

flávia D'ÁVILA

Universidade Estadual Paulista > UNESP

{POÉTICA DO COTIDIANO: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DE OBJETOS}

RESUMO> O teatro de objetos rompe com o sentido funcional dos objetos, carregando-os de metáforas sobre a vida e o cotidiano. Ele dialoga com outros meios expressivos contemporâneos como a performance e as artes visuais e, com o passar do tempo, as experiências com os objetos geraram reflexões, com as quais se tornou possível elencar alguns preceitos básicos vinculados a essa prática.

PALAVRAS-CHAVE> teatro contemporâneo; objetos; linguagem poética

{POÉTICA DO COTIDIANO: REFLEXÕES ACERCA DO TEATRO DE OBJETOS}

¹
Flávia Ruchdeschel D'ÁVILA
Universidade Estadual Paulista > UNESP

No final da década de 1970, em meio a experimentações que engendraram transformações progressivas no teatro de animação e que o tornavam cada vez menos naturalista e mais voltado para a abstração, artistas franceses e italianos levaram para o espaço da encenação objetos, miniaturas, brinquedos, embalagens vazias, pequenos fragmentos materiais do cotidiano, com os quais eles passaram a manipular em cena. Dessas experiências surgiram espetáculos curtos e íntimos – idealmente apresentados para no máximo cinquenta pessoas 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 contemporâneo que se consolidou ao longo da década de 80.

De acordo com Christian Carrignon, do grupo francês *Théâtre de Cuisine*, o teatro de objetos é um sistema que produz linguagem e, para isso, os objetos cotidianos devem ser postos em situações poéticas, transformando-se em figuras de linguagem, principalmente em metáforas e metonímias. Ao mesmo tempo em que exerce diversos papéis na encenação, o artista é quem faz esse trabalho de transmutação. Ele “deverá ‘carregar o objeto’. Ele será um pouco marionetista, dançarino, mímico, narrador, ator” (CARRIGNON, 2006, p. 10). Esse objeto “carregado” deixa de ser presença funcional, tornando-se um “objeto bom para pensar” (LÉVI-STRAUSS, 1970). Assumindo uma nova e singular existência, o objeto converte-se em metáfora da existência humana e passa a apresentar questões profundamente arraigadas no inconsciente coletivo do grupo social em que ele está inserido. De acordo com Véronique Ejnès (2006, p. 12), 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

|| 1 *Doutoranda do Instituto de Artes da Unesp. E-mail: flaviaconta@gmail.com.*

espectador, no teatro e na vida”.

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* (CARRIGNON; MATTEOLI, 2006, p. 10.)

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

A resposta para essas questões depende do que o artista propõe como espetáculo, pois o objeto pode ser usado de maneiras extremamente variadas. 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*,² ou em *Vingt minutes sous les mers*,³; em outros casos, como em *Klikli*,⁴ por exemplo, o ator nem sequer está em cena.

Com o passar do tempo, as experimentações com objetos possibilitaram o surgimento de alguns princípios que podem orientar tal prática. Mas artistas vinculados ao teatro de objetos, como Christian Carrignon e Katy Deville, do grupo *Théâtre de Cuisine*, Agnès Limbos, da *Compagnie Gare Centrale*, e Jacques Templeraud, do grupo *Théâtre Manarf*, 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, mas apenas um tipo de caminho que decidiram trilhar. Para esses 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

2 Peça criada pelo húngaro Gyula Molnár em 1979 e remontada em 2000 por Carles Cañellas, da companhia calatã Rocamora.

3 Espetáculo criado em 1983 por Katy Deville, do grupo francês *Théâtre de Cuisine*. Katy Deville foi quem sugeriu, em 1981, o termo teatro de objetos para designar essa nova prática dramaturgica desenvolvida ao longo da década de 70.

4 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, da companhia *Gare Centrale*.

que o teatro de objetos se entrelaça cada vez mais com outras manifestações artísticas que utilizam diferentes suportes expressivos. Um exemplo é o espetáculo *La grenouille au fond du puits croit que le ciel est rond*, criação do grupo francês *Vélo Théâtre*, considerada, por eles mesmos, uma *instalação-espetáculo*.

O grupo *Vélo Théâtre* utiliza objetos, projeções de imagens e sombras para conduzir 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 a 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 escritos, que o teatro de objetos é mais um estado de espírito do que uma técnica. Para o artista, essa manifestação teatral não se deixa guiar por convenções ou regras precisas: ela se libertou da supremacia 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 também integra princípios das artes visuais, do teatro de atores, da arte cinematográfica e até mesmo das histórias em quadrinhos.

