro de Formas Animadas, mas como uma forma de pensar o espetáculo e interpretar a realidade, transgredindo-se o mero funcionalismo dos objetos, que se tornam capazes de singularizar o olhar e o cotidiano. Dessa forma, diversos artistas do teatro de objetos encaram-no como uma crítica poética à banalidade da vida quotidiana.

¹⁷³ **Idem.**

¹⁷⁴ **Carrignon. C. In Bellanza, M. et al. Op. cit., p. 40.**

O teatro de objetos aparece no momento em que a sociedade ocidental toma consciência de que ela se afoga em insignificância. Este teatro, por meio de seus objetos de plástico, um pouco quebrados, fala de nós, um pouco perdidos, submergidos na falta de sentido.¹⁷⁵

Assim, o objeto é reintroduzido no campo das artes, permitindo ao espectador revisitá-lo e percebê-lo em uma nova perspectiva, em que ele se torna suporte para a imaginação e para o pensamento poético.

O ator, no teatro de objetos, está no centro da encenação e a sua presença é fundamental para que os jogos simbólicos sejam estabelecidos com o objeto, que permanece carregado pelo seu sentido funcional, mas também se torna um vetor de metáforas.

Desse modo, selecionar os objetos que serão parceiros de cena do ator é um ato consciente no que diz respeito tanto aos processos histórico-sociais em que eles estão inseridos quanto à forma, à maleabilidade e a outros aspectos que caracterizam e dão peculiaridade aos objetos.

Segundo Carrignon, a escolha desses elementos usados no teatro de objetos deve-se guiar pela busca de uma expressividade simples e tocante, e não pelo excesso. O poder de síntese revela-se essencial para que as dramaturgias sejam simbolicamente significativas e artisticamente provocadoras, fazendo do acontecimento teatral uma experiência única, capaz de transformar a percepção da realidade cotidiana. Por fim, deixo algumas considerações feitas por Carrignon durante sua conferência no FITO-Curitiba, que ressaltam a importância da síntese no teatro de objetos:

Cada vez que vejo uma bela improvisação em uma oficina, penso ser possível simplificá-la ainda mais. Tentem encontrar o desenho magnífico que o pintor chinês procurou durante 20 anos em sua cabeça, para depois pegar o pincel e fazer em apenas um gesto. Quando a gente chega nisso é magnífico. É a conclusão.¹⁷⁶

¹⁷⁵ **Mattéoli, J.-L.** *Contre l'objet. Tout contre*. E pur si muove, Charleville Mézières, n. 5, p. 33-34, maio 2006. p. 33.

¹⁷⁶ Christian Carrignon, “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012. Cf. página: 118.

5 BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, A. M. **Teatro de Animação: Da Teoria à Prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AMARAL, A. M. **O ator e seus duplos - máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC: EDUSP, 2002.
- AMARAL, A. M. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna, do Ilusionismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BALARDIM, P. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- BATTCOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BELLANZA, M. et al. **Partages nº 3 - Des théâtres par objets interposés**. Normandia: Editora Mont-Saint-Aignan, 2006.
- BELLASI, P.; LALLI, P. **Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana**. Bologna: Cappelli, 1987.
- BELTRAME, V. A animação do inanimado na dramaturgia de Maiakóvski. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, v. II, n. 2, janeiro/julho 2002.
- BERNARDINI, A. F. (.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva , 1980.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOLOGNESI, M. F. Tragédia: uma alegoria da alienação. **Trans/Form/Ação [online]**, São Paulo, v. 12, p. 23-35, 1989.
- BONNOT, T. Biographies d'objets, Dijon, S/D. Disponível em: <<http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d'objets.pdf>>.
- CALAZANS, S. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 fev. 2013. ISSN: 989-20-0088-9.
- CARRIGNON, C. Contre l'objet. **E pur si muove**, Charleville Mézières, n. 5, p. 31-32, Maio 2006.
- CARRIGNON, C. Le théâtre d'objet : mode d'emploi. L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique. **Agôn [En ligne]**, n. 4, 25 jan. 2012. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>.
- CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. **Le théâtre d'objet: mode d'emploi**. Dijon: Ed.Scérén, CRDP de Bourgogne, 2006.
- CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. **Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet**. Paris: Thémaa, 2009.
- CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. ISSN 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 fev. 2013.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____ **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

- CINTRA, W. A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor). **Móin - Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 2, n. 2, p. 201-216, 2006.
- CINTRA, W. **No limiar do desconhecido – Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. São Paulo: [s.n.], 2008. Tese apresentada à escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação para obtenção do título de Doutor em Artes.
- COSTA, F. S. D. O Objeto e o Teatro Contemporâneo. **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 4, 2007.
- CRAIG, E. G. O ator e a supermarionete (versão integral), tradução de Almir Ribeiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. p. 101-124, Jun 2012.
- CURCI, R. **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- EJNÈS, V. **Cahier partages: des théâtres par objets interposés**. Mont-Saint-Aignan, Normandie: Ed. ODIA, 2006.
- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERRABOSCHI, G. Storia de un percorso. In: BELLASI, P.; LALLI, P. **Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana**. Bologna: Cappelli, 1987.
- FO, D. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Fenac, 1999.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; ALVES DE LIMA, M. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- JURKOWSKI, H. **Métamorphoses: La Marionette au XX Siècle**. Tradução de Gisele Lamb e Kátia de Arruda Eliane Lisboa. 2ª. ed. Charleville-Mezières: Éditions L'Entretemps , 2000. No Prelo.
- KANTOR, T. **Leçons de Milan**. Tradução de Wagner Cintra. Paris: ACTES SUD – PAPIERS, 1990.
- KANTOR, T. **O teatro da morte; textos organizados e apresentados por Denis Bablet**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- LAUBU, M.; MATTÉOLI, J.-L. L'esprit de peu se rit - un jeu.... **Agôn [En ligne]**, n. nº 4, 2012. L'objet, Dossiers, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 13/01/2012, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2026>.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia. Editora Nacional/ Ed. USP, 1970.
- LIMBOS, A. Autour du théâtre d'objet. **Compagnie Gare Centrale**. Disponível em: <<http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>>. Acesso em: 15 fevereiro 2012.
- MATTÉOLI, J.-L. Contre l'objet. Tout contre. **E pur si muove**, Charleville Mézières, n. 5, p. 33-34, Maio 2006.
- MATTÉOLI, J.-L. **L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MORETTI, M. D. F. D. S. O Ator no teatro de Tadeusz Kantor. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, v. 1, n. 1, p. 148-166, 2005.
- PAZ, O. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. 2^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEREC, G. **As coisas**: uma história dos anos sessenta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RESTANY, P. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROUBINE, J.-J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SHÖN, R. L'objet en scène. **Théâtrenciel**, Paris, Janeiro 1995. Disponível em: <<http://www.theatrenciel.fr>>. Acesso em: 23 abril 2012. Artigo escrito para um encontro organizado pelo Théâtre de la Marionnette de Paris, no Théâtre de la Cité Internationale.
- SKIBA-LICKEL, A. L'acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor. **Bouffonneries**, Paris, n. 26-27, 1991.
- TEIXEIRA, F. N. **Prazer e crítica**: o conceito da diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.
- VARGAS, S. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=GL6B9FKbt_8>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- VARGAS, S. O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaragua do Sul, n. 7, p. p. 27-43, 2010.
- VERONESE, D. El Periférico de Objetos, Dezembro/Janeiro 1999/2000. Disponível em: <<http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>>. Acesso em: 23 abril 2012.
- WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: _____ **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO I – TEATRO DE OBJETOS NO BRASIL.

O teatro de objetos no Brasil é predominantemente voltado para o público infantil, característica que difere daqueles grupos que desencadearam experimentações cênicas com objeto na Europa, principalmente a partir da década de 70.

Nos espetáculos infantis, a utilização do objeto é mais prosaica que poética. A junção de dois ou mais objetos para a criação de um boneco é uma prática habitual, assim como a utilização de olhos, antropomorfizando o objeto ou o boneco criado com objetos. Tanto a mationetização quanto a antropomorfização dos objetos são igualmente recorrentes nos espetáculos infantis criados em outros países. Segundo a análise de Sandra Vargas, essa característica deve-se à

busca de se estabelecer uma comunicação mais efetiva com a criança, pelo seu limitado domínio dos códigos linguísticos, sociais e culturais. Assim, estes espetáculos terminam por valer-se de metáforas mais simples, que a criança possa perceber, ou simplesmente por abrir mão de outras associações de ideias que não as que se estabelecem pela forma, pela cor ou pelo movimento.¹⁷⁷

Atualmente, dois espetáculos se destacam no cenário nacional como exceção a essa simplificação das relações poéticas do objeto para alcançar o público infantil. O primeiro espetáculo é “Louça Cinderela”, da companhia Gente Falante, de Porto Alegre. Partindo do conto de fadas Cinderela, o grupo extrapola a estrutura formal da história e insere relatos da memória afetiva do ator Paulo Martins Fontes, que é quem conduz o reconto, desencadeando provocações poéticas sobre as relações humanas. Os objetos não sofrem transformações estruturais, mas são carregados de relações metafóricas, surgidas por suas formas e funções. O espaço da encenação é intimista, com cadeiras e mesas em que os espectadores se assentam. Enquanto a ação se desenvolve, o ambiente é tomado por um aroma de um chá que é preparado e, em seguida, servido à assistência. O modo com que a dramaturgia se estrutura

¹⁷⁷ Vargas, S. *O Teatro de Objetos: história, ideias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil*. Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, p. 27-43, 2010. p. 41.

faz de “Louça Cinderella” um ritual afetivo, que imerge o espectador em uma experiência teatral capaz de despertar suas lembranças através de cheiros, de sabores e da palavra proferida com a delicadeza de quem compartilha suas lembranças mais tocantes.

“Louça Cinderella” surgiu em decorrência do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos, mostra itinerante patrocinada pelo SESI, que acontece no Brasil desde 2010, reunindo artistas que trabalham com objetos provenientes de diferentes países. Esse festival é um dos principais meios de divulgação e intercâmbio do teatro de objetos no Brasil. Além das apresentações gratuitas, em cada edição do FITO acontecem oficinas que abordam os princípios do teatro de objetos. Foi a partir de uma dessas oficinas ministradas por Katy Deville que a companhia Gente Falante decidiu montar o espetáculo “Louça Cinderella”, embora, segundo Paulo Martins, o projeto já existisse havia mais de dez anos.



