



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

A VIDA NOS TRAZ PRESENTES INESPERADOS
CONTRIBUIÇÕES DO OBJETO EM PROCESSOS FORMATIVOS
CÊNICOS E NA ENCENAÇÃO TEATRAL

SALVADOR
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas
(SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Parente, José Oliveira

A vida nos traz presentes inesperados:
contribuições do objeto em processos formativos
cênicos e na encenação teatral / José Oliveira
Parente. -- Salvador, 2019.

198 f. : il

Orientador: Sonia Rangel.

Tese (Doutorado - Doutorado em artes cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de teatro, 2019.

1. Artes cênicas. 2. Encenação contemporânea. 3.
Pedagogia teatral. 4. Teatro de animação. 5. Teatro de
objetos. I. Rangel, Sonia. II. Título.

JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

A VIDA NOS TRAZ PRESENTES INESPERADOS
CONTRIBUIÇÕES DO OBJETO EM PROCESSOS FORMATIVOS
CÊNICOS E NA ENCENAÇÃO TEATRAL

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal da
Bahia como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dr^a Sonia Lucia Rangel.

SALVADOR

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

José Oliveira Parente

*A vida nos traz presentes inesperados: contribuições do objeto em processos formativos
cênicos e na encenação teatral*

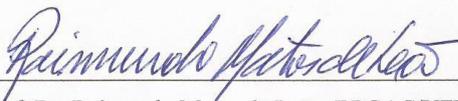
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 26 de setembro de 2019.

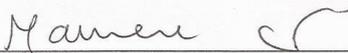
Banca Examinadora



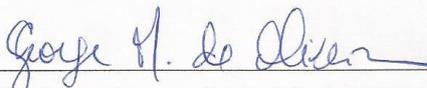
Prof.^a. Dr.^a. Sônia Lúcia Rangel (Orientadora)



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Marianne Tezza Consentino (UFPE)



Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC)

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grato à Professora Doutora Sonia Lucia Rangel, minha orientadora, por sua generosidade, atenção e gentileza, por compartilhar sua sabedoria e seu profundo conhecimento, pelas indicações e conselhos sempre muito apropriados. Obrigado por tudo.

Aos professores Raimundo Matos de Leão, que aceitou orientar a pesquisa no primeiro ano do curso de Doutorado; Nini Beltrame, Marianne Tezza Consentino e George Mascarenhas, pelas relevantes contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em especial aos mestres que estiveram conosco presencialmente em Dourados e que tanto incentivaram a mim e aos meus colegas do Dinter (Doutorado Interinstitucional UFBA-UFGD).

Aos professores e funcionários do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, que neste ano de 2019 completa dez anos de existência/resistência. Em especial, agradeço aos que se empenharam para que o projeto Dinter UFBA-UFGD se concretizasse.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo auxílio financeiro concedido.

A todos os alunos e alunas, com quem aprendo todos os dias. Muito obrigado, especialmente aos participantes da pesquisa pela disponibilidade.

Aos artistas de Dourados responsáveis pelos espaços Casulo e Sucata Cultural, que acolheram o espetáculo em suas primeiras apresentações, e que batalham arduamente, todos os dias, em prol da cultura no município, meu respeito e admiração.

À equipe técnica do espetáculo: Gil Esper, Rodrigo Bento, Bruno Augusto e Raíque Moura, nossos amigos queridos, sempre muito atenciosos e disponíveis, sem os quais tudo ficaria mais difícil.

Ao Professor Doutor Paulo Custódio de Oliveira, pela sensível análise da peça; e à sua esposa, Dalva Eli de Carvalho Custódio (Estrela Carvalho) pelo belo poema que abre este trabalho escrito.

Às amigas Helô e sua filha Renata, Gabriela e sua família, pelo apoio logístico.

A todos os mestres e artistas com os quais tive a felicidade de conviver, aprender e evoluir, e que me inspiraram com suas atitudes, sua dedicação e seu amor ao teatro.

À grande mestra Ana Maria Amaral, que me apresentou ao universo do teatro de animação, responsável pela formação de toda uma geração de artistas, professores e pesquisadores da área. Nunca me esqueci dessa frase: “Eu sou tu. Tu és eu. Nós somos um. Aqui, agora, nós”. Gratidão eterna.

À minha esposa, Vânia Marques, minha atriz preferida, companheira de vida e de arte. Obrigado por compartilhar sua existência comigo há quase três décadas. Obrigado, Ariela, nossa filha querida. Que nós sigamos juntos por muitos anos mais. Amo vocês.

Acaso morno

No acaso morno da existência, a vida nos traz presentes inesperados.

De repente, o embrulho, o laço de fita, a ansiedade...

*Vagarosamente, aproximo e desfazo o laço:
a magia toma conta de mim.*

As mãos em movimentos leves se preparam para o receber.

O embrulho se desfaz, junto dele me desfazo.

Surpresa, humilhação, descontentamento...

Memórias, embates, resistências.

O ir e vir da existência se dá em círculos:

luto, luto, luto...

A panela vai tomando-me aos poucos.

Resiliência...

Primeiro perco a visão, entro em transe.

Me sucumbo ao objeto, a fusão é lenta.

Porém, me entrego.

Objetifiquei-me?

Objetificaram-me?

Estrela Carvalho¹

08/11/18

¹ Dalva Eli de Carvalho Custódio (pseudônimo: Estrela Carvalho) gentilmente autorizou a publicação deste poema, escrito por ela após assistir à apresentação do espetáculo-solo resultante desta pesquisa, *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*.

RESUMO

Esta pesquisa em artes cênicas tem por objetivo amplo investigar as possíveis contribuições do uso de objetos em processos de aprendizagem do ator, do encenador e do professor de teatro. Partindo do pressuposto básico de que o objeto pode se tornar um potente estímulo criativo, busca-se pesquisar, experimentar e verificar a viabilidade de uma série de exercícios e jogos com objetos, os quais foram aplicados em aulas e oficinas ministradas pelo pesquisador a estudantes de teatro, bem como na encenação de um espetáculo-solo com objetos, *A vida nos traz presentes inesperados*, quando e onde atua como pesquisador-encenador. Apresenta-se uma análise dos procedimentos adotados, com reflexão sobre os resultados alcançados, limites e possibilidades desta proposição. A pesquisa agrega ideias, propostas e fazeres do chamado teatro de objetos (uma vertente do teatro de animação contemporâneo), cruzando-as com alguns procedimentos oriundos da performance e das artes visuais, no intuito de contribuir com a formulação de uma possível metodologia de trabalho artístico centrada no objeto, podendo interessar a atores/atrizes, professores/as e encenadores/as na contemporaneidade.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Encenação Contemporânea. Pedagogia teatral. Teatro de animação. Teatro de objetos.

ABSTRACT

This performing arts research aims to investigate the possible contributions of the use of objects in the learning processes of the actor, the director and the drama teacher. From the basic assumption that the object may become a potent creative stimulus, it is attempted to research, experimente, and verify the feasibility of a series of exercises and games with objects, which were applied in classes and workshops given by the research to drama students and also in the staging of a solo show with objects “A Vida Nos Traz Presentes Inesperados” when and where the author acts as a reseacher-director. An analysis of the adopted procedures is presented with reflection on the achived results, limits and possibilities of this proposition. The research aggregates ideas, proposals and actions of the so-called object theater (a strand of contemporary animation theater) crossing them with some procedures from performance and visual arts, in order to contribute to the formulation of a possible artistic work methodology focused on the objects which may interest actors/actresses, teachers and staging artists at contemporay times.

Keywords : Performing arts. Contemporay staging. Theatrycal pedagogy. Puppet theatre. Performing objects.

RÉSUMÉ

Cette recherche sur les arts du spectacle vise à étudier les contributions possibles de l'utilisation d'objets dans les processus d'apprentissage de l'acteur, du metteur en scène et du professeur de théâtre. Partant de l'hypothèse selon laquelle l'objet peut devenir un puissant stimulus créatif, nous avons l'intention de rechercher, d'expérimenter et vérifier la viabilité d'une série d'exercices et de jeux avec des objets, qui ont été appliqués dans des cours et des ateliers enseignés par le chercheur aux étudiants de théâtre et également dans la mise en scène d'un spectacle solo avec des objets, *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*, quand et où il agit en tant que chercheur-réalisateur. Une analyse des procédures adoptées est présentée avec une réflexion sur les résultats obtenus, des limites et les possibilités de cette proposition. La recherche rassemble des idées, des propositions et des actions du théâtre d'objets (une branche du théâtre d'animation contemporain) en les croisant avec certaines procédures de la performance et des arts visuels, afin de contribuer à la formulation d'une méthodologie de travail centré sur l'objet et peut intéresser des acteurs, actrices, enseignants et des metteurs-en-scène contemporains.

Mots-clés: arts de la scène. Mis-en-scène contemporaine. Pédagogie théâtrale. Théâtre d'objet. Théâtre d'animation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Laboratório O Ator e Seus Duplos.	16
Figura 2 – Espetáculo: A Benfazeja.	16
Figura 3 – Espetáculo: Zé da Vaca.	17
Figura 4 – Espetáculo: Dicotomias.	17
Figura 5 – Oficina de preparação corporal para atores bonequeiros.	19
Figura 6 – Espetáculo: A Lição.	20
Figura 7 – Espetáculo: A Lição.	22
Figura 8 – Espetáculo: Cheiro de Chuva.	24
Figura 9 – Espetáculo: Cheiro de Chuva.	24
Figura 10 – Obra: Estojo de um DA, de Hans Arp.	40
Figura 11- Obra: Tu M', de Marcel Duchamp.	40
Figura 12 – Obra: Sem Título, de Kurt Schwitters.	41
Figura 13 – Obra: Cabeça Mecânica, de Raoul Hausmann.	42
Figura 14 – Exercício de criação de uma imagem híbrida, no qual humano e objeto se confundem.	43
Figura 15 – Obra: A Fonte, de Marcel Duchamp.	44
Figura 16- Obra: Porta-garrafas, de Marcel Duchamp.	44
Figura 17 – Oficina de iniciação ao teatro de objetos.	45
Figura 18 – Obra: Presente, de Man Ray.	46
Figura 19 – Obra: Telefone Lagosta, de Salvador Dalí.	50
Figura 20 – Cena do espetáculo A Vida Nos Traz Presentes Inesperados.	51
Figura 21 – Espetáculo: O Aventureiro.	64
Figura 22 – Espetáculo: Louça Cinderela.	65
Figura 23 – Espetáculo: Circo de Coisas.	66
Figura 24 – Cena do espetáculo Dicotomias.	68
Figura 25 – Espetáculo: História de Bar.	71
Figura 26 – Espetáculo: Só.	73
Figura 27 – Espetáculo: Ressacs.	75
Figura 28 – Espetáculo: Zoo-Ilógico.	77
Figura 29 – Espetáculo: Sala de Estar.	79
Figura 30 – Espetáculo: Ovo Sapiens.	81
Figura 31 – Performance: Máquinas.	85
Figura 32 – Espetáculo: Transports Exceptionells.	88
Figura 33 – Performance: Objetos do desejo.	90
Figura 34 – Performance: Canibal.	91
Figura 35 - Jogo do espelho com objetos. Oficina 01 (13/02/17).	100
Figura 36- Interagindo com o objeto.	101
Figura 37 - Desenho do objeto oculto.	109
Figura 38 - O desenho e o objeto original.	109
Figura 39 - Conflito de gerações. Pai e filho discutem entre si. Oficina 01 (20.02.17).	113
Figura 40 - Amigas de temperamentos opostos. Oficina 01 (20.02.17).	114
Figura 41 - Primeiras experimentações (ano 2009).	121
Figura 42 - Cena inicial.	139
Figura 43 – Transformações do objeto lençol.	140
Figura 44 - Transformações do objeto lençol.	141
Figura 45 - Transformações do objeto lençol.	141