O ESPAÇO

Alguns artistas do teatro de objetos como, por exemplo, Christian Carrignon e Katy Deville, do grupo *Théâtre de Cuisine*, perceberam que poderiam utilizar em seus espetáculos os planos abertos e fechados do cinema, criando significativas dinâmicas

imagéticas com esse recurso de enquadramento. Isso possibilitou o desenvolvimento de uma das principais características do teatro de objetos: a sua capacidade de alterar as noções da escala dos objetos e do espaço da representação. O pesquisador Jean-Luc 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. (MATTÉOLI, 2011, pp. 82-3).

Esse “espaço elástico” do teatro de objetos pode ser percebido, por exemplo, em um fragmento do espetáculo *Catalogue de voyage*⁵. 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 suspenso 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 através da diferença de escala entre a pequena casa e o ator em pé sobre a mesa. A situação proposta nessa cena é muito simples e requer 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 é o duplo do ator: as vestimentas de ambos têm as mesmas cores e seus traços físicos são semelhantes. Transformado em montanha, o corpo do artista é escalado pelo

5 Apresentado por Christian Carrignon em Curitiba-PR, na conferência *O teatro de objetos e sua utilização*, realizada durante o Festival Internacional de Teatro de Objetos (FITO), em 23 de maio de 2012.

pequeno boneco preso à corda. Em alguns momentos ao longo da escalada, Carrignon se autorrepresenta, outras vezes incorpora o boneco, e ainda se coloca 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 (CARRIGNON, 2012).

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 ela também permite os deslocamentos de lugares e enquadramentos.

Após 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.

Mais uma vez evidencio a rapidez na passagem de uma situação dramática para outra e a flexibilidade desse espaço criado por Carrignon: quando ele 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, o espaço se expande e o espectador se vê diante da imensidão da paisagem evocada pelo artista. Esses deslocamentos parecem constantemente reinventar teatralmente os princípios dos planos cinematográficos.

Outros artistas vinculados ao teatro de objetos também utilizam esses recursos. Agnès Limbos (2012), 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” do cinema no teatro de objetos, evidenciando os pequenos detalhes, assim como o espaço ampliado.

Para Gaston Bachelard (1978, p. 128), essa “impressão da imensidão está em nós. Ela não está ligada necessariamente a um objeto”, e sim à nossa capacidade de imaginar. O autor ainda afirma que “sonhamos num mundo imenso” e é frequentemente por meio dessa imensidão interior, vinculada aos nossos devaneios, que significamos certas situações vivenciadas. Nos espetáculos de objetos, a imensidão do ator amplia a imaginação do espectador e desperta nele a própria imensidão interior, fazendo-o mergulhar em uma experiência de devaneio, sem perder o contato com a realidade visível, constantemente lembrada pelas presenças do artista e dos objetos.

Ainda de acordo com Bachelard (Idem, p. 295), “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” permitindo 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 (Idem, p. 298).

No teatro de objetos, a utilização fora da lógica espacial cotidiana transforma objetos em veículos da imaginação, revelando a existência de um universo de novas significações e possibilidades. Carrignon (2012, p.18) resume tal ideia com a expressão “o objeto é um lugar”, 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” (2012, p.19),

provocando um deslocamento da concretude do objeto para a abstração de ideias, sentimentos e sonhos.

Diante do exposto, torna-se evidente que esse tipo de objeto não pertence ao teatro realista: não importa se ele é grande ou pequeno 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” (BACHELARD, 1978, p. 298). 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 explanam Pietro Bellasi e Pina Lalli (1987, p. 23):

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 espaço-temporais do teatro codificado.

AMPLIAÇÃO DO ESPAÇO SUGERIDA POR IMAGENS

Além de usar objetos como suportes para tornar o espaço da representação mais flexível, a artista Katy Deville⁶ também utiliza ilustrações para esse fim. Em seu espetáculo *Vingt minutes sous les mers*, criado em 1983, essas imagens contribuem para evocar diferentes lugares e profundidades de um oceano imaginário, construído a partir de um aquário de cinquenta litros de água.

A atriz inicia a apresentação cantarolando atrás de uma mesa e durante todo o espetáculo a música funciona como fio narrativo, contrassenso ou opinião que Deville quer expressar acerca das histórias 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.

Deville 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 mostrar

6 Gostaria de ressaltar que Katy Deville não é a única artista a utilizar esse recurso no teatro de objetos. Agnès Limbos, por exemplo, vale-se de fotografias como o principal suporte expressivo em uma das cenas do espetáculo *Troubles*.

esses lugares, ela 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, o oceano é ampliado outras duas vezes. 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 integralmente o aquário de cinquenta litros de água, mas também o mar profundo, repleto de riscos e mistérios.