5.1 Louça Cinderella, Cia. Gente Falante. Foto de divulgação do espetáculo.

“São Manuel Bueno, Mártir” é a mais recente montagem do grupo Sobrevento, de São Paulo. O espetáculo foi concebido para o público adulto e a história se passa sobre uma mesa redonda, coberta por terra seca, remetendo à secura do agreste, espaço evocado pelos atores durante a encenação. Sobre esse cenário árido, bonecos de madeira sem articulação representam personagens da trama criada pelo poeta e filósofo espanhol Miguel de Unamuno.

Em entrevista, Sandra Vargas revela que o espetáculo surgiu do projeto de investigação “Objetos e identidades”, por meio do qual o grupo buscou desenvolver um espetáculo de teatro de objetos voltado para o público adulto. Em vez de objetos, eles usam pequenas esculturas de madeira movimentadas como peças de xadrez por três atores-manipuladores que também encarnam personagens da trama. Para Sandra, é principalmente na relação dos atores com essas figuras de madeiras que se manifesta o teatro de objetos: “é ali que se tem o princípio do teatro de objetos, que é de criar imagens poéticas, mas sem fazer grandes manipulações”.¹⁷⁸ Andre Cherubini complementa:

Chegamos a um espetáculo muito simples e muito delicado. Não queremos, nele, fazer uma demonstração de virtuosismo; não queremos impressionar, surpreender; não queremos falar da força, da vitalidade, da modernidade do Teatro de Animação; mas expor as nossas dúvidas, as nossas angústias, as nossas questões, a nossa fragilidade. A dúvida – que é o cerne deste espetáculo e do próprio texto que lhe deu origem – é, para nós, a melhor contribuição que o Teatro de Animação pode dar ao Teatro e que nós, artistas, podemos oferecer ao público.¹⁷⁹



5.2. São Manuel Bueno, Mártir. Grupo Sobrevento. Foto de divulgação do espetáculo

¹⁷⁸ Sandra Vargas. Entrevista disponível em http://www.youtube.com/watch?v=GL6B9FKbt_8. Site consultado em: 23 de janeiro de 2013.

¹⁷⁹ Disponível em <http://www.sobrevento.com.br/noticias.htm>. Site consultado em: 23 de janeiro de 2013.

ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Entre 2011 e 2012, acompanhei festivais e mostras de teatro de animação, com o intuito de conhecer o trabalho de artistas vinculados ao teatro de objetos. Em algumas ocasiões, pude entrevistá-los. A seguir, apresentarei a transcrição da parte desse material recolhido nas pesquisas de campo, que considero mais significativa para esta pesquisa.

Buscando ser fiel ao modo de esses artistas se expressarem, optei por manter a transcrição fidedigna, não suprimindo palavras repetidas, ideias truncadas e expressões coloquiais por eles utilizadas.

CONFERÊNCIA: O TEATRO DE OBJETOS E SUA UTILIZAÇÃO. CHRISTIAN CARRIGNON, FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, CURITIBA, 23 DE MAIO DE 2012.

O teatro de objetos é sempre uma história de espaço. Vocês viram a sala. Vocês viram a minha decoração. Eu preciso de três minutos para fabricar o meu espaço, mas é preciso que eu seja bem rápido, pois temos apenas uma hora. *(Christian demarca o seu espaço com uma linha vermelha afixada por uma fita adesiva).*

O teatro de objetos é um teatro mental. Vocês do fundo não estão vendo a lã no chão, mas imaginem ela.

Pronto. Fabriquei meu teatro. A cortina vermelha *(construída com o mesmo fio vermelho, colado sobre um painel de madeira)* e o palco. E este é um teatro da intimidade.

Se eu tivesse tempo, eu pegaria a lã e contornaria todo o público. Mas imaginem a lã. É importante que estejamos juntos.

Então, como isso aconteceu?

Eu estava em uma companhia de teatro e nós estávamos para fazer um espetáculo muito ruim. E nós estivemos em uma sala para ver as crianças, depois do espetáculo. E três crianças, sobre

uma mesa, reconstruíram o espetáculo que havíamos apresentado com potes de iogurte. E todos os três, em volta da mesa, diziam: o rei está aqui, a rainha está chegando, Iago está aqui, o malvado. Vocês conhecem Otelo. E eles refizeram um espetáculo de mais de uma hora em cinco minutos, e ficou muito mais interessante.

Foi assim que as coisas começaram com Katy. E um dos primeiros espetáculos da companhia se chamava “A ópera bufa”. Em francês, bufo quer dizer também nutrição.

Então fabricamos sobre uma mesa azul, uma toalha azul magnífica, um oceano. E as ilhas do espetáculo eram os legumes frescos. E era absolutamente magnífico. Eu não sei se o espetáculo era magnífico, mas a fotografia era fantástica. E nós estávamos atrás da mesa, nós jogávamos, representávamos. Passávamos por trás e pela frente um do outro. E foi assim que nós começamos a companhia que se chama “Théâtre de Cuisine”.

Eu tenho que tomar cuidado.

Então, a genealogia do teatro de objetos.

Antes da genealogia, está o meu pai. Sim, porque o meu pai nos levava todos os domingos ao cinema. E nós víamos todos os filmes americanos. Isso foi nos anos 50, 60. E penso que minha formação, se eu tive uma formação cultural foi, sobretudo, pelo cinema.

Então, o que é o cinema?

É um novo meio de contar as histórias representando sobre o espaço.

Os irmãos Lumière fabricaram a película. Era uma película muito frágil e muitas vezes ela se quebrava. Então os irmãos Lumière pegavam a película, cortavam um pouco aqui, um pouco ali e a colavam.

Colar é uma palavra muito importante.

E nos encontrávamos em uma cena de rua e, de repente, sobre a outra parte da película nos encontrávamos no interior de uma usina.

Dessa forma, a gente se deu conta que podia passar de um espaço a outro em segundos. E esta é verdadeiramente a força do cinema.

Carlos nos fez uma improvisação na oficina em que ele representava sobre dois espaços diferentes. E eu quero falar sobre isso, pois eu acho que é uma coisa típica do teatro de objetos. Ele estava sentado em uma mesa redonda e era um poeta que escrevia um poema. E ele colocou sobre a mesa, algo redondo, na ponta de uma vareta e disse: isto é um moinho de vento. E ele escrevia.

E então eu o imaginei sobre esta mesa redonda, no interior do moinho. E o moinho estava lá, sobre a mesa. E nós tínhamos, na mesma imagem, o interior do moinho, com o poeta que escreve, e o exterior do moinho. Assim, as ideias do cinema podem passar para o teatro.

Eu vou mostrar para vocês um pequeno trecho de um espetáculo.

É um pedaço do espetáculo que eu criei em 1981.

(Christian abre um grande papel branco e coloca-o sobre a mesa. O papel toca o chão e, no chão, sobre o papel, coloca a miniatura de uma casa. Em seguida, ele sobe na mesa, tendo um pequeno cesto de plástico afixado em uma corda e pendurado do lado esquerdo de seu corpo. Ele grita e grita novamente, como se o eco lhe respondesse. Vê algo, pega do cesto uma máquina de criar slides e com ela fotografa o que viu anteriormente. Retira uma corda azul e vermelha do cesto, que dobrada é posta sobre um de seus ombros. Pega um boneco de borracha, fisicamente semelhante ao ator e o fixa nas duas pontas da corda, que caem à frente do corpo do ator. Inicia-se uma escalada do boneco, que desce pelo corpo do ator em direção ao solo. Um diálogo é estabelecido entre boneco e ator, sendo que ator faz esse deslocamento de lugar, ora representando a si mesmo, ora ao boneco em escalada. O boneco, de repente, encontra-se em uma situação de risco, pois a corda está com algum problema. O ator pega um rádio de transmissão de longa distância e tenta fazer contato com alguém, certamente para pedir ajuda. Mas o aparelho não funciona e, na tentativa de consertá-lo, deixa a pilha cair. Tenta acalmar o alpinista, dizendo que ficará tudo bem. Do cesto ele pega um helicóptero de brinquedo, que sobrevoa o local onde está o alpinista. Ele e o ator gritam por socorro. Mas o helicóptero não os vê. Desesperado, o ator tenta salvar o boneco alpinista, soltando-o das duas pontas da corda e deixando-o cair montanha abaixo).

E este é o fim da primeira parte.

Como estamos aqui em conferência e não em espetáculo, eu gostaria de falar para vocês um pouco sobre o funcionamento desta cena.

Eu falei para vocês sobre o funcionamento do cinema. Muda-se de plano, muda-se de espaço. Temos o plano aberto, e vocês viram, eu olho ao longe. A nossa câmera pessoal está num plano aberto. Quando falo ao meu duplo, estou em plano fechado.

Quando vocês olham o pequeno homem, vocês estão vendo em plano aberto.

Isso me parece muito importante.

Carlos me perguntou se existem truques no teatro de objetos e eu lhe disse que isso é algo muito importante: como mudar de espaço ficando no mesmo lugar.

A tela do cinema não se mexe, mas o espaço não para de se mexer. *(Pegando o aparelho de olhar slides)*. Tem isso aqui que me interessa muito. Vocês todos conhecem isso, vocês devem ter isso em casa, a avó tinha isso. Então eu olho o espaço gigantesco. Vocês não podem vê-lo, só eu posso ver isso, mas eu posso passar para vocês a minha imensidão através deste pequeno aparelho.

Nós falamos do cinema, a arte da colagem. Quando se fala de colagem, eu tenho a impressão, e eu acho que a Katy está de acordo comigo, que a arte contemporânea começa com a invenção do cinema, a arte da colagem. Colagem, a gente pensa em Marcel Duchamp. Ele pega o urinol, o urinol vertical. Ele o pega e o coloca sobre uma mesa de museu. Ele já não está vertical, ele está horizontal. E a muda de nome, chamando-o de “A Fonte”. Assim, nas artes da colagem existem os dadaístas e depois os surrealistas; é claro. Os surrealistas adoram os objetos. Eles adoram o jogo da colagem, por exemplo, o “cadavre exquis”, vocês conhecem? Creio que em português é a mesma palavra. E eles também colecionavam objetos de todos os tipos. E pouco a pouco, depois da primeira guerra mundial, nós nos encontramos invadidos pelos objetos. Partimos de uma sociedade campestre, onde cada objeto era muito precioso. A foice do camponês passava de pai para filho.