Figura 46 - Transformações do objeto lençol.....	141
Figura 47 – Maternidade.....	142
Figura 48 – Maternidade.....	142
Figura 49 – Diálogo com a personagem/objeto.....	143
Figura 50 - Diálogo com a personagem/objeto.....	144
Figura 51 - Objeto opressor.....	145
Figura 52 - Objeto panela como máscara.....	146
Figura 53 – A personagem termina “embrulhada para presente”.....	146
Figura 54 - Jogo do Espelho com objeto (13/02/17).....	164
Figura 55 - Refletindo emoções por meio de um objeto (13/02/17).....	164
Figura 56 - Desenhando um objeto oculto.....	166
Figura 57 - Comparando o desenho com o original.....	166
Figura 58 - Dança com pratos.....	168
Figura 59 - "Está faltando comunicação nesta casa!".....	168
Figura 60 - Amigas guarda-chuvas.....	169
Figura 61- "Criatura" em processo.....	171
Figura 62 - "Criaturas" finalizadas.....	171
Figura 63 - Encerramento da oficina.....	173
Figura 64- Dominó de objetos.....	175
Figura 65- Explorando um tecido.....	176

Sumário

1. ABERTURA	11
1.1. TRAJETÓRIA PESSOAL RECENTE	14
1.1.1. Núcleo Cena Viva	20
1.1.2. Experiências pedagógicas.....	25
2.1. O HOMEM E SEUS OBJETOS	27
2.1.1. O que é um objeto?.....	27
2.1.2. O objeto funcional.....	28
2.1.3. Objetos com memória; objetos simbólicos.	32
2.1.4. Objeto e consumo.....	33
2.1.5. Objetos de coleção.	35
2.1.6. Objeto metafórico/metonímico.....	35
2.2. PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS	37
2.2.1. DADAÍSMO	38
2.2.2. SURREALISMO.....	47
2.2.3. FUTURISMO ITALIANO.....	51
2.2.4. FUTURISMO RUSSO.....	55
2.2.5. TEATRO DE OBJETOS.....	58
2.2.5.1. Bonecos e objetos.....	61
2.2.5.2. Representação humana.....	63
2.2.5.3. Animação	68
2.2.5.4. O ator.....	75
2.2.6. OUTROS OLHARES: DANÇA E PERFORMANCE	84
2.2.6.1 Performances com objetos. Ironia, crítica e bom humor em Guto Lacaz.	84
2.2.6.2. Cia. Beau Geste e a máquina/bailarina.....	87
2.2.6.3. Marco Paulo Rolla e a submissão do corpo aos objetos.....	89
3. PRÁTICAS CÊNICAS: PEDAGOGIA E ENCENAÇÃO	94
3.1. TUDO COMEÇA PELA BRINCADEIRA.	95
3.2. JOGO HABITUAL E JOGO COM OBJETOS	98
3.3. IMPROVISAÇÃO LIVRE E DIRECIONADA.....	100
3.4. FOCO E ESCUTA SENSÍVEL	102
3.5. IMPRESSÕES INICIAIS.....	105
3.5.1. Objetos como estímulo sensorial.....	105
3.5.2. Dança com objetos.	107
3.5.3. Desenho do objeto oculto.	108

3.5.4. Dominó de objetos.	110
3.5.5. Transformação do objeto.	110
3.6. ANIMISMO	111
3.6.1. Dar vida a um objeto.	112
3.7. CRIANDO HISTÓRIAS.....	114
3.8. CONEXÕES	115
3.8.1. Divisão de objetos em categorias.	115
3.8.2. Objeto imóvel e ator em ação.....	116
3.9. AVALIAÇÃO	117
3.10. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO <i>A Vida Nos Traz Presentes Inesperados</i> . 120	
3.10.1. Dramaturgia e encenação	120
3.10.2. Atuação: intersecções com a performance.	126
3.10.3. Um teatro de objetos	129
3.10.4. Objetos, memória e imaginação.	129
3.10.5. Texturas de imagens.....	138
3.10.6. Apresentações e recepção.....	147
CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICES.....	160
APÊNDICE 1: PEQUENA BIBLIOGRAFIA COMENTADA.....	160
APÊNDICE 2: RELATO AULA A AULA DAS OFICINAS REALIZADAS COM OS ALUNOS DE ARTES CÊNICAS	162
ANEXOS.....	178
ANEXO 1: DEPOIMENTOS DOS ALUNOS PARTICIPANTES.....	178
ANEXO 2: ARTE DO CARTAZ DO ESPETÁCULO	191
ANEXO 3: ANÁLISE DO ESPETÁCULO, PELO PROF. DR. PAULO CUSTÓDIO DE OLIVEIRA.	192

1. ABERTURA

Esta pesquisa, de caráter prático-teórico, tem por objetivo amplo investigar as possíveis contribuições do uso de objetos em processos formativos cênicos (pedagogia) e na encenação teatral. A hipótese a ser verificada é a de que uma metodologia centrada em práticas (jogos e exercícios) com objetos pode contribuir significativamente no desenvolvimento do aluno-ator, fornecer subsídios ao professor de teatro, bem como ampliar o leque de possibilidades no campo da encenação teatral.

O termo “objeto” é aqui empregado para designar artefatos ou coisas materiais inanimadas que, a princípio, não se destinam à cena. Excluem-se, portanto, máscaras, bonecos, adereços, figurinos e demais elementos especialmente confeccionados para fins artísticos. A maior parte dos objetos com os quais trabalhei durante os experimentos poderia ser agrupada em duas grandes categorias:

- Objetos fabricados, com funções facilmente reconhecíveis: artefatos domésticos em geral, artigos de escritório, eletroeletrônicos, brinquedos, objetos de uso pessoal, etc.

- Materiais fabricados, porém, de natureza mais indefinida: caixas, espumas, plásticos, tecidos, cordas, papéis, peças soltas, sucatas em geral.

Como estratégia metodológica, optou-se pela realização de experimentos práticos, que consistiram em aulas e oficinas ministradas a estudantes de teatro, bem como na encenação de um espetáculo-solo com objetos. O trabalho apresenta e analisa os procedimentos adotados, reflete sobre os resultados alcançados, limites e possibilidades desta proposição, no intuito de contribuir com a formulação de uma possível metodologia de trabalho pedagógico-artístico centrada no jogo com o objeto.

Meu interesse por este tema foi adquirindo forma ao longo de minha trajetória como ator, ator-animador,² diretor e professor de teatro do magistério de nível superior. Há vários anos, sempre que os contextos permitiram, venho realizando experiências com objetos em sala de aula e também em processos de encenação. Este percurso será melhor detalhado ainda neste capítulo. Com base em tais vivências, acompanhadas de leituras, pesquisas, observações e apreciação de espetáculos, formulei algumas proposições preliminares. No que se refere ao

² Ator-animador, ator bonequeiro, ator manipulador, são alguns dos termos que identificam o artista que trabalha no campo conhecido como teatro de animação; expressão genérica que, por sua vez, abarca um conjunto de manifestações artísticas bastante diversas, como os teatros de bonecos, de máscaras, sombras e objetos. Pessoalmente, identifico-me mais com o termo ator-animador, por ser mais abrangente.

desenvolvimento de um ator, por exemplo, trabalhar com o objeto poderia, entre outras coisas:

- Ampliar seu repertório artístico, possibilitar a pesquisa de formas inovadoras de expressão, mostrar outras possibilidades de criação de uma cena e suas personagens para além daquelas mais conhecidas e tradicionais;

- Favorecer o autoconhecimento, desenvolver a criatividade, a imaginação, a sensibilidade, a autonomia e a escuta;

- Estimular um olhar mais holístico em relação à criação cênica, menos centrado no próprio “eu”;

- Contribuir com a pesquisa do corpo e do movimento.

No âmbito da encenação teatral, o objeto teria condições de:

- Funcionar como disparador de processos criativos, inspirando, provocando os atores e o diretor;

- Propiciar a pesquisa de métodos inovadores de criação do espetáculo;

- Oportunizar a exploração de territórios artísticos híbridos;

- Favorecer a abordagem de temas como memória, imaginação, diferença e alteridade.

Uma das principais referências artísticas da pesquisa é o teatro de objetos, uma das mais instigantes vertentes do moderno e do contemporâneo teatro de animação, com a qual tomei contato durante minha passagem de cerca de oito anos pelo grupo O Casulo, companhia de teatro de animação dirigida por Ana Maria Amaral³, com sede na cidade de São Paulo-SP. No grupo, não trabalhávamos com esta forma especificamente, mas foi ali que tomei conhecimento de sua existência. Além de princípios do teatro de objetos, a pesquisa incorpora também alguns procedimentos que se assemelham a certas propostas de áreas artísticas próximas, principalmente as artes visuais e a performance. No capítulo 2 – Territórios do Objeto, o objetivo é investigar as aproximações e intersecções da pesquisa com estas manifestações, tomando o objeto como eixo. Estabelecido este viés, primeiramente reflito sobre aspectos relacionados ao objeto no cotidiano comum. A intenção é mostrar que mesmo

³ Dramaturga, encenadora e professora. Principal referência brasileira na área do teatro de animação, responsável pela criação e implantação da primeira disciplina acadêmica sobre o tema em nível de ensino superior, no curso de teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

cercados por centenas de objetos, a maioria deles com funções meramente utilitárias, há momentos e situações em que nossa imaginação os resgata e transforma. O objeto se torna, então, simbólico, portador de discursos, memórias e sentimentos. Perceber isso, no meu entender, auxilia-nos na compreensão de muitos procedimentos artísticos contemporâneos.

A seguir, investigo práticas surgidas no contexto das chamadas vanguardas artísticas, movimentos do início do Século XX, responsáveis por revolucionar toda a arte do período com forte repercussão até os dias atuais. Este estudo foi importante para compreender melhor algumas estratégias do teatro de objetos que, assim como outras manifestações artísticas contemporâneas, também recebeu influências das vanguardas. Em seguida, ainda no segundo capítulo, abordo o próprio teatro de objetos, suas principais características e tendências mais recentes, utilizando como exemplos alguns espetáculos representativos do gênero. Finalizo o capítulo com alguns apontamentos sobre abordagens do objeto por artistas da performance e da dança.

No capítulo 3 – Práticas Cênicas: Pedagogia e Encenação, inicialmente, discorro sobre as experiências realizadas, contando com o apoio teórico de autores como Huizinga, Spolin e Amaral, entre outros. As aulas e oficinas foram ministradas a grupos distintos de alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, instituição na qual leciono desde o ano de 2010.

O espetáculo-solo com objetos, *A vida nos traz presentes inesperados*, dirigido por mim, contou com a colaboração e atuação da atriz Vânia Marques.⁴ Colocados em situação de interação e jogo com a atriz, os objetos previamente escolhidos por nós funcionaram como disparadores de imagens mentais (memórias), que por sua vez geraram ações físicas que serviram de matéria prima para a confecção das cenas da peça. Para entender e embasar melhor estes processos vali-me do estudo de algumas ideias do filósofo francês Henri Bergson, cruzando-as com as explicações do neurocientista António Damásio sobre os mecanismos que regem a formação das memórias, suas funções e características.

⁴ Vânia Marques é atriz de teatro, com formação acadêmica e experiência em trabalho corporal (Técnica Klauss Vianna). Tem sido uma parceira constante na maioria dos trabalhos que realizo há mais de duas décadas.

1.1. TRAJETÓRIA PESSOAL RECENTE

Minha formação teatral teve início no final dos anos de 1970, em minha cidade natal (São Paulo-SP) enquanto estudante na escola pública do antigo ensino de 2º grau (atual ensino médio), por meio da participação em atividades artísticas extracurriculares promovidas por professores da área de português e literatura. Finda essa etapa, passei por inúmeras experiências em agrupamentos amadores, na maioria das vezes como ator e esporadicamente como diretor. Em meados dos anos de 1980, ingressei no curso superior de teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, (ECA-USP), obtendo o grau de Bacharel em Teatro no final de 1990. Nos anos seguintes, segui atuando e dirigindo no circuito de teatro alternativo de São Paulo, participei de vários coletivos e realizei projetos de cunho mais autoral. Paralelamente, trabalhei como professor de teatro em escolas técnicas particulares, atividade que já vinha exercendo desde a graduação.