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

Deville também utiliza a alternância dos planos abertos e fechados, ora permitindo ao espectador enxergar a imensidão do mar, ora direcionando o foco de sua atenção para os objetos postos em situação dramática. De forma dinâmica, a atriz estabelece um jogo de aproximação e distanciamento desses objetos, inclusive colocando-se no lugar deles para expressá-los. Mattéoli (2011, p. 84) 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 artista. Em *Vingt minutes sous les mers*, assim como nos espetáculos *Théâtre de cuisine*, *Catalogue de voyage* e *Klikli*, o pequeno sugere a imensidão para os olhos do espectador. No espetáculo em questão, em um aquário de cinquenta litros é possível caber o oceano inteiro: o objeto é transformado em um lugar de devaneio.

O ATOR E O OBJETO

Nos espetáculos de teatro de animação tradicional, a presença do ator é frequentemente omitida. Já no teatro de animação contemporâneo, e aí se inclui o teatro de objetos, ela é reivindicada para o centro da cena. Assim, o corpo do ator torna-se um dos suportes expressivos do espetáculo. Para Carrignon (2006, p. 32), a presença do ator tem um papel central nas encenações com objetos:

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.

Roland Shön, do grupo francês *Théâtreciel*, por sua vez, acredita que o ator não está de fato “no centro” da encenação. De acordo com Mattéoli (2011, p. 85), Shön 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’” e como verdadeiros parceiros.

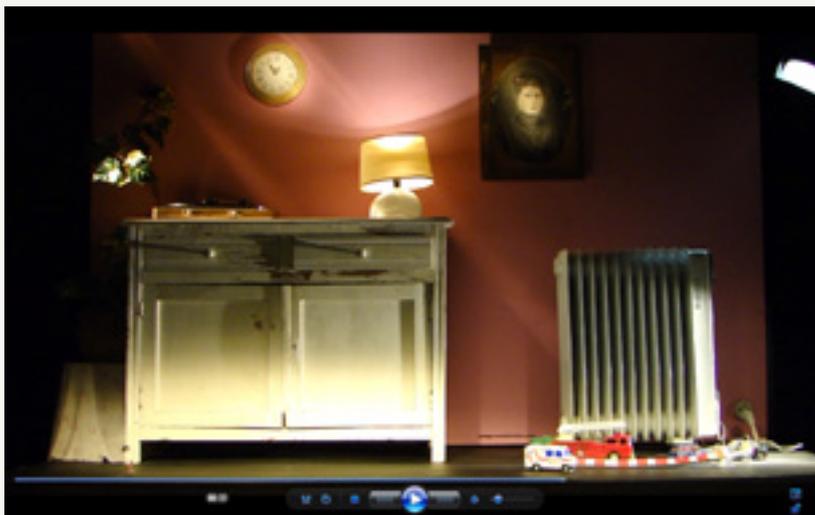
Na opinião de Mattéoli, não existe uma contradição entre o pensamento de Carrignon de que o lugar do ator é central no teatro de objetos e a concepção do ator “destronado” de Shön. Para o pesquisador, a condição central do ator no teatro de objetos significa, antes de qualquer coisa, que o ator não pode se omitir na cena como acontece 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. (Idem, p. 87)

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 (*apud* MATTEOLI, 2011, p.86) explica: “Regra 01: o objeto pode movimentar-se sozinho, mas o ator pode ajudar um pouquinho. Regra 02: o ator pode atuar sozinho, mas o objeto pode ajudar um pouquinho”.

Embora no teatro de objetos sua presença seja muito importante, em alguns casos o ator não está presente na cena. Em *Klikli*, por exemplo, 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 a 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 espectador vê apenas brinquedos movendo-se “sozinhos”, sem a presença humana na cena. Essa ausência, que ressalta a imensa solidão do menino, é essencial para a construção da dramaturgia do espetáculo.



2.6 Espetáculo *Klikli*, Cie Gare Centrale. Foto: Flávia D’ávila.

Em geral, o ator está integralmente presente no teatro de objetos, compartilhando suas ideias, falando na primeira pessoa e emprestando o seu corpo para o objeto se expressar, em um diálogo com a performance e também com o teatro contemporâneo, pois, nessas manifestações, segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p. 225), “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem”. Em vez de interpretar um personagem, esse “*ator-atuante-objecteur*” afirma a sua presença em cena; ele é um *readyman* que se deixa moldar pelas situações e pelos objetos. Katy Deville designa esse ator como um *atuante*, visto que ele anima e é animado pelo objeto 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) (DEVILLE *apud* MATTEOLI, 2011, p. 87).

Roland Shön, por sua vez, prefere denominar os fazedores de teatro de objetos como *objecteurs*, termo que nos dá o sentido de alguém que é um oponente, um opositor ou que faz objeções. Para Shön, o *objecteur* 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 mercadorias 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 (SHÖN, 1995).