A guerra chegou e surgiu uma economia de guerra. Fabricavam-se mísseis e armas e, depois da guerra, as máquinas vão servir para fabricar coisas. Coisas que iremos comprar. Porque temos a impressão de que possuir os objetos é alguma coisa da ordem da felicidade.

Para as pessoas da oficina eu gostaria de falar um pouco mais seriamente da filiação que nos faz chegar até o teatro de objetos.

Se pudéssemos encontrar uma filiação para o teatro de objetos, e isso é muito pessoal o que estou dizendo, mas de um lado existe a invenção da arte da colagem e, do outro lado, há uma situação histórica muito forte.

Refiro-me à Primeira Guerra Mundial e, vinte anos depois, a Segunda Guerra Mundial. E lá, o humano não mais fazia as guerras como antigamente, com belas vestimentas, com armas bonitas, avançando todos juntos com heroísmo. Havia alguns mortos, mas não muitos. E na Primeira Guerra Mundial inventa-se a morte em massa. Sim, a Primeira Guerra. Na Segunda Guerra também, claro.

Então o indivíduo tem a tendência de tornar-se algo como um objeto. Antes, na época daquelas guerras bonitas, as pessoas morriam e nós as conhecíamos. No meio da Primeira Guerra inventaram as pequenas medalhas para saber quem é que havia morrido. Havia um monte de cadáveres e a gente pegava a moeda e dizia. Ah, é ele. Como uma espécie de objetos que a gente pegava e jogava fora.

Eu vou falar um pouco deste porquinho. Um objeto do teatro de objetos, um pequeno cofrinho, (*Christian balança o porquinho e ouvimos moedas em seu interior*) ele pertenceu a um espetáculo e preparando esta conferência no começo da tarde eu encontrei os francos. Sim! Então, a quem eu vou dar um franco? Senhora, eu dou para a senhora um franco. Isso

não existe mais, é um tesouro. E eu lhe dou esta outra parte do tesouro. Mas eu fiquei muito feliz de encontrá-lo aqui dentro.

Um objeto do teatro de objetos é alguma coisa que a gente reconhece imediatamente. O barulho que ele faz, sabemos que ele é de cerâmica.

Outra coisa que é interessante sobre este porquinho é que um dia, durante um espetáculo, ele caiu e se quebrou. Agora eu não posso fazer nada. Mas quando isso aconteceu eu fiquei aterrorizado. Eu o coleí e quando o tirei do saco plástico, nesta tarde, ele caiu e perdeu uma pata. Mas ele está se tornando cada vez mais pessoal. Ele não é um porquinho qualquer. Imaginamos as máquinas que faziam os mísseis e agora eles fazem os porquinhos. Eles saem todos iguais, mas este é diferente. Este é o meu porquinho. E eu não o dou para ninguém.

A ruptura.

Quando falei para vocês do cinema, da guerra, da colagem, forçosamente os artistas pegam tudo isso. E na literatura, por exemplo, não se conta mais as histórias da mesma maneira. Há um grande escritor francês chamado Georges Perec. Vocês devem conhecer Georges Perec, é obrigatório. Há Italo Calvino, um italiano. Ele conta as histórias, mas faz explodir completamente o espaço. São frequentemente pequenos módulos, pequenas cenas que não terminam obrigatoriamente. Não é uma história que começa do princípio e que vai subindo, subindo e que termina com uma morte ou um casamento. São todas pequenas imagens que nos permitem compreender tudo, mas sem dramaturgia.

Bom, não a mesma dramaturgia que Balzac. Há uma dramaturgia. Prestem atenção, um teatro de objetos sem dramaturgia, a gente dorme.

Gostaria de falar rapidamente sobre Bertolt Brecht. Porque é um artista que inventa no teatro uma nova maneira de contar as histórias. Não vou dar um curso sobre Brecht, mas você conhecem o efeito de distanciamento? É o efeito da estranheza. Ele permite ao espectador dizer: não, mas isso não acontece assim! E as pessoas começam a ter uma opinião sobre a encenação. Eles têm uma força de participação. Eles continuam sentados, mas eles pensam bastante. E eles dizem: isso pode acontecer, estou de acordo. Não, isso não pode acontecer de jeito nenhum!

Muito frequentemente, nas peças encenadas pelo Brecht, ao lado do palco, há um narrador. Ele está lá e é completamente exterior à cena. Ele está do outro lado da lâ vermelha e conta muito tranquilamente a história. E no interior tudo se move, há mortes, há confusão. E ele está lá para dar o tempo e o espaço.

Eu acho que o teatro de objetos é, de fato, um teatro de contadores. Quando temos uma história para contar, posso contá-la sem objetos. Mas se eu coloco o castelo do Macbeth ali

(coloca a miniatura da casa sobre a mesa e senta-se sobre uma cadeira atrás da mesa) e digo: a floresta avançava em direção ao castelo. E se observo o castelo, vocês em suas cabeças, constroem o cenário. E isso me parece muito importante.

Quando temos objetos grandes como este (*a casa*), todos o reconhecem. Vocês veem o chalé, mas quando temos muitos espectadores, as pessoas mais atrás começam a dizer: o que é aquilo? E como este é um teatro de narradores, a assistência é pequena. Para a cumplicidade. Porque eu tenho a necessidade de olhar, pelo menos uma vez, olhar todas as pessoas nos olhos. Para que nos reconheçamos na mesma cultura, na mesma cultura dos objetos pobres.

Quem tem aqui aquele livro magnífico? É de um amigo que é professor na universidade e que fez sua tese de doutorado com um livro em francês, com muitas notas de rodapé. Em toda página tem notas de rodapé. É um livro muito inteligente, difícil de ser lido, mas fundamental sobre o objeto no teatro. Ele se chama O objeto pobre. Este termo é de Tadeusz Kantor, pois ele faz teatro sob o ataque de bombas e utiliza tudo o que ele tinha ao alcance das mãos. Geralmente eram objetos quebrados, desgastados. E o seu teatro quebrava os atores.

Então, o cinema, o Surrealismo, a literatura, etc., etc... De outro ponto de vista, o teatro de objetos não é naturalista. Eu poderia dar um exemplo estúpido: eu poderia viver neste chalé. Decido morar neste chalé, vocês podem acreditar. E as coisas não são naturalistas mesmo. São muito grandes, muito pequenas, isso não importa. O que interessa é como vocês constroem a cena em suas cabeças.

Eu mostrarei o que uma estagiária fez em uma das nossas oficinas. Ela era uma estudante, estávamos em 30 e eu pedi que os alunos escolhessem dentre todos os objetos, apenas três. Com os quais eles deveriam recontar a perseguição do pequeno polegar pelo ogro na floresta. Todos os 30 fazem alguma coisa, boas e não tão boas e uma menina disse: eu não vou fazer esse papel ridículo não, pois isso é brincadeira de criança, eu tenho 18 anos, não vou fazer isso! E sua amiga disse: vai lá! E ela, com muita má vontade, fez isso: (*Christian pega o novelo de lã vermelha e amarra a ponta da linha em seu tornozelo. Procura um tiranossauro na mala de objetos e amarra a outra ponta da lã no pé do tiranossauro. Coloca o chalé em cima da mesa e começa a correr com o tiranossauro amarrado nela. Num dado momento, ele vai até o chalé e diz: papai. Pega uma tesoura e corta o fio*).

Isso durou 30 segundos. E eu disse. Está aí: apesar da má vontade, isso é teatro de objetos. Isso é o que? (*apontando para o tiranossauro*). Vocês se lembram da cena, é o ogro que persegue o pequeno polegar. E por que ela escolheu este animal?

- Porque ele é violento, é grande, é feio, é um monstro...

Sim, ele é um monstro, é grande e o pequeno polegar é minúsculo. E aqui o brinquedo é pequeno e o pequeno polegar é grande. Temos uma inversão do pequeno e do grande, talvez isso se chame metalepse retórica. Outra razão para o dinossauro?

- Porque eles não existem mais.

Muito inteligente! Sim, o ogro não existe mais e o tiranossauro também não existe. É a primeira vez que ouço isso. Obrigado!

O ogro come as pequenas crianças. Podemos imaginar que ele tem uma mandíbula terrível e o tiranossauro também tem uma mandíbula terrível. Mandíbula-mandíbula: é uma metáfora particular, é a parte pelo todo. E isso se chama metonímia. Vocês viram Jurassic Park. Lembrem-se do cinema.

O que mais podemos dizer? Isso, o que é isso? (*referindo-se à linha*)

- Uma ligação

Sim, a ligação é a própria perseguição. Mas na história é o ogro que corre atrás do pequeno polegar. Aqui, é o ator que puxa o brinquedo. Mas isso não tem nenhuma importância. É uma figura de retórica muito complicada, mas que é extremamente fácil de ler.

E no final esta coisa magnífica (*pegando a tesoura*). Papai. E a menina da oficina não fez papai assim (*vira a tesoura de lado*), não fez papai assim (*vira a tesoura para o outro lado*). *Ela fez papai assim (coloca a tesoura com o corte virado para cima)*. E é o pai que salva o pequeno polegar. Esta é uma coisa que eu nunca tinha pensado antes: na nossa cultura, é pai que corta o cordão umbilical. E eu achei que em 30 segundos tínhamos todo o teatro de objetos ali.

É por esta razão que eu mostrei e falei sobre isso tanto tempo. Vejam, aqui não temos a necessidade da marionete. Nós viemos da marionete. Eu, Katy, Gyula Molnár, Vélo Théâtre... Um monte de gente... A Agnès Limbos...

A marionete e o teatro de objetos são muito próximos no nível técnico. Quando eu tenho que fazer um personagem viver, eu olho para ele. Quando eu quero que vocês olhem para mim, eu me mexo para que vocês olhem para mim. Isso é uma técnica de marionetes. Mas é também uma técnica para outras formas de teatro.

Talvez falando de outra metáfora, um trecho de um espetáculo que um amigo ator representava, eu vou mostrar. (*Christian pega um ralador e uma maçaneta, mostra para o público e os coloca no chão, à frente dele, separados um do outro*).