Meu primeiro contato com o universo das formas animadas se deu por intermédio da professora Ana Maria Amaral, que ministrava uma disciplina que contemplava este conteúdo, em dois semestres, na graduação da ECA/USP. Lembro-me de ter achado tudo muito interessante e diferente do que eu conhecia até então. Porém, naquele momento, meus interesses artísticos eram outros e aquele estímulo inicial permaneceu latente por cerca de dez anos. Até reencontrar a professora Ana Maria, no ano de 2000, e participar de um workshop sobre teatro de animação conduzido por ela, cujos título era *O Ator e Seus Duplos*. Esse workshop era parte de um projeto mais amplo que incluía palestras, apresentações artísticas e a publicação de um livro.⁵ Ao término daquela atividade, surgiu a possibilidade de ingressar na companhia dirigida por Ana Maria, o grupo O Casulo. Dalí em diante, os próximos sete anos seriam de bastante trabalho, muitas reflexões, leituras, estudos, descobertas, participação em três espetáculos de teatro de animação, dezenas e dezenas de outros assistidos e uma dissertação de mestrado concluída e apresentada na USP no ano de 2007.

Os espetáculos dos quais participei como ator-animador, todos com roteiro e direção de Ana Maria Amaral, foram: *A Benfazeja* (2001), baseado no conto de mesmo título de João Guimarães Rosa; *Zé da Vaca* (2004/2009) e *Dicotomias* (2001/2007). Foram três experiências muito diversas, que transformaram minha visão de teatro.

⁵ O livro mencionado é *O ator e seus duplos*. São Paulo: Senac, 2002. A obra tornou-se uma importante referência para os estudos da área.

A *Benfazeja* era um espetáculo que alternava a narração do texto com cenas sem palavras, em que os personagens arquetípicos do autor mineiro eram representados por atores em máscaras deformadas.⁶

Zé da Vaca era um espetáculo para crianças, um clássico do gênero, encenado pela primeira vez em meados dos anos 1970, e que Ana Maria havia decidido remontar. Alguns bonecos desse espetáculo eram inspirados na técnica oriental chamada Kuruma Ningyo, até então pouco conhecida entre nós, em que o manipulador circula pelo palco sentado em um carrinho com rodinhas enquanto anima o boneco com as mãos e os pés.⁷

Já *Dicotomias* unia diversas linguagens em um único espetáculo: máscaras, sombras, bonecos, atores e objetos. De acordo com a própria Ana Maria, o trabalho estaria mais próximo de uma vertente chamada teatro visual de animação, ou teatro do objeto-imagem, ou ainda teatro abstrato: não havia texto falado, tampouco uma história linear, muito menos personagens ou situações no sentido convencional.⁸

Sou muito grato à professora Ana Maria por ter me proporcionado a chance de participar desses processos, como integrante de seu grupo O Casulo, os quais, como mencionei, ampliaram muito minha visão dos fenômenos cênicos. Percebi que o teatro de animação é um campo de pesquisa muito rico em possibilidades e que dialoga com o que há de mais avançado nas artes cênicas contemporâneas.

Seguem algumas imagens daquele período:

⁶ *A Benfazeja*. Baseado no conto de mesmo nome de João Guimarães Rosa. Adaptação e direção de Ana Maria Amaral. Elenco: Cintia Abreu, Vânia Marques, Cristiane Mendes, Franklin Brabo, José Parente, Ronaldo de Castro, Teotônio Sobrinho e outros. O espetáculo estreou em 2001 no Teatro Laboratório da Escola de Comunicações e Artes da USP e posteriormente foi apresentado em outros espaços.

⁷ *Zé da Vaca*. Texto e direção de Ana Maria Amaral. Elenco: Alice Gonçalves, Andreia Guilhermina, José Parente, Ronaldo de Castro, Vânia Marques e Vera Luz. Criação dos bonecos: Ana Maria Amaral, Marco Antônio Lima e José dos Móviles. Iluminação: Wagner Cintra. Cenário: Willian Pereira. O espetáculo percorreu diversos teatros entre os anos de 2004 e 2009.

⁸ *Dicotomias*. Concepção, roteiro e direção de Ana Maria Amaral. Elenco: Beto Costa, Ronaldo de Castro, José Parente, Vânia Marques e Andreia Guilhermina. Música de Cid Campos. Apresentações no Centro Cultural São Paulo, Sesc Belenzinho e outros espaços, entre os anos de 2001 e 2007.

Figura 1- Laboratório O Ator e Seus Duplos.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 2 – Espetáculo: A Benfazeja.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 3 – Espetáculo: Zé da Vaca.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 4 – Espetáculo: Dicotomias.



Fonte: [instapuma.com/clauidelpuente](https://www.instagram.com/clauidelpuente). Acesso em junho/2019

Foi naquela época que comecei a elaborar algumas ideias em torno das questões do ator no teatro de animação. Redigi, então, um projeto de pesquisa em nível de mestrado que a professora Ana Maria aceitou orientar. Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da USP em 2005 e concluí o trabalho em 2007. Apesar das dificuldades normais e esperadas em um percurso como esse, foi um período muito rico e inspirador.

A questão que me norteava era a preparação corporal dos atores animadores. Assistindo a muitos espetáculos de teatro de animação, percebi que em grande parte deles faltava um trabalho de conscientização corporal que auxiliasse o elenco na animação das máscaras, bonecos e objetos. Recorri, então, aos meus conhecimentos sobre a técnica do movimento consciente (ou técnica Klauss Vianna), na qual eu havia me iniciado cerca de quinze anos antes no curso regular com Rainer Vianna (1958-1995).⁹

Formulei a hipótese de que exercícios baseados nessa técnica poderiam contribuir para o aperfeiçoamento corporal do ator-animador. A fim de testar tal hipótese, realizei um trabalho prático com os integrantes do grupo *O Casulo*, dirigido por Ana Maria, do qual eu também fazia parte, como mencionei acima. (Figura 5). O título final da dissertação ficou sendo: *Preparação Corporal do Ator para o Teatro de Animação – Uma Experiência*.

As linhas principais da pesquisa atual começaram a ser esboçadas na época do mestrado, mais precisamente durante as atividades práticas com o grupo de atores-animadores. Naquela ocasião, o foco de minha pesquisa era a preparação corporal. Eu propunha diversos exercícios de conscientização e sensibilização visando habilitar o corpo para o contato com os objetos. A certa altura do processo, passei a acrescentar tais objetos aos jogos. Experimentamos cordas, tecidos, artefatos, das mais variadas formas e texturas.

⁹ Rainer Vianna, bailarino, coreógrafo, ator e professor. Filho de Angel e Klauss Vianna; este, criador de uma técnica de trabalho corporal que leva seu nome. Rainer prosseguiu o trabalho do pai, sendo responsável por sistematizar e organizar didaticamente os princípios da técnica, que influenciou profundamente a dança e o teatro brasileiro contemporâneo. Fui aluno de Rainer no início dos anos de 1990, período em que ele trabalhava na Academia Steps, no bairro de Pinheiros (São Paulo-SP). Posteriormente, frequentei as aulas de Neide Neves, também pesquisadora e professora da técnica.

Figura 5 – Oficina de preparação corporal para atores bonequeiros.



Fonte: arquivo pessoal.

Foi então que várias questões começaram a emergir. Os variados materiais geravam diferentes resultados. Cenas de grande impacto visual e sensorial surgiam a partir da interação do corpo com os objetos. Ao lado disso, os atores relatavam sensações e impressões inusitadas: o objeto era percebido, às vezes, como uma extensão do corpo, em outros momentos, atuava como deflagrador de memórias e sensações e quase sempre influenciava as ações e movimentos.

Comecei, então, a perceber o enorme potencial oculto em simples objetos e a imaginar uma abordagem de certo modo inversa àquela na qual eu trabalhava naquele momento. Ou seja, eu partiria do objeto concreto a fim de explorar seus estímulos e possibilidades para a criação da cena bem como para o desenvolvimento do ator. Esse seria o assunto da pesquisa de doutorado. Entretanto, não foi possível iniciá-la logo após o término do mestrado conforme pretendia. Assim, a pesquisa foi se desenvolvendo informalmente fora do ambiente acadêmico.

Nos trabalhos práticos que realizei em seguida, o objeto e suas questões sempre estiveram de algum modo presentes. Não se tratava de montagens de teatro de objetos, mas, sem dúvida, estes contribuíram no processo e nos resultados, por isso considero importante mencioná-las aqui.

1.1.1. Núcleo Cena Viva

Vânia Marques e eu nos conhecemos em 1991. Somos casados desde 1996. Durante toda a década de 1990, participamos de diversos projetos, em algumas ocasiões, ambos como integrantes de elencos; em outras, eu dirigia e Vânia atuava. Juntos, integramos o grupo O Casulo, dirigido por Ana Maria Amaral, entre os anos de 2000 e 2007. Por volta de 2008, com toda essa experiência e aprendizado acumulados, começamos a amadurecer a ideia de constituir um núcleo artístico próprio. Queríamos ter um espaço para a criação de projetos mais pessoais em que tivéssemos autonomia para decidir o que encenar e também a possibilidade de fazer um trabalho artesanal com foco na pesquisa de uma poética própria. E assim fizemos. Batizamos o nosso grupo de Núcleo Cena Viva. Nosso primeiro espetáculo, *A Lição*, texto de Ionesco, estreou no Centro Cultural Serraria, em Diadema (SP) em fins de 2009. Encarreguei-me da direção e fiz o papel do Professor. Vânia ficou com o papel da Estudante e convidamos a atriz Renata Reis para o papel da Criada. Não houve tempo para outras apresentações conforme pretendíamos, pois, em seguida, no início de 2010, surgiu o concurso para admissão de docentes efetivos para o novo curso de Artes Cênicas, que havia sido criado em 2009, na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), no estado do Mato Grosso do Sul. Fui aprovado e convocado a assumir o cargo em meados de 2010. Já residentes em Dourados-MS, decidimos remontar o espetáculo com a atriz Verah Cardoso substituindo Renata, já que esta não teria condições de nos acompanhar. Esta nova versão do espetáculo circulou por diversos teatros e espaços alternativos da região nos anos seguintes.

Figura 6 – Espetáculo: A Lição.



Foto de Luiz Luna. Fonte: acervo pessoal.

A história, em resumo, é a seguinte: em uma pequena cidade do interior da França, um velho professor particular recebe em sua casa uma jovem estudante interessada em se preparar para os exames necessários ao ingresso no curso de doutorado. O professor a felicita pela iniciativa e, com muita satisfação, aceita a garota como sua aluna, propondo-se a ajudá-la no que for possível para que esta alcance seu objetivo. A aula começa pela aritmética, quando descobrimos que a moça, embora possua o título de “bacharela em ciências e letras”, não consegue realizar os cálculos mais simples e só sabe contar até dezesseis. Desse momento em diante o comportamento do professor começa a se alterar: tímido e reservado no início da peça, ele vai se tornando cada vez mais nervoso, agressivo, dominador; ao passo que a aluna, inicialmente alegre e extrovertida, vai gradativamente se abatendo. O professor deixa de lado a aritmética e passa a ensinar “os elementos da linguística e da filologia comparada”. O que se vê daí em diante é uma verdadeira sessão de tortura física e psicológica. Em dado momento, a aluna é acometida de violenta dor de dentes, mas o professor parece não a ouvir, e a “aula” prossegue, culminando no estupro e no assassinato da aluna. Tudo sob o olhar cúmplice da criada da casa, uma figura sinistra, dominadora, misto de mãe e esposa do velho professor. É ela que, no final da peça, faz a revelação mais surpreendente: aquela aluna foi a quadragésima vítima do dia! A campainha toca, anunciando a chegada da próxima aluna, e assim, a peça termina exatamente como começou.

Na nossa encenação, o gestual da personagem Estudante lembrava propositalmente os movimentos de uma boneca de pano, o que, aliás, é sugerido pelo autor em suas rubricas. Pilhas de livros compunham o cenário. Os livros, objetos comumente associados ao estudo e ao conhecimento, em cena, eram usados pelo Professor para agredir e torturar a Estudante. No final, substituímos a atriz por uma boneca em tamanho natural, associando, assim, a morte da personagem com sua transformação em “coisa”. (Figura 7).