MANIPULAÇÃO IMÓVEL

Outra característica desse teatro é que os objetos não são animados. Ou seja, eles não são manipulados para parecer vivos e/ou reproduzir movimentos humanos, de animais ou de qualquer outra coisa que eles não são, mas colocados em cena e movimentados o mínimo possível. Denomino esta característica de manipulação imóvel.

A principal transformação desses objetos 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 mais 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 geralmente não são transformados em outras coisas. Como cúmplice das situações propostas, o espectador 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. A artista belga Agnès Limbos elucida essa questão:

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 adquiero 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.⁷

7 Informação disponível em <http://www.garecentrale.be/fr/formations/autour-du-theatre-dobjet.html>.

Segundo Philippe Genty (*apud* Vargas, 2010, p. 33), 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.

POÉTICA EXTRAÍDA DO COTIDIANO

Os objetos utilizados nesse teatro 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. E apesar de originalmente não serem criados com uma finalidade teatral, os objetos têm a própria escritura dramática. Carrignon (In: BELLANZA *et al.*, 2006, p. 36) acredita que, por serem facilmente reconhecíveis, mesmo que tenham sido reproduzidos em milhares de exemplares, quando extraídos do real os objetos falam “para nós e de nós”, evocando algo íntimo e um sentimento de familiaridade: “o espectador reconhece os objetos por já tê-los possuído, por ter sonhado com eles”. 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 sobre a relação dos coletivos com

o seu passado e com sua gestão da memória (BONNOT, s/d, p. 01).

Bellasi e Lalli (1987, p. 12) 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”.

Mattéoli (2011, p. 86) ressalta ainda que, no teatro de objetos, quanto mais comum, maior é a capacidade de o objeto agregar sentidos. Cañellas⁸ 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 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, um espetáculo também pode configurar-se como teatro de objetos sem a presença dos objetos. Carrignon (In: BELLANZA *et al.*, 2006, p. 91) afirma que, se aceitamos o teatro de objetos como um método de escritura, é possível deparar-se com um

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

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. Assim, a evocação basta para fazê-los existirem na imaginação dos espectadores. Esse método também foi empregado por Carrignon em sua conferência *O teatro de objetos e sua utilização*, realizada no FITO-Curitiba 2012: em um auditório, usando apenas um fio vermelho e o auxílio dos espectadores, o artista construiu um espaço teatral imaginário. E na última estrofe da peça *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. Catherine Sombsthay (In: Idem, p.71) 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 objetos. Philippe Foulquié, por sua vez, vê 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 como se o teatro não tivesse conseguido emancipar-se de sua relação com a representação no momento em que apareceu o cinema (FOULQUIÉ, In: Idem, p. 72).

A última questão que gostaria de destacar é que a concepção de um espetáculo desse tipo de teatro exige do ator uma atenta observação dos objetos, tanto de suas funções práticas quanto de suas possibilidades poético-expressivas. Não se escolhe um objeto qualquer, ao acaso, nem se deve colocá-lo em relação a outro objeto

escolhido de forma casual. 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 elucidada: “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”⁹

Dependendo dos objetos postos em relação cênica, o sentido de cada um é completamente alterado, pois cada qual possui os próprios signos e uma gramática expressiva própria. 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. Segundo Carrignon, a escolha desses elementos 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.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

BELLANZA, Martine et al. Partages n° 3 - *Des théâtres par objets interposés*. Normandia, Editora Mont-Saint-Aignan, 2006.

BELLASI, Pietro.; LALLI, Pina. *Recitare con gli oggetti: microteatro e vita quotidiana*. Bologna, Cappelli, 1987.

BONNOT, Thierry. *Biographies d'objets*. Dijon, s/d. Disponível em: <<http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d'objets.pdf>>.

CARRIGNON, Christian. *Contre contre l'objet*. E pur si muove, Charleville Mézières, n. 5, pp. 31-32, Maio 2006.

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

CARRIGNON, Christian.; MATTÉOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon, Ed. Scérén, CRDP de Bourgogne, 2006.

EJNÈS, Véronique. *Cahier partages: des théâtres par objets interposés*. Mont-Saint-Aignan, Normandie, Ed. ODIA, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Cia. Editora Nacional/ Ed. USP, 1970.

LIMBOS, Agnès. *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, Jean-Luc. *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

SHÖN, Roland. *L'objet en scène*. Théâtriciel, 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.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias, visões e reflexões

a partir de espetáculos apresentados no Brasil. In: *Móin-Móin*: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, n. 7, 2010, pp. 27-43.

ABSTRACT> The Object Theater breaks the objects functional meaning filling them with metaphors about life and everyday matters. It dialogues with expressive contemporary means like Performance Arts and Visual Arts and in the course of time the experiments with objects have generated reflections that made possible to list some basic precepts linked to this practice.

KEYWORDS> contemporary theater; objects; poetic language.