A história de Oliver:

Meu pai voltou de férias. Quando digo de férias, eu não compreendo. Meu pai começou a bater no meu irmão e meu pequeno irmão se refugiou no quarto dos pais e fechou a porta com uma chave. *(Christian pega a fechadura e a segura)*

Meu pai me disse, passe pelo balcão, passe ao longo da fachada, abre a janela, entra no quarto e o coloca para fora.

Eu passei pelo balcão, eu caí. *(Christian deixa a fechadura cair no chão)*

Isso é tudo.

Esta é uma história que se fala, com palavras, mas de repente, quando a maçaneta da porta cai, quando vejo este espetáculo, sinto os ossos da criança que se quebram no chão. Eu penso que isso também é um deslocamento.

O teatro de objetos trabalha com o deslocamento do espaço, mas o deslocamento também da significação.

Vou fazer mais um pequeno trecho de um espetáculo da Agnès Limbos. Ela é uma atriz que faz teatro de objetos na Bélgica.

(Sobre a mesa Christian coloca um pote de plástico e, em seguida, espalha um pedaço de papel sobre toda a mesa, cobrindo inclusive o pote e o afixa com uma fita adesiva enquanto conversa com o público).

Isso tudo ela faz diante de nós. Pois uma característica do teatro de objetos é que nós gostamos muito de ver como as coisas são fabricadas. A gente gosta de saber o que tem atrás dos bastidores. É uma pequena canção que todas as crianças que falam francês conhecem. É a história de um cervo, de um coelho e de um caçador.

(Christian pega uma cadeira e um balde, sobre o qual está um pano de prato. Assenta-se do lado direito da mesa, começa a cantarolar a canção, coloca o pano no colo e pega, de dentro do balde, uma faca, verifica o quanto ela está afiada e depois pega uma batata. Começa a cantar a música enquanto descasca as laterais da batata. Em seguida parte a batata ao meio, longitudinalmente, e coloca as duas metades sobre a mesa. Repete a mesma ação uma segunda vez, descascando e cortando e colocando as partes da batata sobre a mesa. Seca a faca no pano de prato. Pega uma casa em miniatura e a coloca sobre a mesa, entre as quatro partes de batatas dispostas sobre a mesa e espeta uma árvore de plástico em cada um das partes de batatas e, por fim, coloca um cervo de brinquedo diante da casa. Após criar este espaço, Christian passa a cantar com mais ênfase, colocando-se no lugar dos personagens e situações descritas na canção):

Dans sa maison *(sinaliza para a casa e a desenha do ar)*

Un grand cerf (*aponta para o cervo e depois abre bem as mãos e as coloca acima das orelhas, assumindo o lugar do cervo*)

Regardait / Par la fenêtre (*desenha a janela e observa através dela*)

Un lapin (*agitando as mãos sobre a cabeça, ele assume o lugar da lebre*)

Venir à lui / Et frapper ainsi / Cerf! Cerf! (*agitando as mãos sobre a cabeça*)

Ouvre-moi / Ou le chasseur me tuera (*ergue a faca agressivamente*)

Lapin, lapin (*com as mãos abertas acima das orelhas*)

Entre et viens / Me serrer la main (*ele fecha a mão sobre a faca, sugerindo o risco, a dor eminente.*

(*Depois de terminar a canção, Christian joga pedacinhos de papel picado sobre o cenário e diz: é bonito né? E canta uma segunda vez, repetindo a gestualidade até a parte do caçador. Após erguer a faca ele levanta-se e a espeta no pote de plástico, posto debaixo do papel branco. Volta para a cadeira, coloca novamente o pano sobre as pernas e continua cantando e utilizando a gestualidade criada anteriormente. Aperta uma mão na outra quando canta “me serrer la main”. E mais uma vez, joga pedaços de papel picado sobre o cenário e diz: é bonito né? Retoma a canção e a gestualidade até un lapin venir à lui. Após isso, ele interrompe a canção e assume o desespero da lebre, olhando para a casa e movendo-se agitadamente perto da mesa):*

– Grande cervo, grande cervo, é preciso que você abra essa porta agora. O caçador está chegando. Ele está aqui, bem aqui atrás. Grande cervo, grande cervo, eu lhe peço, abra esta porta, por favor, grande cervo, por favor... (*E a lebre fica cada vez mais desesperada. Para diante do cervo e este vira as costas para ela e também para o público*).

– Ei, grande cervo? Grande cervo?

(*Christian pega uma bisnaga de tinta vermelha*)

– Grande cervo? (*coloca um pouco de tinta vermelha nas mãos e começa mover os dedos sobre o papel branco, como que imitando os passos ensanguentados da lebre, que continua pedindo ajuda. Sua voz vai ficando rouca e fraca enquanto o ator continua “caminhando” sobre o papel branco, manchando-o cada vez mais de vermelho*).

– Grande cervo? Grande cervo? Por favor, grande cervo, abra a porta. Grande cervo... Grande cervo...

(*O ator desvira o cervo*)

– Lebre? Lebre? (*Ele move o cervo duas vezes, como que procurando a lebre. Depois assume o lugar do cervo e, ao ver as suas mãos ensanguentadas, grita assustado e sai desesperado*).

Quando a Agnès fez este espetáculo, este é apenas um trecho, ela metia a mão no rosto e terminava toda vermelha. Mas como vocês farão perguntas ainda, preferi não fazer isso aqui hoje.

Vocês querem dizer alguma coisa ou fazer alguma pergunta?

– **A relação com os objetos impressionam muito.**

Obrigado. Penso que já dissemos bastante coisa. O que mais eu posso dizer? Que o teatro de objetos nasceu nos anos 80 e que vocês tiveram a chance extraordinária de ter entre vocês a pessoa que inventou este termo, que é a Katy Deville.

Encontrávamos-nos entre umas 5 ou 6 pessoas, havia o Vélo Théâtre, o Théâtre Manarf e o Théâtre de Cuisine, e nos demos conta de que nós havíamos criado pequenos espetáculos, sem nos conhecermos, e que possuíam, entre eles, qualquer coisa de familiar.

Foi então que nós dissemos: temos que encontrar um nome para este teatro.

– Então vamos chamá-lo de teatro das estrelas!

– Não, isso não vale nada.

– Teatro do sol? (Théâtre du Soleil)

– Já pegaram este nome!

E tentamos um monte de coisas como estas. E Katy disse:

– Teatro de objetos.

E nós dissemos:

– Não, isso também não vale nada.

E depois, duas semanas depois, olhamos um jornal e vimos escrito teatro de objetos. E a palavra começou a se difundir desta maneira.

Perguntas do público:

– **Porque o teatro de objetos é diferente do teatro de marionetes? Quais as relações que eles têm entre eles?**

Eu não sei responder a esta sua pergunta. Penso que o teatro de objetos está muito mais próximo de um teatro de narrador do que de um teatro propriamente de marionetes. Porque isso aqui (referindo-se ao dinossauro de brinquedo) não é muito bonito, não é simpático. Isso é um brinquedo. Lembro-me de quando o comprei para a minha filha, eu paguei cinco francos por ele. Ela queria esse dinossauro, então eu falei: pega aí! Eu fiquei contente por ela. Este é um brinquedo que permite levar o imaginário, mas o objeto em si não tem nenhuma importância. Ele é mais simbólico.

– Gostaria de saber se desde que vocês começaram vocês mantiveram sempre a mesma ideia ou se houveram pontos de mudanças ou evolução a partir desta ideia inicial.

No começo o teatro de objetos estava frequentemente sobre uma mesa, porque nós temos a dimensão do tablado. E tudo o que está no exterior da mesa está na coxa, nos bastidores. Era um teatro sobre o espaço. E mais tarde, cinco ou seis anos mais tarde, que nos demos conta da força da metáfora, da força do símbolo.

Então vimos que havia dois deslocamentos: de espaço e de retórica. Um físico e outro mental. E é verdade que a dimensão retórica dos objetos nos interessa muito. Então, se houve uma evolução foi esta.

Para terminar preciso dizer que estas coisas que mostrei para vocês hoje é um tipo de teatro de objetos. Este não é o teatro de objetos.

– No teatro de objetos há a necessidade da caixa preta para dar um efeito visual ou não?

Neste tipo de conferência eu gosto muito de fazê-la de uma maneira bruta. Talvez para dizer ao público: podemos sonhar também com uma luz que não é muito bonita. Podemos fazer na sala preta, com uma iluminação teatral claro. Mas eu fiz um espetáculo que eu gostava muito dele e comecei a ensaiá-lo sem luz. E eu tenho uma amiga que disse: “eu gosto muito desse trabalho. Então o coloquei na caixa preta, coloquei luzes magníficas e ela me disse: “estou desapontada, a força não está mais aí.” Acho que é a cumplicidade. A luz bonita, o fundo preto... eu me assento e digo: Uau! estou impressionada!”.

E nós tentamos fazer justamente o contrário. Então, atenção, cuidado! Cuidado para não fazer tudo exageradamente magnífico. Tem-se que fazer não magnífico, mas sim teatral.

– Não é uma pergunta exatamente, é um comentário de algo que me impressionou muito durante as oficinas e também agora nesta conferência. Primeiro: a possibilidade pedagógica, a segunda a possibilidade de interlocução entre as linguagens, o teatro as Artes Visuais, e para concluir, vejo um potencial de imagens e de ações muito rico e ao mesmo tempo muito simples.

Não tenho nada o que responder. Mas sim, a simplicidade. Cada vez que vejo uma bela improvisação em uma oficina, podemos simplificá-la ainda mais. Tentem encontrar o desenho magnífico que o pintor chinês procurou durante 20 anos em sua cabeça, para depois pegar o pincel e fazer em apenas um gesto. Quando a gente chega nisso é magnífico. É a conclusão.

ENTREVISTA COM CHRISTIAN CARRIGNON. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, CURITIBA, 26 DE MAIO DE 2012.

Flávia – Conheço um pouco da história do grupo, mas me inquieta saber o que mudou, durante estes anos, no modo de vocês lidarem com o objeto?

Christian – No começo nós estávamos muito próximos da marionete. Este meu espetáculo mesmo está bem próximo da marionete. O que é diferente é a presença do ator. O tempo todo ele está à vista.