Figura 7 – Espetáculo: A Lição.



Foto de Luiz Luna. Fonte: acervo pessoal.

Nosso segundo espetáculo surgiu de uma proposta de Gil Esper, diretor de teatro, iluminador e também professor do curso de Artes Cênicas da UFGD. Ele havia feito a iluminação de *A Lição* na remontagem da peça em Dourados/MS. Era um texto de Bosco Brasil, *Cheiro de Chuva*, que Gil já havia encenado anos antes, com outros atores, quando ainda residia em Minas Gerais. São duas personagens: uma professora de dança de salão e seu aluno. Ela, o protótipo da mulher urbana, independente. Ele, funcionário de um banco, um sujeito enquadrado. Duas pessoas muito diferentes, ambas solitárias. Há um ano, ele frequenta as aulas e se prepara para dançar na festa de aniversário de seu casamento; nesse meio tempo, ambos se apaixonam um pelo outro, mas não se declaram. A peça alterna dois planos; digamos, um “real” e outro “imaginário”. No plano do “real”, vemos o último dia de aula em que professora e aluno conversam sobre banalidades, como a possibilidade de chover ou não naquele dia, enquanto ensaiam a coreografia. No plano do “imaginário”, eles se dirigem aos espelhos da sala de aula e conversam consigo mesmos; refletem sobre suas escolhas de vida, suas dúvidas e perplexidades; e por meio desse recurso dramaturgico o público toma conhecimento de seus pensamentos.

Não conhecíamos o texto, mas já na primeira leitura pareceu-nos bem escrito; poético, sensível e com potencial para transformar-se em um bom espetáculo; e assim, decidimos

montá-lo. Os ensaios duraram cerca de um ano. Foi um processo bem tranquilo, no qual, pela primeira vez, experimentamos compartilhar a direção, que ficou a cargo de nós três (Vânia, Gil e eu). Gil encarregou-se também da cenografia e da iluminação e, como sempre, fez um belo trabalho, mesmo com poucos recursos técnicos disponíveis. A certa altura do processo, levei dois banquinhos (desses comuns, de plástico) ao ensaio e passamos a explorá-los de modos não convencionais. Era uma tentativa de acrescentar outros sentidos ao texto e enriquecer as possibilidades de leitura por parte do expectador. Os objetos eram manipulados, carregados de um lado a outro, colocados junto ao corpo como se fossem extensões, etc. Selecionamos as melhores imagens e as inserimos no espetáculo. O resultado ficou bem interessante, ouvimos vários comentários positivos. Creio que os objetos deram um toque a mais ao trabalho, ajudaram-nos a evitar uma leitura convencional e previsível do texto.¹⁰

¹⁰ Cheiro de Chuva. Texto de Bosco Brasil. Elenco: José Parente e Vânia Marques. Direção de Gil Esper, José Parente e Vânia Marques. Estreou em 25 de setembro de 2015 no Teatro Municipal de Dourados.

Figura 8 – Espetáculo: Cheiro de Chuva.



Foto de Raique Moura. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 9 – Espetáculo: Cheiro de Chuva.



Foto de Raique Moura. Fonte: arquivo pessoal.

1.1.2. Experiências pedagógicas

No âmbito do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, instituição na qual ingressei no ano de 2010, via concurso público, para lecionar na área de Atuação, tive a oportunidade de desenvolver algumas atividades em que foi possível explorar, na prática, aspectos relacionados à pesquisa de objetos. Destaco, por exemplo, a encenação de *Navio Negreiro*, (2011), exercício cênico criado a partir do poema homônimo de Castro Alves, em que trabalhamos muito com a manipulação de tecidos;¹¹ a coordenação de uma oficina introdutória ao teatro de objetos, em 2012, e a disciplina eletiva de graduação Tópicos Especiais em Artes Cênicas, ministrada por mim em 2014, com conteúdo voltado ao teatro de animação.

Em 2016, houve a criação e inclusão da disciplina Teatro de Animação no currículo do curso de Artes Cênicas, ministrada no 7º semestre e obrigatória para o bacharelado e a licenciatura. Diferente do que acontece em relação à experiência em atuação, digamos, “comum”, em que boa parte dos discentes já possui alguma noção ou experiência anterior, mesmo que pequena, no caso das máscaras, bonecos e objetos tudo é uma grande descoberta para eles. Por isso, considero que o curso ganhou com a entrada dessa disciplina no currículo. Como o tempo é sempre curto (apenas um encontro semanal, período noturno; 72 horas-aula no total, incluindo as avaliações obrigatórias), costumo fazer uma espécie de apanhado geral, de modo a contemplar um pouco de cada uma das principais vertentes do teatro de animação contemporâneo e privilegiando a parte prática: exercícios com máscaras neutras e expressivas, construções simplificadas de bonecos com sucatas, noções de teatro de sombras e finalizo com teatro de objetos. As atividades desenvolvidas na disciplina têm despertado em muitos alunos o interesse por essa linguagem, levando-os a direcionarem seus projetos de estágio supervisionado e trabalhos de conclusão de curso para essa área. Para mim como ministrante, tem sido muito rico observar tais processos e também uma grande oportunidade de amadurecer as ideias que fundamentam minha proposta de pesquisa.

Enfim, atualmente, identifico-me inteiramente com a figura do artista-docente, o qual, nas palavras de Isabel Marques “... é aquele que, não abandonando suas possibilidades de

¹¹ Navio Negreiro. Exercício cênico baseado no poema de Castro Alves. Resultado de uma oficina de iniciação ao teatro, um projeto de extensão coordenado por mim. Foi apresentado no dia 17/10/11, no Auditório da Reitoria da UFGD, em Dourados-MS, na abertura da IV Semana da Consciência Negra, evento promovido pelo Núcleo de Estudos Afrobrasileiros – NEAB/UFGD e contou com a participação dos seguintes alunos/atores: Ana Lucia Felix, Áurea Novaes, Albneir dos Santos, Cássia Vidal, Crislane dos Santos, Daniela Cristina M. Lima, Dione Zeviani, Maria Alice Carolino, Paula Tosta, Sandra Regina da Silva e Verah Cardoso.

criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo”. (MARQUES, 1999, p. 112). Penso, da mesma forma que Josette Féral, que “o teatro que se faz e o teatro que se ensina devem estar ligados” (FÉRAL, 2009, p. 260), em uma troca permanente, um alimentando o outro. Assim tem sido desde meu ingresso na universidade pública. Para mim, não existe hiato entre as diversas disciplinas que ministro, as encenações curriculares com alunos e os trabalhos de atuação e direção realizados fora da instituição. Procuro manter a mesma atitude de investigação e pesquisa em todos estes diferentes contextos

2. TERRITÓRIOS DO OBJETO

Inicialmente, dissertarei sobre a relação homem-objeto em um plano mais geral, com o objetivo de investigar os vários aspectos que a envolvem. O argumento, em resumo, é o seguinte: nossa relação com a grande maioria dos objetos que nos rodeiam é, quase sempre, baseada na funcionalidade e tornou-se automática, mecânica. Porém, mesmo na vida cotidiana existem espaços e situações em que tais objetos se revestem de outros sentidos. A consciência desses processos, no meu entender, é importante como subsídio para o artista que deseja trabalhar com o objeto extraindo dele outras possibilidades.

2.1. O HOMEM E SEUS OBJETOS

2.1.1. O que é um objeto?

Na etimologia da palavra (do latim *objectum*), encontramos a ideia de algo que possui existência fora de nós, de natureza material, que se oferece à vista ou é colocado contra o indivíduo. Em filosofia, o termo é empregado no sentido daquilo que é pensado pelo sujeito, o seu objeto de estudo. Moles nos propõe a seguinte definição:

O objeto é um elemento móvel, artificial, do mundo ambiente, fabricado pelo homem, acessível à percepção e retirável do seu ambiente; à escala do homem, ele é essencialmente manipulável, subsiste através do tempo com uma gratuidade de permanência (MOLES, 1981, p. 179).

Para Moles, o objeto é sempre um produto do Homo Faber, relacionado ao seu universo cultural, portanto, elementos da natureza como pedras, gravetos, folhas ou areia, não seriam objetos, e sim coisas. Além disso, para ele, objetos volumosos e pesados como móveis por exemplo, não deveriam entrar na categoria de objetos, pois lhes falta mobilidade. Eles só seriam considerados como tais quando pudessem ser transportados mais facilmente de um lugar a outro como mesinhas e cadeiras. (MOLES, 1981). Essa exigência da mobilidade para que algo seja considerado um objeto parece-me um pouco rigorosa demais, pois, se uma geladeira não é um objeto devido ao seu peso e tamanho, obviamente também não se trata de um elemento natural, e sim de algo fabricado artificialmente pelo homem.

A visão de Baudrillard nesse ponto é mais flexível, pois inclui artefatos maiores como o mobiliário da residência e até automóveis na categoria de objetos. O autor acentua a dificuldade de classificá-los, pois, na sociedade industrial, eles se multiplicam ao infinito; existiriam quase tantos critérios quanto objetos. (BAUDRILLARD, 2002, p. 10). Já para Ana

Maria Amaral, os objetos se dividem em apenas duas grandes categorias: os naturais e os construídos pelo homem. Ao primeiro grupo pertencem os minerais (areia, terra, pedra, etc.) e os vegetais (árvores, madeira, frutas, etc.); no segundo grupo entram não apenas os pequenos objetos cotidianos, mas também artefatos maiores como veículos, barcos ou pontes (AMARAL, 2002, p. 117/119). Como se vê, esta definição do objeto é bastante ampla, aproximando-se mais do sentido original do termo. Do meu ponto de vista, é a que considero mais adequada.

2.1.2.O objeto funcional

A história do homem e de sua relação com os objetos por ele fabricados remonta, pelo que indicam as pesquisas, ao período paleolítico (cerca de 2.600.000 anos atrás) com as primeiras ferramentas de pedra lascada. Por milhares de anos, a evolução tecnológica seguiu em ritmo muito lento. A roda, por exemplo, talvez uma das mais importantes invenções humanas, teria surgido “apenas” por volta de 4000 A/C, juntamente com os artefatos de cobre e bronze, manufaturados a partir do domínio de técnicas básicas de fundição destes metais. O grande salto tecnológico foi dado a partir da chamada revolução industrial (século XVIII). A partir daí, e durante os séculos seguintes, foram inventadas, ou aperfeiçoadas a partir de modelos anteriores, a maioria das máquinas, aparelhos e objetos que constituirão a base do mundo tal qual conhecemos hoje: veículo movido a gasolina, avião, telefone, lâmpada, rádio, projetor cinematográfico, eletroeletrônicos em geral, etc.

De acordo com Moles (1981), o objeto tem seu próprio ciclo de vida, paralelo ao do homem, que pode ser muito breve, se pensarmos em copos e talheres descartáveis, ou atravessar décadas, no caso de um móvel de família, por exemplo. Um ciclo básico, elementar, poderia conter as seguintes etapas: o objeto é concebido, projetado, fabricado e enviado a um ponto de venda, adquirido por alguém e utilizado por um certo tempo. Durante esse período de uso, o objeto funcional geralmente permanece “invisível”, no sentido de que seu proprietário não lhe presta muita atenção, a menos que apresente defeitos, quebre ou se torne obsoleto. Enfim, decorrida sua vida útil ou devido a outros motivos, o objeto pode ser simplesmente descartado, substituído, ou ir parar em um sótão (ou outro local equivalente); uma espécie de lugar intermediário entre a lata de lixo, o que significaria a “morte” definitiva do objeto, ou sua eventual recondução pelo indivíduo ao espaço doméstico. Outra

possibilidade seria a revalorização do objeto, não mais como funcional, e sim quase na condição de objeto de arte devido à sua antiguidade.

Os objetos têm seus habitats bem definidos no espaço cotidiano. Todos sabemos, por experiência, onde alojá-los: estes ficarão no banheiro, aqueles na cozinha; aqueles outros no escritório, etc. Ao mesmo tempo, a simples presença dos objetos define a própria natureza de cada um destes espaços. Sabemos que estamos em um banheiro, em uma cozinha ou em um escritório, em grande parte, devido aos objetos que os ocupam.

Os objetos, em geral, não atuam isoladamente, e sim em grupos, conectados e em permanente relação de dependência uns com os outros, semelhantes a organismos. Pensemos nos diversos tipos de panelas, pratos e talheres de uma cozinha, nos blocos de papel, canetas, clips e grampeadores do escritório. A torneira pressupõe a existência da pia e vice-versa. A estante serve de suporte aos livros e objetos decorativos. Um abajur necessita de um criado mudo, uma mesa é complementada pelas respectivas cadeiras e assim por diante.

Na atualidade, cada vez mais vivemos mergulhados em um mar de objetos, quase todos produzidos em escala gigantesca e com uma finalidade básica que é “servir para alguma coisa”. Um simples olhar à nossa volta é suficiente para confirmar este fato: caneta, lápis, bloco de papéis, calendário, relógio de parede; a cadeira em que me sento para redigir este texto, todos esses e mais uma infinidade de objetos tem a funcionalidade como natureza principal.

O desenvolvimento acelerado da tecnologia nos últimos 100, 150 anos, gerou profundas mudanças nos modos de ser/estar no mundo, incluindo aí a relação do homem com os artefatos produzidos por ele. Uma dessas mudanças diz respeito à progressiva perda de contato com a natureza. Para Baudrillard (2002, p. 54), assistimos gradativamente à passagem de um gestual universal de trabalho a um gestual universal de controle. O autor explica que, durante milênios, a ligação entre os homens e seus instrumentos de trabalho (foices, potes, arados, etc.) resumia sua plena integração com o mundo e as estruturas sociais.

Com o advento da civilização tecnológica e suas demandas de consumo e produção, essa ligação concreta foi se desfazendo e tornando-se cada vez mais abstrata. O que caracteriza o gestual de controle é a gradual supressão do movimento e do esforço tradicionais:

Experimentamos em nossas atividades como se esgota a mediação gestual entre o homem e as coisas: aparelhos domésticos, automóveis, gadgets, dispositivos de aquecimento, de iluminação, de informação, de transferência, tudo isto requer apenas alguma energia ou intervenção mínima. Às vezes um simples controle de mão ou olho, jamais a destreza, quando muito o reflexo. Quase tanto quanto o mundo do trabalho, o mundo doméstico é dirigido pela regularidade dos gestos de comando ou de telecomando [...] A apreensão dos objetos que atingia todo o corpo é substituída pelo contato (mão ou pé) e pelo controle (olhar, às vezes audição). Enfim, as únicas extremidades do homem participam ativamente do meio funcional. (BAUDRILLARD, 2002, p. 55).

Independentes do esforço humano e alimentados por outras espécies de energia, os objetos se diversificam ao infinito. Funções que antes eram agrupadas, agora se acham dispersas por diferentes aparelhos. Baudrillard cita como exemplo a lareira, que em sua concretude sintetizava as funções de aquecimento, iluminação e cozinha. Depois, com a chegada dos aparelhos especializados, essas funções foram separadas, tornaram-se irreais, irreconhecíveis.

Em outro exemplo, a tarefa de lavar roupas, que antes envolvia um indivíduo em uma ação prática visando à transformação de algo, perdeu toda a especificidade com a chegada da máquina de lavar: “Intervenção mínima, desenvolvimento cronometrado, onde a própria água vem a ser apenas o veículo abstrato dos produtos químicos detergentes”. Entretanto, Baudrillard nos alerta que não se trata de poetizar o esforço tradicional que, como sabemos, consumiu as vidas de milhares de escravos e camponeses durante milênios; porém, segundo ele, na era da “maquinalidade sem alma” as consequências em outro plano não são menos profundas. O homem é obrigado a adaptar-se, o que nunca é uma tarefa fácil, uma vez que “hoje os objetos tornaram-se mais complexos que o comportamento do homem a eles relativo”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 62).

Resulta disso que o indivíduo se vê isolado, apartado da natureza e dos seus semelhantes, em um ambiente cada vez mais impessoal, artificial, em que as máquinas assumiram a maior parte das antigas tarefas. No nível do corpo, a tendência é que o gestual se torne empobrecido, limitado. Hoje, os objetos não estão mais cercados de um “teatro de gestos” humano, como em épocas anteriores. Os papéis se inverteram: agora, os objetos tornaram-se atores; e o homem, um simples espectador. (BAUDRILLARD, 2002, p. 62).

Uma das reações desse homem moderno, segundo Moles (1981, p. 16), é cercar-se ainda mais de objetos em seu entorno intimista, o que seria uma maneira de recuperar, via consumo, a sensação de domínio de um pequeno mundo real, acessível e personalizado. Esta estratégia teria, segundo este autor, um sentido ambíguo: representaria tanto a vontade de

domínio do homem sobre seus objetos e sua autoafirmação como consumidor quanto, inversamente, “a noção de alienação, a tutela da geladeira sobre o burguês, da escravidão do homem aos seus móveis, aos seus objetos”. (MOLES, 1981, p. 18). Ou seja, não dominamos mais os nossos objetos, eles é que assumiram o controle. Tornamo-nos a tal ponto dependentes que não imaginamos mais a existência sem a sua presença. A propósito, é difícil pensar em algum gesto, ação ou atividade corporal cotidiana que não esteja, de alguma forma, relacionada a um ou mais objetos. Ler, escrever, sentar-se, alimentar-se, comunicar-se; nestes e em muitos outros atos rotineiros do dia-a-dia, objetos como copos, talheres, teclados, roupas, calçados, veículos, etc., tornaram-se indispensáveis, atuando como verdadeiros prolongamentos do corpo. Tais interações definem séries de gestos, atitudes, posturas e movimentos corporais dos quais quase nunca estamos inteiramente conscientes. Na verdade, a forma como estas ações serão desempenhadas, ou seja, nossa própria performance já está prevista no roteiro do teatro da vida cotidiana muito antes mesmo da nossa entrada em cena.

Contudo, como ser sociável que é, o homem continua a sentir necessidade de contato com seus semelhantes e de agir sobre o ambiente. Tais anseios a partir de agora serão preenchidos pelos objetos, convertidos em mediadores:

O objeto, mediador funcional, torna-se, melhor ainda, o verdadeiro testemunho da existência de uma sociedade industrial na esfera pessoal, ele substitui o espírito coletivo e o outro individual. (MOLES, 1981, p. 16).

Escritas há cerca de meio século, as reflexões de Moles e Baudrillard permanecem extremamente atuais em muitos aspectos. Ao ler estes textos, é quase impossível não lembrarmos dos atuais microcomputadores, tablets e smartphones; verdadeiras proezas da tecnologia, cuja simples existência seria inimaginável até poucas décadas atrás. O objeto enquanto mediador, tal como descrito por Moles, como um substituto para a vida em comunidade e a presença concreta de outro ser humano, encontra naqueles aparelhos talvez a sua máxima expressão nos dias atuais. Da mesma forma, os avanços das pesquisas na área da chamada “inteligência artificial” vêm contribuindo ainda mais para o isolamento das pessoas. Robôs substituem atendentes humanos em estabelecimentos diversos, veículos podem locomover-se sozinhos, sem a presença do condutor; geladeiras “inteligentes” e autônomas providenciam compras no supermercado virtual por meio da internet, etc.

Por outro lado, existem muitos outros aspectos a serem considerados no relacionamento homem/objeto, para além do utilitarismo e da alienação. De acordo com Baudrillard, certas classes de objetos não se enquadram na categoria funcional. Poderíamos

citar, nesse caso, os objetos artísticos e decorativos em geral. A relação estética, elucidada Moles, é um tipo de ligação do indivíduo com os objetos que nada tem a ver com a função puramente utilitária. O interessante é que tal visão não se limita, necessariamente, apenas aos objetos de arte, pois “há uma maneira estética de apreciar um ralador de queijo” (MOLES, 1981, p. 127).

Existem também situações em que utensílios comuns, cotidianos, são abstraídos de suas funções práticas e adquirem outros estatutos, ganham novas identidades, tornam-se portadores de valores, crenças, memórias, sentimentos e reminiscências, tanto individuais quanto coletivos. Baudrillard (2002, p. 126/127) nos assegura que:

Não importa em que objeto o princípio de realidade sempre pode ser posto entre parênteses. Basta que a sua prática se perca para que o objeto seja transferido às práticas mentais. Isto é o mesmo que dizer que atrás de cada objeto real existe um objeto sonhado. [...] Se os objetos escapam por vezes ao controle prático do homem, jamais escapam ao imaginário.

Vejamos alguns exemplos.

2.1.3. Objetos com memória; objetos simbólicos.

Objetos antigos trazem consigo os valores culturais, morais e sociais de épocas passadas. São testemunhas de seu tempo. Uma cadeira em estilo vitoriano é diferente de uma outra em estilo Luiz XV ou art déco. A função é a mesma, mas as formas, o material utilizado, as cores e os detalhes espelham o “clima” espiritual de sua época. Há objetos que são muito valorizados por sua “historicidade” (MOLES, 1981, p. 131). São objetos comuns como milhares de outros que normalmente permaneceriam no anonimato, não fosse o fato de estarem ligados a eventos ou figuras importantes da memória coletiva: esta caneta pertenceu a Hitler; naquela mesa, Freud escreveu sua obra; aquele tijolo fez parte do muro de Berlim; e assim por diante.

Troféus e medalhas simbolizam conquistas; alianças são sinal de compromisso entre pessoas. Há os utensílios ligados aos cultos religiosos, objetos sagrados, amuletos dotados de poderes mágicos. A crença nestes últimos ainda se faz notar hoje em dia, apesar da enorme influência do pensamento racional que, pelo menos na nossa cultura, tende a ser dominante em todas as instâncias da vida.

No plano individual, temos as lembranças de viagens e eventos, os porta-retratos, os móveis de família passados de geração a geração, os presentes e uma infinidade de outros

objetos com os quais nossa ligação é puramente emocional. Bachellard acentuou a importância que certos objetos têm para a psicologia, por serem depositários de conteúdos inconscientes:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses objetos e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos sujeitos. (BACHELARD, 1978, p. 248)

Ainda de um ponto de vista psicanalítico, Jung afirma que qualquer ideia, conceito ou mesmo um simples objeto material pode ser associado a uma infinidade de imagens; porém, a tendência é que todo esse conteúdo seja transferido ao inconsciente. Na vida cotidiana, somos pressionados a nos expressarmos da maneira mais clara e exata possível e aprendemos a rejeitar os “adornos das fantasias” tanto na linguagem como nos pensamentos, perdendo assim, uma qualidade ainda característica da mentalidade dita primitiva. É por isso que algumas imagens oníricas nos impressionam profundamente, apesar de aparentemente banais. De acordo com Jung, isto acontece porque, nos sonhos, tais imagens podem expressar mais livremente suas associações inconscientes. (JUNG, 1998, p. 43).