Nos anos 70 e 80 houve um movimento entre os marionetistas que começaram a abrir de pouco a pouco a empanada e nós aproveitamos este movimento. Por exemplo, neste espetáculo, eu fazia parte de um grupo de marionetes.

F – Você começou a criá-lo antes de fazer parte, com a Katy, do grupo “Théâtre de Cuisine”?

C – Sim. E o diretor disse: como exercício, fabriquem cada um uma marionete. E eu comecei a fazer as coisas deste espetáculo. Então ele me perguntou: o que é isso? Eu disse: não é marionete, é sem marionete. E ele: estas pequenas coisas podem ser marionetes, mas elas não possuem expressão. E eu disse: não tem problema, eu farei a expressão com a voz. Comecei a fabricar os mecanismos, mas isso me tomou três ou quatro meses e depois eu deixei o projeto de lado.

F – Porque ele não funcionou?

C – Sim, funcionou, mas havia apenas cinco minutos. E pouco a pouco, durante um ano, fabriquei coisas. E uma vez, saí com essas coisas para a rua e minha reação foi: “oh, o que é isso?”. Foi um pouco mágico! Porque todo mundo ficou tocado, em um estado de sensibilidade.

F – Talvez também por causa da condição das coisas postas à vista, não?

C – Sim. E tudo está à vista. É importante que eu esteja tranquilo antes de começar o espetáculo, para que as pessoas tenham a impressão que eles estão na minha sala e de que lhes conto uma história.

F – A importância da proximidade.

C – Sim, a proximidade é importante. Mas eu não inventei isso. Os narradores fazem isso há muitos anos. Mas talvez o que fazemos de novo é atraí-las para coisas que elas conhecem: ah isso é uma mesa! Ah, é uma refeição! Ah, é o final de uma refeição! Ah, isso se move! Ah, isso se torna uma vila! Então nós fizemos a mesa, a vila, o plano fechado, o plano aberto.

E quando nós começamos a compreender esta dupla visão, com Katy eu fiz outro espetáculo, maior, em que os efeitos eram os efeitos do cinema. Como você viu a montanha, por exemplo. E nós começamos, pouco a pouco, a compreender aquilo que estávamos fazendo.

F – Como se chama este espetáculo que vocês fizeram juntos?

C – Catálogo de viagem. Eu não o faço mais. Mas tento, em todos os novos espetáculos, trabalhar o pequeno, o grande, o pequeno, o grande. Tentar trabalhar a nossa posição enquanto atores. De sermos precisos...

Uma coisa um pouco nova para nós, que veio depois, foi a metáfora. Como os objetos podem tomar uma força metafórica. Gostei muito do que o seu grupo fez no exercício, usando o metal da faca, fazendo o barulho para falar do frio cortante. Foi perfeito, pois havia o som, o brilho, o perigo. E acho que esta é uma muito bela forma de ver a situação. E de afirmar mais e mais o papel do ator. Não tentar se esconder, se ocultar. Você viu o holandês?

F – Sim, mas neste espetáculo muitos objetos estavam associados a outros, para criar algo como marionetes. Mas também houve coisas muito interessantes.

C – Sim. O que mais gosto neste espetáculo é que eles nunca se escondem. Eles sempre estão presentes na cena, e sempre há uma relação entre os atores.

F – Gostaria de saber o que vocês fazem atualmente. O que o inquieta hoje? O Kantor usou o objeto para responder uma questão específica de uma época. Como vocês usam o objeto hoje?

C – Acredito que este é um momento muito importante. A sociedade de consumo aumenta, aumenta, ela torna-se louca. E sentimos que o fim chega, há um esgotamento. E como tratar o objeto? É necessário rir com o objeto. Ele não é o mais importante. O que é importante é o homem. Não é o objeto. Temos objetos demais.

Então este é uma espécie de teatro um pouco crítico sobre a sociedade de consumo.

ENTREVISTA COM CARLES CAÑELLAS, RECRIADOR DA PEÇA PEQUENOS SUICÍDIOS. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OBJETOS, RECIFE, 12 E 13 DE NOVEMBRO DE 2011.

Flávia – Gostaria de saber como foi o processo de recriação da peça “Pequenos suicídios”. Você se baseou em algum texto escrito pelo Gyula?

Carles – Não havia um texto escrito. O que fizemos foi ficar 15 dias juntos, Gyula e eu, e ele me transmitiu as chaves de como fazer o espetáculo. Mas sempre com a pauta de que o espetáculo poderia ser adaptado ao meu gosto, transformando-o o quanto eu quisesse. E foi o que fiz a partir do material que ele me deu, das situações, do porque fazer as coisas de uma maneira e de outra, de todas as dúvidas que me surgiram quando eu via suas apresentações. Então ele me explicou esses detalhes e eu escrevi, a partir daí, um guia exato de tudo como ele fazia. Descrevendo exatamente cada ação e o porquê delas, como se fossem instruções completas de como representar o espetáculo. Mas isso foi um trabalho prévio.

A partir desta base, e por isso o espetáculo é uma recriação, procurei fazê-lo da minha maneira, encontrando a minha própria lógica do porque de cada gesto, do porque do significado de cada objeto. Além disso, criei a introdução, quando eu me visto com a sua roupa e explico ao público para que isso me serve. Ele, diretamente, digamos, começa o espetáculo com os pequenos suicídios, não existem todas essas preliminares. Eu falo primeiro para explicar ao público que esta obra é uma peça original de outra pessoa, o que é um ato de honestidade, e também para colocar as pessoas em situação, apreendendo pouco a pouco a atenção para mim e para a mesa, de modo que quando eu me sento para começar a apresentação, eles estão no ponto, preparados para aceitar o jogo. Caso contrário, é muito difícil, quando o espetáculo é apresentado para um público popular, que não viu ou teve uma experiência com teatro de objetos prévia, entrar diretamente na peça é muito difícil. Muito difícil tanto para aquele que faz quanto para o público em geral. Assim, com esta introdução eu consigo entrar de forma mais suave.

F – Você pode apontar as principais transformações que o espetáculo sofreu neste processo de recriação?

C – Principalmente a parte final do espetáculo, a poesia tragicômica sobre o passar do tempo, esta parte é a que mais mudou. Porque a versão do Gyula era muito surreal, muito naif, muito fechada em si mesma. O que eu queria era manejar o espetáculo de tal maneira que tudo

tivesse uma lógica, que não houvesse nada que o espectador não pudesse entender. Não esperava que todo o público entendesse todo o espetáculo, mas que refletindo um pouco, seria possível encontrar uma lógica em tudo. E isso que não havia antes. Gyula fez algumas coisas de modo inconsciente, espontâneo. E ele não conseguia encontrar a explicação do por que as fazia.

F – E para você não fazia sentido simplesmente reproduzir estas ações, certo?

C – Exatamente. Eu não gostava disso, pois justamente eu não havia sido o gerador desta espontaneidade e eu não poderia simplesmente tomá-la como ator, porque não passei pelo mesmo processo do Gyula. E eu não queria fazer estas cenas sem conquistar o espectador, porque se não acredito no que estou fazendo, vou enganá-lo, e ele não acreditará em mim. Estas cenas precisavam ser autênticas, surgir de mim de modo espontâneo. Portanto, tinha que transformar tudo isso, tudo aquilo que não partia de mim para que efetivamente se tornasse meu.

Assim, tem algumas informações que são úteis no espetáculo, que dou nas preliminares. Por exemplo, explico que ele (Gyula) é húngaro e que ele viveu em Budapeste até os seis anos. Porque quando eu digo que regressei à casa da minha tia depois de muitos anos, esta é uma experiência vivida por Gyula, então tenho que dar esta informação para o público, para que ele entenda porque estou em Budapeste, eu que sou catalão, o que faço em Budapeste? Para que tudo tivesse uma lógica, para que tudo se encaixasse, tive que fazer este processo.

O espetáculo original é do Gyula, mas esta versão, esta recriação é autêntica, é minha. Ou seja, a distância que agora existe entre este trabalho e o trabalho de Gyula é muito grande, pois houve uma progressão no trabalho, porque eu coloquei minha experiência autoral e como bonequeiro também, ao processo. E então algumas coisas melhoraram, ao menos um pouco. E ao se somar à sua experiência à minha, o espetáculo deu um passo adiante.

F – E o Gyula ainda apresenta este espetáculo?

C – Ele o faz de vez em quando. Eu o faço a zona a zona da América hispânica, na Espanha e em Portugal e, por outro lado não atuo nas outras partes da Europa e no resto do mundo, onde é ele quem atua. Para mim seria muito difícil fazê-lo em outra língua. Tenho uma versão do espetáculo em espanhol, em catalão e esta versão (apresentada no FITO) com algumas palavras em português. E ele o faz em italiano, em alemão, em francês, em inglês. Nas duas primeiras histórias não tem palavras é somente na última, mas para poder atuar em outra língua é necessário ter um domínio da língua. Caso contrário, às vezes é melhor, para querer agradar ao público, não querer fazê-lo todo em português, por exemplo, se você não tem um

controle da língua, porque senão no final acaba sendo pior eu acredito. Você como ator, perde a espontaneidade, pois precisa pensar cada palavra como era no outro idioma.

F – E, sobretudo, quando se trata de um trabalho muito íntimo, como é o caso desta peça.

C – Sim, efetivamente. E eu tento falar de uma forma mais espaçada, para as pessoas que não estão acostumadas a ouvir o espanhol possam deduzir mais ou menos o que é. Sei que se perdem algumas coisas, por exemplo, quando falo da casa, digo “à la casa de la rua Rakestraat numero 44 e digo 1º piso, 2º piso, 3º piso” em espanhol há um jogo de palavras, pois piso é andar e ao mesmo tempo quando você anda é pisar, é um piso.

F – Em português também tem estes dois sentidos, o piso de um prédio e o ato de pisar.