2.1.4. Objeto e consumo.

A pura funcionalidade, sobretudo no que tange aos utensílios ao nosso redor, não é suficiente para satisfazer as necessidades do imaginário humano. A personalização dos objetos e do ambiente é uma necessidade interna do indivíduo. Por meio dela, o sujeito se sente mais seguro emocionalmente, pois os objetos funcionam como companheiros de seu dono, refletem sua personalidade. Gabinetes de trabalho, frios e impessoais, costumam ser adornados pelos funcionários com suas bugigangas pessoais (MOLES, 1981, p. 36), como uma forma de tornar o espaço mais acolhedor e humanizado. Nas modernas sociedades de consumo, tal necessidade é capturada e manipulada para movimentar as vendas dos produtos industrializados.¹²

De acordo com Baudrillard, nunca compramos um objeto apenas em função do uso. Segundo o autor, “nenhum objeto, hoje, se propõe assim no grau zero de compra. Por bem ou

¹² Porém, atualmente, constata-se um certo “cansaço” das pessoas com relação aos objetos massificados, descartáveis, sem significado. Essa é a opinião da pesquisadora Adélia Borges, especialista em design e estudiosa do artesanato, que aponta um crescimento, em nível mundial, dessa atividade e do interesse (sobretudo por parte dos mais jovens) pelos objetos feitos à mão. (BORGES, 2019)

por mal, a liberdade que temos de escolher nos constrange a entrar em um sistema cultural”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 149). A produção de séries variadas de produtos de uma mesma espécie constitui um dos elementos essenciais ao funcionamento do sistema de venda e compra. Isso porque o comprador, ao escolher determinado modelo de produto entre inúmeros possíveis, tem a sensação de que está adquirindo algo exclusivo, personalizado. A propaganda reforça esse sentimento com bordões do tipo “feito especialmente para você”, repetidos à exaustão pelas mídias. Porém, tal liberdade de escolha na verdade é ilusória na medida em que todas as possibilidades já foram previstas pelo sistema, havendo, portanto, um limite. Além disso, na prática, somos obrigados a consumir, pois, como sabemos, tornamo-nos completamente dependentes dos nossos objetos. As opções de escolha, alardeadas pela propaganda, ajudam a suavizar o processo, induzem o comprador a pensar que está gastando o seu dinheiro, auferido à custa de muito trabalho e esforço, de livre e espontânea vontade. Ele se sente acariciado, afinal, alguém, em algum lugar, está se preocupando em agradar-lhe. No fundo, prossegue, Baudrillard, no caso dos veículos automotores, por exemplo, as diferenças não são significativas no essencial. Sabemos que muitos modelos de carro tem a mesma estrutura básica e características técnicas praticamente idênticas; o que varia são os detalhes exteriores e de acabamento. A variedade de modelos disponíveis visa a atender aos mais diversos gostos do público consumidor, bem como à necessidade de muitos de demonstrar status social. Os publicitários sabem que as pessoas projetam a si mesmas em seus objetos. “Esta roupa é a sua cara”; “esse carro parece com você”, são frases ouvidas com frequência no dia-a-dia.

Há, ainda, a pressão social no sentido de que todos precisam ser, ou pelo menos aparentar ser, felizes e bem-sucedidos em todas as áreas da vida. Todavia, ser alguém de destaque ou possuir bens valiosos ainda não é suficiente; é preciso comunicar isto aos outros. Assim, não compramos apenas simples objetos; adquirimos valores, discursos, símbolos, mensagens de toda espécie.

Os objetos, como explicou Moles (1981, p. 13), tornaram-se mediadores entre nós e a sociedade. Por meio deles nos expressamos, afirmamos quem somos (ou quem aparentamos ser), manifestamos gostos e preferências, enfim, nos comunicamos com o mundo. Ao mesmo tempo, inversamente, o meio nos envia suas mensagens, seus valores e expectativas. Seremos considerados indivíduos normais e aceitos pelo sistema se possuímos uma certa quantidade de objetos; e marginais, excêntricos, pouco confiáveis, até mesmo perigosos, se não os possuímos.

2.1.5. Objetos de coleção.

Baudrillard estabelece uma distinção entre a utilização de ordem prática de um objeto do cotidiano, seu uso comum, e a posse desse mesmo objeto pelo indivíduo: “A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo”. Para ele, todos os objetos oscilam entre esses dois polos, cujos símbolos extremos são, em uma ponta, a máquina; em outra, o objeto de coleção. (BAUDRILLARD, 2002, p. 94).

Se utilizo um objeto qualquer, digamos, uma caneta Bic, apenas para escrever, é como se não a possuísse de fato. Aliás, a caneta Bic me parece um bom exemplo de objeto funcional ao extremo: é produzida aos milhões, o que barateia seu custo de fabricação e, conseqüentemente, seu preço ao consumidor final, está em toda parte, é prática, acessível e fácil de usar; podemos perde-la ou descarta-la sem peso na consciência, bem ao contrário do que aconteceria no caso de uma rara (e cara) caneta-tinteiro.

Já o colecionador estabelece uma relação de outra ordem com seus objetos, não importando a natureza destes: canetas, caixas de fósforos, selos, chaveiros, etc. Colecionar é uma atividade voluntária, lúdica, sem qualquer interesse prático. O olhar do colecionador é totalmente diferente do simples usuário; ele vê seus objetos como únicos, especiais e exclusivos, algo muito próximo da apreciação dos objetos de arte. O objeto, no modo funcional, conecta o indivíduo com o mundo, enquanto que o objeto de coleção remete seu proprietário a si mesmo, à sua própria subjetividade. “Sua singularidade absoluta [...] lhe vem do fato de ser possuído por mim, o que me permite nele reconhecer-me como ser absolutamente singular”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 98).

2.1.6. Objeto metafórico/metonímico

Além dessas situações mais específicas, podemos concordar com Barthes quando ele afirma que qualquer objeto, de modo geral, seja de que natureza for, sempre oculta outros aspectos além daqueles que são percebidos de imediato:

O paradoxo que gostaria de frisar é que esses objetos que, em princípio, têm sempre uma função, uma utilidade, um uso, são vistos por nós como se vivessem como puros instrumentos, enquanto que, na realidade, veiculam

outras coisas, também são outra coisa: veiculam sentido; por outras palavras, o objeto serve efetivamente para alguma coisa, mas também serve para comunicar informações; o que se poderia resumir numa frase, dizendo que há sempre um sentido que extravasa o uso do objeto. (BARTHES, 1987, p. 173).

Telefones, quaisquer que sejam, em primeiro lugar servem para nos comunicarmos; porém, um aparelho antigo será percebido diferentemente de outro mais moderno. Cores, formas, estilos, inevitavelmente interferem na percepção que temos dos objetos cotidianos, e aqui adentramos novamente nas questões do universo cultural no qual nós e nossos objetos nos encontramos imersos. O aspecto exterior de uma caneta poderá sugerir a ideia de riqueza, de simplicidade, de seriedade, de fantasia, etc. Nisso reside o potencial metafórico dos objetos. Outro tipo de deslocamento de sentido, segundo Barthes (idem, p. 177), se dá por metonímia, quando um objeto é percebido não tanto por si mesmo, em sua totalidade; mas em função de um dos seus atributos isolados, como a qualidade refrescante de uma laranja ou a temperatura gelada de uma cerveja. Tais mecanismos costumam ser intensamente explorados pela publicidade nos meios de comunicação de massa.

Em síntese:

- O objeto é parte integrante e inseparável da vida do homem, acompanhando-o desde o nascimento.
- O objeto, qualquer que seja, está irrevogavelmente ligado às práticas simbólicas e culturais humanas.
- Todo objeto possui mais de uma camada de sentido além da sua função de base. Outras funções e significados podem ser atribuídos ao objeto pelo indivíduo e/ou pela sociedade.
- O objeto é suporte de mensagens; é o meio pelo qual circulam toda espécie de informações, crenças, sentimentos e valores entre os sujeitos, entre estes e o grupo e do indivíduo para si próprio.
- Os objetos interagem entre si e afetam o espaço que ocupam.

Os apontamentos acima fornecem-nos algumas pistas potencialmente interessantes para o desenvolvimento de um trabalho com objetos no teatro. Em suma, podemos afirmar que um princípio básico consiste na liberação do objeto de suas funções corriqueiras, conhecidas, e sua inserção nos domínios do imaginário. Como vimos, isto já acontece espontaneamente na vida cotidiana: há inúmeras situações nas quais o objeto escapa aos

controles e condicionamentos a ele impostos. Contudo, na maior parte dessas ocasiões, tais processos se dão de forma mais ou menos inconsciente. O artista, ao contrário, trabalhará intencionalmente, com propósito. Buscará construir outras interações, que rompam com os estereótipos e os arranjos estabilizados, propondo novas imagens e possibilidades inusitadas, surpreendentes, de relações com os objetos. É o que veremos nos tópicos seguintes.

2.2. PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS

O uso de objetos em cena talvez seja uma prática tão antiga quanto o próprio teatro. A origem do teatro é controversa, contudo, a maioria dos estudiosos concorda que ela deve estar relacionada aos antigos rituais mágicos e religiosos cultivados pelo homem desde tempos imemoriais. Naquelas práticas residiriam os elementos embrionários, uma espécie de pré-história teatral: uma vaga noção de representação, de tornar-se outro momentaneamente; o canto, a dança, o uso de máscaras e de vestes especialmente confeccionadas e até mesmo a presença de alguns elementos cenográficos. Os objetos ritualísticos (potes, lanças, rochas, etc.) adquiriam um caráter sagrado e, por vezes, acreditava-se que possuíam poderes sobrenaturais; imagens esculpidas eram a materialização das divindades que assim incorporadas participavam junto com os homens das cerimônias e eram por eles reverenciadas.

Com o passar do tempo, o objeto foi perdendo aquela antiga aura. Em épocas mais recentes, tornou-se acessório, um elemento cenográfico. Nas encenações do período realista, por exemplo, auxiliavam a criar a “ilusão de vida”. Naquele contexto, uma mesa colocada em cena era apenas uma mesa, nada mais.

Serão os artistas das chamadas “vanguardas” do início do século XX que irão propor outros enfoques para o objeto nas artes visuais, e também na dança e no teatro. Foram os pioneiros, responsáveis por uma verdadeira revolução que atingiu todas as áreas artísticas, sem exceção. Por influência deles, o objeto deixou de ser somente um mero coadjuvante ou acessório do ator, sendo promovido ao nível de “actante primordial do espetáculo moderno” (PAVIS, 1999, p. 265). Inúmeros exemplos confirmam essa afirmação. Desde as experiências da Bauhaus, passando pelas propostas de Artaud e Brecht, a dramaturgia de um Ionesco, até o trabalho de importantes encenadores mais recentes como Peter Brook, Grotowski, Tadeusz Kantor e Robert Wilson, também na dança contemporânea e na performance, o objeto vem

sendo “manipulado” de inúmeras formas, tornando-se, em muitos casos, o protagonista da ação.

Meu objetivo aqui não é fazer um extenso levantamento de artistas e obras, tarefa gigantesca e que excederia os limites e os objetivos desse trabalho; e sim trazer alguns exemplos pontuais e significativos, do meu ponto de vista, de abordagens do objeto por parte de alguns artistas das vanguardas; a fim de identificar os fios que dali partem e vão dar no teatro experimental de um modo geral, e no teatro de objetos em particular. São ideias, temas e procedimentos inaugurais envolvendo objetos, que serão depois apropriados, desenvolvidos e transformados por inúmeros artistas até os nossos dias. Neste capítulo, porém, contentar-me-ei em refletir a partir de um pequeno número de exemplos. Percebo em meu próprio trabalho como artista-docente aproximações e semelhanças com algumas propostas daqueles movimentos. De acordo com Salles,

Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento histórico no qual o artista vive: seus diálogos sociais, artísticos e científicos. [...]. As opções, aparentemente individuais, estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. (SALLES, 2013, p. 112).

Assim, as reflexões que seguem são também uma forma de compreender e iluminar minha própria prática. Para fins de organização do discurso, optei por dividir o texto em tópicos, cada um dedicado a um movimento específico. As escolas a serem abordadas são: Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo; este em suas vertentes italiana e russa. Em seguida, discorrerei sobre o teatro de objetos contemporâneo e, para finalizar, farei algumas observações sobre o uso do objeto por artistas da dança e da performance.

2.2.1. DADAÍSMO

Fayga Ostrower (1990, p. 180/181), afirma que o dadaísmo inicialmente não era um movimento artístico e sim um protesto violento contra a primeira grande guerra, contra a cultura dita “civilizada” que a gerou e contra a hipocrisia da sociedade, que em nome de elevados ideais permitiu o cometimento das maiores atrocidades. Tristan Tzara, um dos expoentes do movimento, contextualizando o surgimento e as motivações iniciais do dadaísmo, disse que:

Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas razões. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a toda as formas da civilização dita moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. (TZARA apud MICHELI, 1991, p. 131).

Era todo um estado de espírito que contagiava a juventude da época. Um sentimento de revolta resultante da sensação de falência de todos os valores que sustentam a sociedade ocidental. Para eles, noções como honra, pátria, família, religião e liberdade haviam sido esvaziadas de seu conteúdo inicial, tornando-se meras convenções. (TZARA apud MICHELI, 1991, p. 132). Até a própria arte será negada, já que também ela é produto dessa sociedade decadente:

Dadá é, portanto, antiartístico, antiliterário, antipoético. [...] Contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade, daquilo que é espúrio contra aquilo que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não”. (MICHELI, 1991, p. 134/135).

A partir de seu lançamento oficial em 1916, o movimento difundiu-se rapidamente por toda a Europa, mobilizando artistas das mais diversas áreas (artes plásticas, literatura, poesia, música, dança, teatro, fotografia). Os dadaístas inovaram de muitas maneiras o fazer artístico e sua influência se faz sentir até hoje. Contra as formas convencionais propunham a antiarte. Criaram os primeiros happenings, espetáculos improvisados, propositalmente ofensivos e provocantes. Buscavam, pela via do choque, abalar os padrões do “bom gosto” estabelecido.

Em seus trabalhos, em vez de materiais caros, utilizaram detritos, restos encontrados no lixo ou nas ruas. De acordo com Micheli (1991, p. 137), havia neste gesto a intenção de criticar as “verdadeiras” obras de arte, de afirmar a supremacia do acaso, do provisório, sobre as regras estabelecidas. A obra *Estojo de um DA*, de Hans Arp, por exemplo, é um conjunto de pedaços corroídos de madeira velha. (Figura 10).

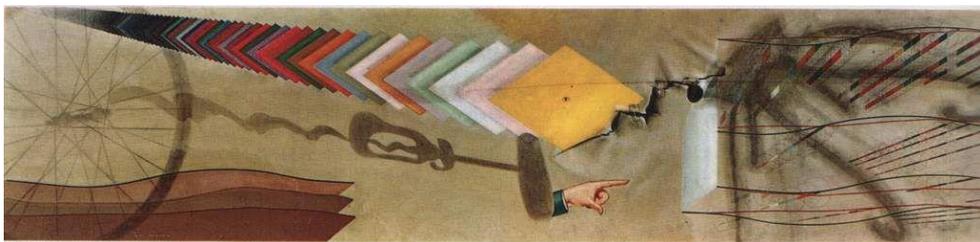
Figura 10 – Obra: Estojo de um DA, de Hans Arp.



Fonte: www.caleidoscópico.art.br. Acesso em junho/2019.

Já o quadro *Tu M'*, de Marcel Duchamp, mistura óleo e grafite sobre tela com objetos como escova de lavar garrafas, alfinetes de fralda, pinos e parafusos. (Figura 29).

Figura 11- Obra: Tu M', de Marcel Duchamp.



Fonte: www.pt.wahooart.com. Acesso em junho/2019.

Sem título, colagem de Kurt Schwitters, é composta por fragmentos de bilhetes, jornais rasgados e outros materiais descartados. (Figura 12).

Figura 12 – Obra: Sem Título, de Kurt Schwitters.



Fonte: tate.org.uk/art/artists/kurt-schwitters-1912. Acesso em junho/2019.

Comentando o trabalho desse artista, Jaffé (1998, p. 254) faz uma interessante relação entre sua obsessão por esse tipo de material e os velhos princípios alquímicos, segundo os quais seria possível obter metais preciosos, como o ouro, a partir da transmutação de elementos inferiores, sem valor.

Para Ostrower, este procedimento de valorização de objetos “pobres” pode nos comover tanto pela surpresa quanto pela beleza do novo arranjo criado, estimulando uma transformação do olhar sobre o cotidiano:

Olhamos diferentemente, agora, para um papel amassado, para as dobras de um pano manchado, para os reflexos no asfalto molhado, para o jogo de luzes e sombras projetadas por qualquer sacola plástica transparente, onde ainda se vislumbraram as várias cores ou letras impressas nas embalagens dos objetos embrulhados. Enfim, percebemos a aventura de formas em tantos instantes de vida. (OSTROWER, 1990, p. 183).

Ou seja, a beleza não está somente nas grandes obras de arte que demandam tempo e materiais caros, mas pode ser vista nas coisas mais simples e triviais do dia-a-dia.

Este tem sido um dos meus lemas enquanto artista-docente. Em minha prática em sala de aula, procuro mostrar concretamente, por meio dos exercícios e jogos que proponho, a validade deste pensamento. Peço aos alunos que tragam sucatas, objetos descartados, coisas que normalmente iriam para o lixo. A estes juntamos objetos encontrados por acaso na sala e nos corredores. Com esses materiais, fazemos todo tipo de experimentação: os objetos ganham “vida” pela animação, movimentam-se, conversam uns com os outros; ou simplesmente são colocados sobre uma mesa e iluminados por meio de uma lanterna. Na maioria das vezes, os alunos demonstram surpresa e admiração perante tanta riqueza oculta.

Diga-se de passagem, a colagem era uma técnica bastante utilizada pelos artistas do período. Alguns exercícios propostos por mim seguem princípios semelhantes, como aquele cujo objetivo é construir uma “criatura” tendo o corpo como suporte, sobre o qual são fixados inúmeros objetos. Abaixo, trago uma imagem da obra *Cabeça mecânica*, de Raoul Hausmann, composta por uma cabeça de manequim na qual o artista fixou objetos como copo, engrenagens, régua, parafusos, máquina de escrever, etc. (figura 13), seguida de uma foto de um exercício ministrado por mim a um grupo de alunos de teatro. (Figura 14). O resultado é uma imagem poética intrigante, em que o corpo humano e os objetos parecem amalgamar-se. Onde termina um e começa o outro? Quem é sujeito e quem é objeto?

Figura 13 – Obra: Cabeça Mecânica, de Raoul Hausmann.



Fonte: www.pinterest.pt/pin/411235009704433267/. Acesso em junho/2019.

Figura 14 – Exercício de criação de uma imagem híbrida, no qual humano e objeto se confundem.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Marcel Duchamp criou também inúmeros ready made, (um ready made seria algo pronto, feito, acabado), que nada mais eram que objetos comuns do cotidiano produzidos em série e que a princípio não possuíam nenhum valor estético. Tais artefatos eram retirados de seus contextos originais, ganhavam um título e uma assinatura, sendo promovidos a objetos de arte, como o famoso urinol, intitulado *A fonte*, pelo artista, e o porta-garrafas. (Figuras 15 e 16).

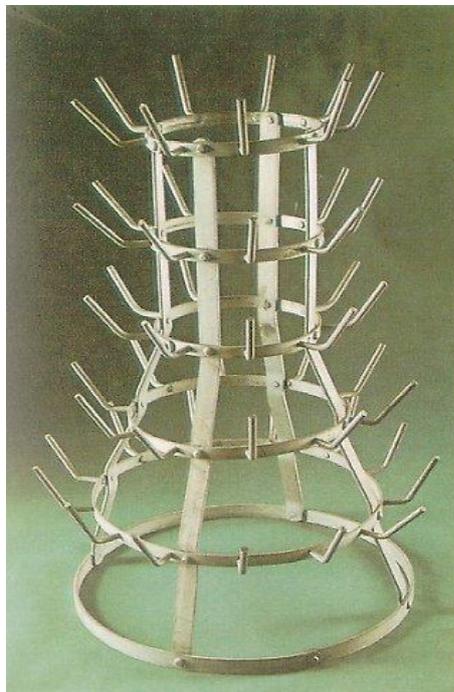
Figura 15 – Obra: A Fonte, de Marcel Duchamp.



Fonte: www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/.

Acesso em junho/2019.

Figura 16- Obra: Porta-garrafas, de Marcel Duchamp.



Fonte: www.artmuseum.indiana.edu/online/highlights/view/entries/511.

Acesso em junho/2019.

Sobre este último, o também artista plástico Jean Bazaine escreveu:

Este porta-garrafas, arrancado ao seu destino útil, posto de lado, foi investido da dignidade solitária do destroço abandonado. Servindo a nada, disponível, pronto para tudo, vive. Vive à margem da existência a sua própria vida inquietante e absurda – o inquietante objeto, o primeiro passo para a arte. (BAZAINÉ, apud JAFFÉ, 1998, p. 253).

A imagem abaixo mostra um elenco de objetos comuns.¹³ O simples fato de terem sido retirados de seus contextos originais e dispostos no chão neutro de um espaço de ensaio já provoca um estranhamento. Semelhantes aos objetos dadaístas, como observou o artista na citação acima, ali eles já não “servem” a nada, portanto estão disponíveis para tudo. Tornaram-se objetos insólitos, inquietantes. Inicia-se a transformação do olhar. Ver os objetos como se fosse pela primeira vez. Ou, como disse Susanne Langer (1971, p. 280), olhar *para* as coisas ao invés de *através* delas. Desse modo, suas formas suprimidas e seus significados incomuns emergirão para nós. Em seguida, deixar-se atrair por um deles, aleatoriamente. Prosseguir com a investigação, agora por meio do tato: perceber as formas, texturas, peso, cor, etc.

Figura 17 – Oficina de iniciação ao teatro de objetos.

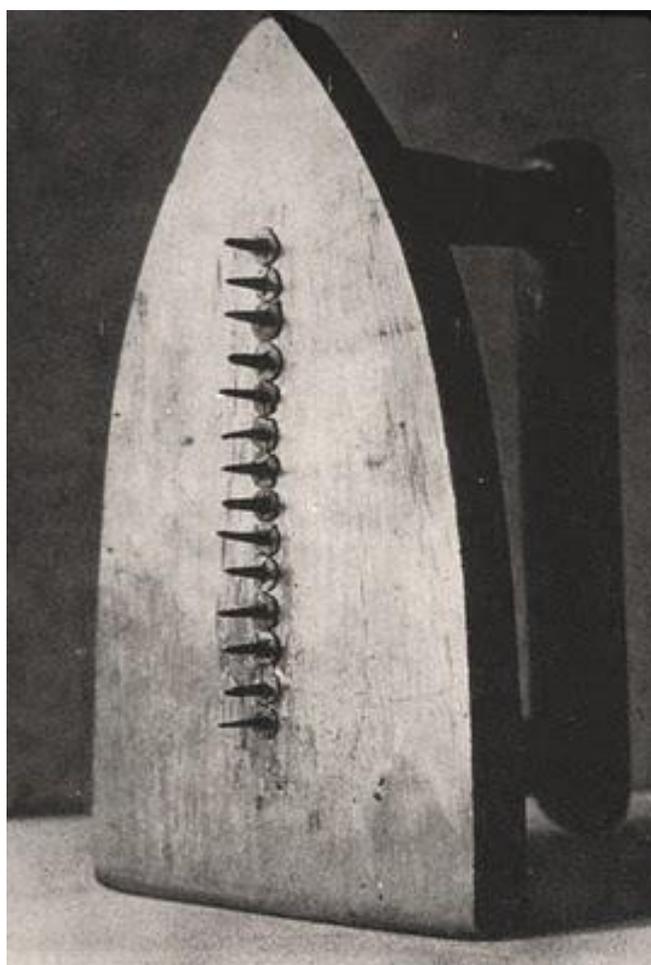


Fonte: acervo pessoal.

¹³ Oficina de introdução ao teatro de objetos, ministrada por mim em 2012.

A transfiguração dos objetos também era um procedimento dadaísta bastante frequente. *Presente*, de Man Ray (1921) é um ferro de passar roupas com uma fileira de pregos soldada na base. (Figura 18). Conforme Ades (1976, p. 6), tal objeto, combinado com a sugestão de Marcel Duchamp (“use um Rembrandt como tábua de passar roupas”), funcionaria como uma metáfora do próprio movimento dadá, ou seja, uma crítica contundente à arte tradicional.

Figura 18 – Obra: *Presente*, de Man Ray.



Fonte: <http://www.historiasefemeras.com/2014/06/dadaismo-arte-anarquica.html>.

Acesso em junho/2019.

Outro procedimento dadaísta interessante de ser observado era a incorporação do acaso aos experimentos. Tristan Tizara expressou artisticamente tal princípio no poema *Receita para fazer um poema dadaísta*.