C – A sim? Em italiano não existe este sentido, e tampouco existiria a relação com o número 44. Eu poderia dizer um número qualquer. Mas me ocorreu que seria divertido dizer o número do meu calçado quando eu estou me referindo ao número da casa. Alguns entendem isso, outros não. E em italiano diz-se “primo piano, secondo piano” que não tem nada a ver com “calpestare” que é como se diz pisar. Mas me ocorreu que havia aí um jogo possível que aumentava a comicidade da situação. E cada adaptação a cada língua seguramente você deve encontrar uma nova esquete, um novo jogo simpático com a língua, não? E assim, antes de vir aqui, estudei o texto para que cada palavra não tivesse um significado diferente daquele que eu queria, pois efetivamente havia algumas palavras que podiam confundir ao público e então buscamos sinônimos em espanhol para que se assemelhassem o mais possível com o português. Mas mantendo a versão original ao máximo para que o trabalho de ator fosse o mais cômodo possível, não tendo que pensar o tempo todo em uma língua que ele não domina.

F – Você tem outros trabalhos com objetos?

C – Não. Eu queria ter comentado isso antes. Eu apresento este espetáculo, mas não conto na apresentação, não digo isso por questões que agora não vem ao caso, mas o motivo real é que ele (Gyula) estava ao ponto de não fazê-lo mais. Num dado momento ele disse: basta, estou em outra coisa, já não me interessa encenar este espetáculo. E ele não havia atuado nunca com Pequenos suicídios na Espanha e nem em Portugal. Jamais ele conseguira levá-lo, pois os organizadores dos festivais espanhóis e portugueses não se interessavam por ele. Gyula viajou com este espetáculo por meio mundo. Ele também já esteve no Brasil, não recordo bem a data, mas Gyula me disse que já esteve pelo menos uma vez atuando neste país. Então eu lhe disse: “mas não é possível que os espanhóis e os portugueses não tenham visto este espetáculo, há muita gente que não o viu e para mim este é um clássico do teatro de objetos. Quando se fala de teatro de objetos você tem que tomar como referência este espetáculo”. E

em seguida ele sugeriu: “pois o faça você!” Como se ele houvesse dito: “este é um trabalho seu, não?” E ele me convenceu a fazê-lo.

Assim, esta recriação não partiu de uma ideia minha e sim de uma proposta sua. E me senti orgulhoso com ela, pois Gyula confiou em mim, deixando um produto seu em minhas mãos, para que eu o manipulasse, o transformasse e o recriasse do modo que eu quisesse. Creio que ele tinha em mim efetivamente uma confiança de que isso era factível. Antes disso ele não havia dado permissão a ninguém para representar o espetáculo inteiro. Isso se deu exclusivamente comigo. Bom, eu o tomei como um rito profissional, no sentido de que vou ser capaz de representar o espetáculo? E, sobretudo há algo que para mim é fundamental: faço este espetáculo como um ato de militância política, como militância artística. Porque, digamos, não há praticamente ninguém que, no teatro de objetos, no teatro de figuras, no teatro de animação, que coproduza o produto de outro, mas busca trazer os seus próprios produtos. Então eu assumi este papel secundário porque para mim o mais importante era manter o espetáculo vivo, para que ele pudesse continuar circulando e alcançando um número muito maior de espectadores, porque para mim este é um compêndio de tudo o que foi, o que é e o que pode chegar a ser o teatro de objetos, como matéria própria, como uma disciplina cênica própria, com regras próprias e uma linguagem própria. Este é um trabalho básico. Quem fala de teatro de objetos tem que falar de “Pequenos Suicídios” forçosamente, porque ele é a arqueologia do teatro de objetos atual.

F – E você não pretende montar algum outro trabalho com objetos?

C – Quero fazer outro, mas na Espanha eu ainda não consegui vender este espetáculo.

F – O que é uma grande pena!

C – Sim, é uma coisa inacreditável. Não sei encontrar os motivos, porque as críticas ao meu trabalho são excelentes em todas as partes. Todo mundo diz e mesmo o Gyula diz que o espetáculo melhorou a partir da minha interpretação, que para ele é um orgulho que eu o esteja representando da maneira que estou fazendo. Então, por que na Espanha eu não consigo apresentá-lo? Talvez a mentalidade dos organizadores não esteja preparada para o teatro de objetos. Mas eu não sei!

F – Na Espanha existem outros grupos que trabalham com o teatro de objetos? Aqui no Brasil, atualmente os festivais de teatro abrem mais espaço para linguagens mais experimentais. E na Espanha, como que é?

C – Existe pouco espaço. A Chana (outro grupo que se apresentou no FITO) consegue se apresentar na Espanha, ainda que pouco, mas trabalha. Entretanto, este espetáculo não conseguiu abrir espaço. E eu não sei por quê. Mas a questão é que eu não quero fazer outra

produção até que esta não tenha conseguido abrir uma via de trabalho, pois senão isso vai me parecer como aconteceu com outras tentativas que não consegui vender, que eu não consigo representar em nenhuma parte. Assim, um esforço tão grande como para fazer uma montagem deste tipo não pode ficar em um armazém guardado. É necessário encontrar lugares onde ela pode ser apresentada. E nisso estamos, em esta luta para tentar abrir, pouco a pouco, vias.

O que conseguimos é que as pessoas do mundo do teatro de atores se aproximassem do teatro de animação, do teatro de figuras através deste espetáculo. Isso quer dizer que mesmo que talvez os bonequeiros espanhóis não estejam tão interessados neste teatro de objetos puros, em contrapartida as pessoas do teatro encontraram uma proximidade fazendo o seu trabalho autoral a partir do teatro de objetos, pois uma coisa é certa: neste espetáculo o ator é muito importante. Ele é a base que sustenta toda a animação, que a faz crível e tudo mais, não? O ator não só ajuda o objeto a se expressar, a expressar os seus sentimentos através da expressão facial, como também tem que criar toda a atmosfera da representação, portanto, na cena ele está funcionando cem por cento, em todos os momentos. Tudo está sob a sua responsabilidade enquanto se está atuando. Os objetos e o ator formam algo global, muito distinto de outros trabalhos com objetos em que o manipulador, mesmo estando à vista, não tem uma implicação emocional com os objetos. Ele simplesmente os move, diz o que tem que dizer, mas inexistente esta implicação emocional autêntica que é o que dá de algum modo força a este espetáculo e, neste espetáculo, aos objetos.

O drama do Sonrisal com os bombons é cruel e é tão emotivo, que o público sente efetivamente pena por um suicídio de um comprimido efervescente.

F – É interessante observar a reação do público quando você bebe a água onde o comprimido suicidou-se e como você constrói e desconstrói a narrativa.

C – Afinal de contas, os bombons estão para serem comidos e o efervescente está para ser dissolvido e tomado como medicamento! Já que todos os objetos tem uma lógica, mas usados neste contexto e desse modo, há algo mágico que surge daí que faz com que o público sinta carinho, seja pelos bombons seja pelo Sonrisal.

F – Creio que é esta lógica dos objetos que possibilita de modo tão potente esse jogo de se criar significações para em seguida serem quebradas. Percebi isso também no trabalho da Katy Deville. E há uma acidez, um sarcasmo bem forte tanto no seu trabalho quanto no dela.

C – E Katy também tem um nível autoral brutal. Ela como atriz é excelente e ela pode se permitir esse jogo, essa estética da crueldade tão forte.

F – E junto disso está a narrativa, que vai se impondo e de repente você vem e a quebra.

C – Sim. Isso porque atuamos com o implícito e o explícito. O objeto tem um significado implícito em si mesmo. Mas quando eu o represento, pego esse símbolo e o altero, dando-lhe um significado explícito, que é o que eu explico para você. Mas o valor implícito do objeto não se perde, pois ele continua sendo ele mesmo, o objeto puro e mais nada.

F – E esta dualidade do objeto é lembrada ao longo do espetáculo. Por exemplo, quando você mostra ao espectador que o bombom personagem continua sendo um bombom de chocolate, que é algo para ser comido. Carles, também gostaria de saber como você vê a produção atual do teatro de objetos? Do que se faz hoje, desses novos grupos?

C – Eu creio que o teatro de objetos continua sendo um teatro absolutamente atual, que ele proporciona um nível artístico muito complexo, muito alto, arriscado e exigente, se é realmente teatro de objetos. Nem tudo o que se faz com objetos é teatro de objetos. Não é somente uma mudança de proposição, mas uma mudança de uso do objeto. E é aí que está um risco autêntico: entre aquele teatro que se faz com objetos em que o objeto é o sujeito principal do drama e o ator está lá para ajudar o objeto a expressar-se, como dizíamos antes, e aquele teatro feito com objetos que são empregados como marionetes. Em vez de construir um boneco, recorro ao objeto, mas o utilizo como um boneco. E aí está a diferença entre o teatro de objetos de verdade e o teatro feito com objetos.

É muito difícil de encontrar, de fato. Por isso os festivais de teatro de objetos devem trabalhar com as duas opções, porque a pura, esta do teatro de objetos de verdade, há muito pouca produção. Porque intelectualmente é muito difícil de ser feita.

F – Vejo que são poucos os atores que fazem este trabalho. Como você vê a continuidade do mesmo?

C – Eu creio que há um futuro assegurado para o teatro de objetos, porque existem alguns artistas que continuam trabalhando com os objetos, como Philippe Genty na França e outros artistas na Europa. Na América não conheço muita gente que trabalha com o objeto puro, mas eu acredito que por aí há muito trabalho. E, além disso, o artista que se dedica a isso o toma sempre como um rito profissional. Assim, ainda que exista esse rito impessoal, creio que o teatro de objetos continuará existindo. E acredito que este é um mundo que nasceu nos finais dos anos 70, princípios dos anos 80 e que ainda tem um futuro enorme, um percurso enorme, porque cada vez mais os espectadores estão acostumados a ver o teatro de outro modo. Quer dizer que o teatro clássico, o de ator, o contemplativo, este ânimo está se perdendo não por falta de interesse do espectador, mas porque ele já está acostumado com uma linguagem visual extraordinária da televisão, do cinema. E isso dá uma capacidade de abstração ao espectador muito grande, uma formação que ele não tinha antes. E o teatro de objetos sabe

trabalhar muito bem com isso. Isso acontece sobretudo nesta parte visual, conceitual, que a imagem do objeto traz consigo. Isso quer dizer que cada vez haverá mais público interessado pelo teatro de objetos e por isso é muito provável que existirão mais circuitos onde será possível mostrar este trabalho e, portanto, isso tem que ser uma progressão. Mas, inevitavelmente, também, tende a haver espaço para uma maior depuração. Digo, agora parece que qualquer produção que utilize mais ou menos algum objeto na cena já está justificada por este sentido construído, e eu creio que será necessário um pouco mais de critério. Hoje, os artistas deveriam ser mais exigentes com o trabalho que desenvolvem.

Há bonequeiros, sobretudo alguns que vem do trabalho com o teatro de animação, que não tem muita clareza desse pensamento teórico. E eles acreditam o uso de um objeto qualquer na cena já baste. Pode ser válido para as crianças, mas não se você quer chegar a um público adulto, com um nível cultural e com um interesse pelo teatro mais elevado, me coloco neste lugar. Eu, quando vou ver uma obra de teatro, gosto quando alguns dias depois eu ainda descubra porque aquilo aconteceu daquela maneira, quando há este sabor, este prazer de ter participado daquele momento mágico. Esta sensação é o que pretendo dar a todo o público que vem ver o espetáculo. Não é necessário que eles descubram tudo naquele momento. Pelo contrário. Acredito que é como com um bom prato, quando comemos uma comida estupenda, ou quando tomamos um bom vinho, que o sabor fica na boca. O bom teatro de objetos também deve possibilitar isso: que você o vá descobrindo pouco a pouco e que lhe volte outra vez este prazer à memória, que ele não o deixe vazio. Não há coisa mais triste que ir ver um espetáculo e no outro dia seguinte você não lembrar-se dele. Isso quer dizer que ele apenas resvalou sua pele, que não tocou nem a memória e nem o coração. Quando você vai ver um espetáculo que te marca, isso é um prazer incrível.

Assim, em 1983, na primeira vez que vi o esboço de “Pequenos suicídios”, e era muito pouco, quase nada, mas já havia lá a ideia de fundo, algo que estava latente e começava a crescer naquilo que ele encenou, e para mim aquilo foi uma descoberta. Eu vinha da Espanha, já trabalhava e minha especialidade era em marionetes com fios, mas eu também possuía uma formação como ator de texto, e vi algo aí que me cativou no mesmo instante. Assim, eu o fui acompanhando (Gyula) nos anos que se seguiram. Em duas outras ocasiões o vi, em dois momentos criativos diferentes. E o espetáculo havia se transformado, a cada vez que o vi, o trabalho tinha pouco a ver com o que eu havia visto na outra vez, mas o todo seguia uma progressão lógica do trabalho de investigação que Gyula estava fazendo, para entender o que era aquela coisa enorme que havia crescido entre suas mãos, porque ela surpreendeu a todos, inclusive a ele mesmo. Como algo tão simples, tão insignificante, podia ter aquele poder

dramático enorme? Ou seja, todos os elementos do drama estão condensados na primeira história. Estão todos. Como em um drama grego, o espectador sabe ou pode chegar a saber qual vai ser o fim do protagonista. Porque não está nada oculto. A tragédia está sob a água desde o primeiro instante. O copo com água está lá. Portanto, é possível supor que este seja o seu final (*do protagonista, o comprimido efervescente*). Mas o final não importa, mas sim como se chega a este final. E isso é a tragédia grega. Todos sabem que no final o protagonista morre, porque foi traído por alguém. Todo o público já sabe. Mas é importante saber como que se vai chegar a este final. Esse desenvolvimento que é o importante. E muita gente que faz teatro não leva em conta isso, leva em conta o final. O final não me importa. O que me importa é como os personagens se relacionam entre eles, por que vão chegar àquele final, é o menos importante. O drama está aí, concentrado nas zonas de risco do espetáculo.

Assim, como exemplo de como se pode fazer teatro por um mínimo custo, por um pressuposto praticamente zero, esta primeira parte é uma lição magistral. Eu quando dava aula de teatro no Instituto de Teatro de Barcelona, utilizava esta peça como lição de como se faz teatro sem a necessidade de gastar milhões e milhões e milhões em cenografia. Isso não é importante, pode ser necessário num dado momento, mas não se tem que partir disso como um enorme pressuposto para se fazer teatro. Isso não é teatro. Basta ter uma boa ideia, um bom ponto de partida e a partir daí pode-se chegar a desenvolver uma peça dramática consistente, capaz de compreender qualquer personagem em qualquer situação. A única coisa que se tem que fazer aí é que tal como faço na Espanha, não utilizo um Sonrisal, porque lá não existe o Sonrisal. Utilizo outra marca que se chama Alka-Seltzer. Que todo mundo conhece, é um antiácido exatamente igual ao Sonrisal. E os bombons são de outro tipo, não são da marca Garoto, mas de outra marca conhecida. Em cada lugar busco uma marca que seja referência. Como por exemplo, o creme de barbear que aqui tem uma marca mais conhecida (*Bozzano*). Então se tem que adequar porque cada objeto sendo igual pode ter um significado distinto em função da cultura, em função dos produtos do mercado. Então, em cada lugar tem-se que primeiro fazer um trabalho de investigação para saber se as pessoas entenderão efetivamente o significado disso que estou fazendo.

F – O objeto possui história, agrega a cultura de um grupo social. Então o teatro de objetos também não pode deixar de levar em conta esta perspectiva.

C – Sim, isso é o básico, porque senão a mensagem não chegaria. Este espetáculo não poderia ser feito na República do Congo. Porque eles não sabem o que são bombons e nem o antiácido. Portanto, será absurdo o que eu apresentarei, pois eles não compreenderão nada previamente. Faz falta ao público ter esta informação prévia. De modo que incluo na

apresentação, coisa que o Gyula não fazia, mas para mim parece interessante fazê-lo, é quando estou dizendo aqui tenho os amendoins, aqui o pente e os bombons estão bem aqui. Digo isso porque se alguém não entendeu pode acreditar que são balas e não bombons. E são propriedades diferentes. A bala vai à boca para se dissolver, tem outro tipo de gosto, de consistência. E eu explico isso porque é parte da informação que é necessária que as pessoas conheçam, e também porque há uma certa distância entre a mesa e o último espectador. E embora ele não consiga ver exatamente que é da marca Garoto, quando digo que aquilo é um bombom, ele reconhece a marca, entende qual é o produto e sabe, perfeitamente, que é um chocolate. Então, é preciso dar a informação necessária em cada caso e precisa, para que o público entenda cada coisa, de como e por que ela será utilizada na cena.

Mesmo na última cena, do passar do tempo, eu levo muito tempo para explicar os amendoins. O Gyula simplesmente colocava os amendoins sobre a mesa e lá os deixava. Para mim havia um elo que não estava conectado. De por que o amendoim? Então, um dia me ocorreu de fazer o som (balançar a casca do amendoim). O amendoim se converte em uma caixa mantenedora de algo que faz barulho, portanto isso pode ser uma lembrança e com o coco também faço isso. Eu o balanço, para lembrar que ele tem uma carga, tem algo que significa. E também o uso do creme de barbear é muito sutil, eu duvido que as pessoas entendam, mas quando no começo eu digo, quando estou me apresentando, “obrigado por me concederem um pouco de vosso tempo” e eu digo: “Tempo?” e toco na minha barba e me dou conta que estou com a barba. Somente digo tempo – barba, e já está apontado.

F – Eu fiz uma leitura muito diferente desta parte. Para mim esta referência é feita, pois o personagem sente o tempo estampado na própria face. E ele sempre repete que nada pode alterar o tempo.

C – Ele é como um vigilante do tempo.

F – Ele me pareceu mais como a personificação do próprio tempo, que está registrado nele, que escorre por ele.

C – Sim, efetivamente! E há uma transformação física neste personagem.

F – É até mesmo contraditório, pois ele diz que nada pode alterar o tempo, que nada muda ali, mas ele está visivelmente envelhecendo. Em sua face eu vi a própria falta do tempo, a iminência da morte.

C – Sim, muito bom, foi muito boa esta sua leitura. E isso é muito interessante neste teatro, pois cada espectador pode fazer novas leituras! Por isso, justamente, eu dizia que nesta minha recreação eu trouxe a experiência do Gyula somada à minha própria experiência. Pois faço uma releitura, começo de um ponto daquele que ele partiu, pois ele partiu do nada, ele

construiu tudo. E isso me proporciona também chegar a um outro lugar. E eu sinto isso, que cada espectador pode chegar a um lugar próprio, fazendo uma leitura de cada instante, de cada gesto, de cada coisa que aparece na cena. E isso é fantástico.

F – E a cumplicidade estabelecida na encenação também é muito importante neste processo. E cada pessoa traz sua bagagem cultural, lendo o mundo a partir dos seus olhos.

C – Sim. E este é um espetáculo que desde o princípio se conecta emocionalmente com o espectador. A partir desta comunhão, é possível que o espectador libere estas emoções que como você diz, fazem parte de sua bagagem pessoal. E isso se soma também à representação que está acontecendo.

Habitualmente não faço esta apresentação para mais de 100 pessoas. Geralmente o faço embaixo e o público encontra-se em uma arquibancada, de modo que todos tenham uma ótima visão da mesa. E também não costumo ter a mesa inclinada para frente, pois algum objeto pode cair. Aqui, tenho que ter uma grande precaução, com a qual eu não precisaria me ocupar se o público estivesse em uma arquibancada. Mas este é um esforço e um exercício muito importante. Eu estava acostumado a apresentar este trabalho para até 100 pessoas. Aqui, dando um pouco mais de ênfase à gestualidade, forçando um pouco mais a interpretação, consegui fazer com que a representação chegasse a 200 pessoas. A projeção de imagens ajuda as pessoas a entenderem os pequenos detalhes, captando o grão de café, que seria impossível de ser visto em uma sala com tantas pessoas. E quando a sala está escura, o olho humano tem a capacidade de aumentar o tamanho das coisas. Muitas pessoas pedem para ver o tamanho das minhas mãos, porque minhas mãos, durante a apresentação, parecem enormes. Pois a mente do espectador faz um zoom mental de modo aquele objeto pequeno acaba crescendo e como estou manipulando estas pequenas coisas com as minhas mãos, elas também crescem.

A princípio o suporte da televisão me causou medo, pois ele poderia ser um elemento de distorção, de distração. Mas me pareceu que as pessoas ficaram muito concentradas no que eu estava fazendo.

F – E hoje as pessoas estão acostumadas à simultaneidade de informações. No começo do espetáculo também tive a impressão de que a projeção de imagens seria um elemento estranho, mas realmente ela parece não ter atrapalhado.

C – Sim, as pessoas hoje tem uma maior capacidade de abstração e concentração, alternando o olhar sem perder a narrativa. Mas apresentar para muitas pessoas me cansa bastante, pois a energia que preciso empregar em cada apresentação é muito grande. Termino o espetáculo esgotado, a concentração é absoluta no que estou fazendo e a energia que preciso lançar para que a representação chegue a todos é muito grande. Ontem não havia 200 e sim 250 pessoas.

Foi terrível, havia muito barulho, algumas pessoas saíram no meio da apresentação. E claro, quando as pessoas não veem bem elas não ficam paradas. Isso me atrapalhou e também atrapalhou ao público. E se me distraio, se por um momento perco a energia, voltar a canalizá-la é muito difícil. Nunca me ocorreu algo como ontem. Espero que isso não aconteça nas próximas apresentações.

F – Gostaria que você falasse um pouco da influência do teatro contemporâneo para o teatro de objetos.

C – Bom, o teatro pós-moderno foi a busca por novos métodos, de novas maneiras de dramatizar as situações, e uma delas é a mínima expressão, a busca de um teatro em sua escala máxima, elementar. E este foi o detonante do teatro de objetos. Que não foi qualificado suficiente como ação, até um tempo depois, quando viram que efetivamente, através do objeto, havia a capacidade de se transmitir conceitos. A experimentação basicamente foi isso, quer dizer, contando com muita causalidade e também com muita busca e muita intuição. E desse modo foi como nasceu o teatro de objetos, ao menos na Itália. Creio que na França tenha sido um processo bastante parecido. Que primeiro nasceu e logo se refletiu ao redor do material que se havia descoberto e logo se percebeu que efetivamente havia uma técnica, uma disciplina, uma regra, um dogma a seguir. E por isso ele foi nomeado como um gênero próprio, o teatro de objetos.

F – E existem alguns nomes específicos que posso buscar como referência deste momento dentro de teatro pós-moderno na Itália?

C – Este foi um movimento muito amplo. Um dos grupos mais famosos chamava-se Magazzine Criminali. Eles não trabalhavam diretamente sobre o minimalismo, mas seguindo esta nova faceta do teatro, de novos conceitos. Creio que este grupo seja fundamental de ser conhecido. Outro grupo fundamental, proveniente do teatro de figura, é a companhia de Teatro delle Briciole, que possibilitou o nascimento na Itália de um novo teatro de figuras e, paralelamente, do teatro de objetos. Eles escreveram um livro em que um capítulo fala estritamente do teatro de objetos. Este livro foi publicado há muitos anos e creio que seja impossível de encontrar. Chama-se “La materia e il suo Doppio”.

F – Pelo pouco que sei do teatro pós-modernos a narrativa é bastante fragmentada. E no teatro de objetos me parece bem diferente, vejo que a narrativa seja diferente.

C – A palavra deve estar como suporte, ali onde o objeto não é capaz de chegar. Ela tem que servir para que as pessoas entendam o significado do objeto na cena, para talvez ajudar nas transições. Ela serve como suporte para dizer tudo o que a imagem, o visual não é capaz de deixar claro. Mas ainda existe a possibilidade de se fazer um teatro oral, como a Companhia

Chana, que também está aqui, que utiliza a outra opção, a do teatro oral que ilustra através do objeto e que gera uma dinâmica também interna no espetáculo. Mas eles têm outro ponto de partida.

De fato, em pequenos suicídios, a primeira cena há nenhuma necessidade da palavra, assim como também na segunda cena; por outro lado, na terceira cena, se não houvesse a palavra, nada teria sentido. Então tem que se buscar este ponto em que a palavra seja necessária e em minha opinião, o emprego da palavra tem que ser imprescindível e nada mais.

F – Dentro de uma pesquisa teórica, para você, o que é mais importante abordar sobre o teatro de objetos?

C – É necessário descobrir a linguagem construindo-a. No teatro de objetos sempre se tem que buscar a interrelação entre o objeto e o seu entorno, mas também entre o objeto e os outros objetos que estão próximos a ele.

F – Você ministrou aulas de teatro de animação. Como você abordava o objeto?

C – Eu ministrava este curso para atores de texto. Usava o objeto como uma introdução ao teatro de figuras, ao teatro de animação. Trabalhava buscando fazer estas pessoas compreenderem o que significava ter um objeto nas mãos. Não necessariamente para que elas viessem a trabalhar com o teatro de animação, mas para que elas compreendessem o que significava ter aquele objeto nas mãos, a força que o objeto poderia chegar a transmitir de acordo com a sua manipulação. Como sentir a energia que o objeto transmite a partir de si mesmo para os outros. Entender que o objeto não é um objeto qualquer, se a carga emocional que ele transporta é compreendida. E como fazer para que o espectador possa sentir essa carga. Enfatizava a importância de se aprender a ler a energia poética do objeto, energia que depende do modo que o objeto é tratado na cena.

MESA REDONDA: OBJETOS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO. II SEMANA INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DO SOBREVENTO, SÃO PAULO, 1º DE JULHO DE 2012 **(TRANSCRIÇÃO PARCIAL)**

Sandra Vargas (Sobrevento) – No grupo sobrevento a gente entende o teatro de objetos como uma coisa separada do teatro de bonecos, do teatro de animação. Algumas pessoas dizem “o teatro de animação não precisa necessariamente ter bonecos”, mas eu vejo que mesmo quando uma pessoa pega um pano e faz uma coisa com um pano, não é a mesma coisa que teatro de objetos. Então vemos o teatro de objetos como uma coisa separada.

Eu não conheço os outros trabalhos do Théâtre Manarf, mas sei que eles são uns dos precursores deste movimento na França. Então o Jacques falará um pouco deste teatro que o Théâtre Manarf começou.

E depois vamos falar com o Jomi, dos Hermanos Oligor. O Jomi não parece ter se preocupado se o que ele estava fazendo era teatro de objetos ou teatro de bonecos. Ele criou os mecanismos sem pensar que estava criando um espetáculo.

Jacques, como começou o seu trabalho com o teatro de objetos?

Jacques (Théâtre Manarf) – Eu comecei trabalhando com artes plásticas, com modelagem e paralelamente eu fazia teatro de texto. E depois, seguindo a formação teatral, eu tinha um professor que fazia um trabalho sobre a escritura da encenação. A sua ideia era escrever uma dramaturgia como se fosse a partitura de uma orquestra. E era muito difícil. Ele nos fez fazer sobre um pequeno tablado um pequeno cenário e neste cenário nós tínhamos alguns pequenos personagens como rolhas e em uma folha de papel nós deveríamos escrever uma partitura. Trabalhamos uma hora por semana durante dois anos e depois desse período chegamos à conclusão que não era possível escrever uma encenação sobre um papel, não é

possível escrever uma partitura teatral como a que é escrita para uma orquestra. Existem muitas coisas que acontecem ao mesmo tempo.

Mas aquele pequeno teatro sobre um tablado me despertou a ideia de fazer um trabalho com objetos. Como eu tinha vontade de viajar, eu fiz espetáculos sem palavras ou então com muito poucas palavras.

Luís André (Sobrevento) – Em um certo momento você percebe que outras pessoas estão fazendo um tipo de teatro um pouco semelhante, um teatro meio marginal e bastante diferente. E houve uma soirée em que vocês se reuniram para discutir sobre o que vocês estavam fazendo. Qual a sua visão sobre o nascimento do teatro de objetos como uma nova forma teatral?

Jacques – A maior parte dos espetáculos era feitos por uma única pessoa, quase todos. E nós nos encontramos em alguns festivais e nós percebemos que éramos vários fazendo esta forma de teatro. E depois, mais tarde, uma pessoa nos reuniu para fazer este encontro. E naquela noite alguém sugeriu que o que fazíamos era teatro de objetos. Mas nem todos estavam de acordo. Alguns achavam que o que fazíamos era teatro de atores com objetos ou que era teatro de objetos com atores, mas o termo teatro de objetos acabou firmando-se.

Luís – você acredita que houve efetivamente um movimento de teatro de objetos e que todos estes espetáculos com objetos podem ser reunidos sob esta égide?

Jacques – É verdade que antes do encontro não existia este termo, mas acredito que o teatro de objetos existe há milhares de anos. Desde a relação dos primeiros homens em volta do fogo, com um pequeno bastão na mão e fazendo surgir sombras e as crianças também, ao brincarem com ossos, por exemplo, de certa forma é um teatro de objetos.

Luís – mas você acredita que houve efetivamente um movimento de teatro de objetos?

Jacques – depois que surgiu este termo as pessoas se reuniram em festivais descritos como teatro de objetos, mas não penso que isso tenha sido exatamente um movimento. O que acho interessante no teatro de objetos é que os objetos desviam a atenção do público, ele não olha sempre para o ator. Enquanto espectador, devo olhar o objeto. A atenção está em outro lugar, pois o ator não mais está no centro.

Flávia D'ávila – mesmo que o teatro de objetos não se caracterize como um movimento, como você compreende a importância que o objeto adquiriu nas artes cênicas e visuais ao longo do século XX?

Jacques – houve um movimento sim, claro, mas talvez o movimento que aconteceu antes da década de 80 não havia um nome. Hoje, efetivamente, há pessoas reivindicam o termo teatro de objetos para designar o teatro que elas fazem, assim como artistas plásticos que reivindicam o objeto. Antes as pessoas trabalhavam com objetos, mas ninguém falava teatro de objetos, por exemplo.

E depois podemos estabelecer uma discussão bastante longa sobre o lugar do objeto na sociedade de consumo, porque há muitos objetos manufaturados... mas não temos tempo de discutir sobre isso. O que me interessa mais é esse deslocamento do olhar. O espectador não olha apenas para o ator, mas também para o objeto.

Há também outra coisa que me parece interessante é que quando pegamos um objeto, por exemplo, esta garrafa plástica, foi feita de derivados do petróleo e que foi uma floresta há muito tempo. Assim, a história do objeto é tão longa que podemos dizer que esta garrafa tem tanta história como eu, como você. E nós podemos dizer também que o objeto se torna sujeito e que tem uma presença muito poderosa.

Folha de Guarda