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA, apud FRENDA, GUSMÃO & BOZZANO, 2013, p. 165/166).

A presença do elemento aleatório tinha a ver com o desejo dadaísta de romper com o pensamento lógico cartesiano dominante. Para eles, isto seria possível pela via da espontaneidade, da intuição e da irracionalidade. Trata-se, segundo Jaffé (1998, p. 259) de explorar um princípio desconhecido, mas ativo e relacionado à “alma secreta” das coisas.

2.2.2. SURREALISMO

De igual modo, os surrealistas esforçaram-se por abolir o controle racional, visto como uma barreira para a capacidade criadora. Fortemente influenciados pelas teorias psicanalíticas que na mesma época estavam em plena ascensão e desenvolvimento, empenharam-se em acessar as imagens do inconsciente, visto como fonte de inspiração. De acordo com a teoria de Freud, o inconsciente é uma área da psique humana que possui existência própria, por assim dizer, e guarda os conteúdos recalçados pela mente consciente no interesse da ordem e do equilíbrio individual e social. O sonho é a sua principal manifestação, daí a forte presença do elemento onírico em muitas obras surrealistas.

Contudo, observa Ades, enquanto a psicanálise de Freud objetivava a cura do indivíduo e sua acomodação aos padrões aceitos como “normais” pela sociedade, os surrealistas buscavam nada mais, nada menos, que a integração do consciente com o inconsciente. Disse André Breton: “Acredito na harmonização dos dois estados,

aparentemente tão contraditórios, do sonho e da realidade. Acredito numa espécie de realidade absoluta, de suprarrealidade”. (ADES, 1976, p. 33). Para tanto, experimentaram métodos baseados no automatismo tanto na escrita quanto na pintura. De acordo com Micheli (1991, p. 157), “automatismo” é a palavra-chave da poética surrealista.

O pintor André Massom explicava dessa forma seu processo:

Começo sem qualquer imagem ou plano na cabeça, e desenho ou pinto rapidamente, seguindo meus impulsos. Gradualmente, nos sinais que faço, principio a ver sugestões de figuras ou objetos. Encorajo essas formas a emergir, procurando extrair suas implicações da mesma maneira como agora procuro conscientemente ordenar a composição. (ADES, 1976, p. 39).

Miró diz, essencialmente, a mesma coisa:

Começo a pintar, e, à medida que pinto, o quadro principia a se afirmar, ou sugerir-se, sob o pincel. A forma se torna um sinal para significar uma mulher ou um pássaro, à medida que progrido. O primeiro estágio é livre, inconsciente”. Mas o segundo, acrescenta, “é cuidadosamente calculado”. (ADES, 1976, p.41/42).

O pintor Max Ernest experimentou incluir elementos materiais em seu processo criativo. Estes funcionavam como uma espécie de provocação à sensibilidade do artista. Decidido a investigar sua própria obsessão em relação a um piso ladrilhado e cheio de ranhuras, deixou cair sobre ele, ao acaso, algumas folhas de papel. Em seguida, friccionou-as com grafite, obtendo imagens enigmáticas que, segundo ele, de algum modo revelavam a causa primeira da obsessão original. (ADES, 1976, p. 40).¹⁴ “Quando olhei o resultado espantei-me em sentir, de repente, com uma intensa acuidade, a série alucinante de imagens contrastantes e superpostas”. (ERNEST, apud JAFFÉ, 1998, p. 259). De acordo com o próprio artista, a aplicação deste procedimento à criação remonta a Leonardo da Vinci, quando ele fala de uma mancha na parede que estimula na mente do observador as mais estranhas imagens. (MICHELI, 1991, p. 163).

No plano da criação literária, André Breton, no Primeiro Manifesto Surrealista, recomenda aos escritores os seguintes procedimentos:

Façam com que lhes tragam o necessário para escrever depois de se terem acomodado no lugar mais favorável para a concentração do seu espírito em si mesmo. Coloquem-se no estado mais passivo ou receptivo possível. [...] Escrevam rapidamente, sem um tema predisposto, tão rapidamente a ponto de não pararem e não serem tentados a reler. A primeira frase sairá sem maiores esforços. [...] Se o silêncio ameaçar estabelecer-se por um erro, mesmo

¹⁴ Procedimento denominado “frottage” (esfregadura) pelo artista. Ele teria experimentado essa técnica com diversos outros materiais.

pequeno, que tenham cometido, uma falta, digamos de desatenção, rabisquem a folha sem hesitar com uma linha muito clara. (BRETON apud MICHELI, 1991, p. 157/158).

Percebo uma relação direta da essência destas ideias com meu próprio trabalho. A improvisação teatral, ao menos na forma que entendo e utilizo nos processos artísticos e pedagógicos que conduzo, incorpora necessariamente o acaso, o imprevisto, o inesperado: improvisar sem saber de antemão o resultado, onde se vai chegar; partir de alguns poucos dados e deixar o restante acontecer. Sobre isso, Viola Spolin recomenda: “O pré-planejamento é necessário até o ponto em que os problemas devem ter uma estrutura. [...] Como cada jogo será encaminhado só pode ser conhecido depois que os jogadores estiverem em campo”. (SPOLIN, 1979, p. 32). “Não pense, vá lá e faça”! É uma das minhas instruções preferidas aos alunos e atores. As melhores cenas surgem naqueles momentos em que o grupo consegue entrar nesse “espírito”, deixando de lado conceitos e preconceitos, necessidades de autoafirmação, medo de errar, exibicionismos; e permitindo-se simplesmente jogar o jogo. Como no exemplo da pintura automática citado acima, de início surgem alguns traços, um ou outro gesto, algumas imagens interessantes. Depois, no caso de uma encenação, vem a fase de seleção, organização e lapidação do material.

Os surrealistas produziram também objetos que por sua estranheza são capazes de modificar nosso olhar condicionado. Alguns são artefatos irreconhecíveis; outros são combinações insólitas de pedaços de objetos (como o famoso *Telefone lagosta*, de Salvador Dali – figura 19); e outros juntam objetos com partes do corpo. Há uma semelhança entre este procedimento e outros, como a colagem e a fotomontagem.

Figura 19 – Obra: Telefone Lagosta, de Salvador Dali.



Fonte: <http://www.arteeblog.com/2015/10/a-historia-do-telefone-lagosta-de.html>.

Acesso em junho/2019.

As imagens tradicionais, explica Micheli, têm a similitude como princípio. Já a imagem surrealista vai no sentido contrário, ou seja, busca propositalmente a dissimilitude, isto é,

...não aproxima dois fatos, duas realidades que de alguma forma se assemelham, mas sim duas realidades afastadas o mais possível uma da outra. Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social. [...] Portanto a imagem surrealista é um atentado ao princípio da identidade. (MICHELI, 1991, p. 160).

O objetivo é subverter a ordem estabelecida das coisas e com isso provocar o choque, o estranhamento. No dia-a-dia comum, diz Langer (1971, p. 279/280), nossa visão habitual é regida pelos princípios da praticidade e da economia. Sabemos que um gato está debaixo do sofá ainda que apenas a ponta de sua cauda esteja visível para nós. Estamos o tempo todo relacionando os fatos, comparando, estabelecendo conexões lógicas e atribuindo sentidos coerentes às nossas percepções. Tais atitudes tornaram-se totalmente automáticas, naturalizaram-se ao ponto de não as percebemos mais, simplesmente seguimos em frente e tocamos a vida. Já as imagens do sonho quase sempre causam espanto e estranheza e há uma razão para que isso ocorra. De acordo com os estudos psicanalíticos, o inconsciente, região da psique onde os sonhos são gerados, opera de modo muito distinto da mente consciente. Sua

maneira de se expressar não é regida pelo racionalismo dominante de quando estamos despertos. Os sonhos, explica Jung, tem uma textura diferente. “Neles se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção do tempo, e as coisas mais banais se podem revestir de um aspecto fascinante ou aterrador” (JUNG, 1998). A imagem surrealista, inspirada no mecanismo dos sonhos, tem por objetivo gerar as mesmas impressões.

Observo este mesmo princípio em ação em algumas imagens do nosso espetáculo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*. (Figura 20). Logo no início, por exemplo, a atriz retira um lençol de dentro de uma panela. A cena é surreal, inusitada e, por isso mesmo, capaz de “sacudir” a percepção do espectador.

Figura 20 – Cena do espetáculo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*.



Fonte: acervo pessoal.

2.2.3. FUTURISMO ITALIANO

O futurismo distingue-se dos outros movimentos artísticos do período, entre outras coisas, por exaltar o progresso, os rápidos avanços técnicos e científicos simbolizados pela máquina e todas as transformações sociais daí decorrentes. O mundo estava em ebulição e os futuristas saudavam entusiasticamente os novos tempos, elogiavam a velocidade, a

agressividade, o militarismo e a guerra. Essa glorificação do futuro vinha acompanhada pelo desejo de destruir tudo que estivesse relacionado à velha ordem, ao passado. Museus, bibliotecas e academias deveriam desaparecer.

No plano da literatura, a destruição deveria atingir a própria linguagem e suas formas tradicionais. No *Manifesto técnico*, de 1912, Marinetti propõe uma série de procedimentos tais como a abolição da pontuação, dos adjetivos e dos advérbios, o uso do verso apenas no tempo infinito, etc. A sintaxe habitual, estabelecida, seria um obstáculo a ser removido “para que a literatura entre diretamente no universo e constitua com ele um corpo só”. (MARINETTI, apud BERNARDINI, 1980, p. 86).

O artista afirma que a percepção humana no mundo moderno foi bastante ampliada em função da velocidade dos deslocamentos aéreos e por isso uma linguagem que tenha a analogia por princípio seria muito mais eficaz. Diz ele: “A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis”. (MARINETTI, apud BERNARDINI, 1980, p. 82). Eis alguns exemplos: homem-torpedeira, mulher-baia, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira. É interessante observar como, no início do século passado, Marinetti já havia percebido que a vida estava se tornando mais acelerada e conseqüentemente as distâncias estavam diminuindo, fenômenos que só se intensificaram com o passar do tempo.

Marinetti critica a postura do poeta de seu tempo, por demais centrado em si mesmo, em sua própria humanidade e desligado da concretude do mundo. O “eu” psicológico, racional e inteligente não mais interessa e, portanto, deve ser abolido. Em seu lugar deve ser cultivado outro tipo de sensibilidade, mais ligada à matéria. E o meio para se atingir essa sensibilidade é a intuição, “coisa que nunca poderá ser feita nem por físicos, nem por químicos”. Em suma, trata-se de “surpreender por meio dos objetos em liberdade e dos motores birrentos a respiração, a sensibilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira. Substituir a psicologia do homem já esgotada com a obsessão lírica da matéria”. (MARINETTI, apud BERNARDINI, 1980, p. 84). O poeta, no entanto, deve evitar projetar sentimentos humanos nas coisas materiais:

Não se trata de apresentar os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma chapa de aço que nos interessa por ela mesma. [...] O calor de um pedaço de ferro ou de madeira já é apaixonante, para nós, que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher (MARINETTI, apud BERNARDINI, 1980, p. 85).

Sobre esta questão da “sensibilidade material” colocada por Marinetti, gostaria de trazer à discussão uma fala da artista e teórica da arte Fayga Ostrower que, a meu ver, dialoga em um certo sentido com o pensamento do poeta italiano. Vejamos o que ela escreve:

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser, poderá o seu espírito criar asas e levantar voo, indagar o desconhecido. (OSTROWER, 1987, p. 32).

Considero ambas as colocações muito inspiradoras e, de certo modo, complementares, pensando nas questões do objeto no teatro. Marinetti recomenda ao artista que saia de si e busque a poesia nas coisas concretas enquanto Ostrower chama a atenção para as particularidades de cada material que podem definir os rumos de um trabalho. Observo que existe toda uma vertente de encenações com objetos que priorizam exatamente esse tipo de relação com os materiais, em um nível concreto, sensorial, em que não há tanto a preocupação de “contar uma história” e sim de proporcionar experiências ao público. Mesmo em exercícios com alunos em sala de aula, muitas vezes surgem imagens impactantes que simplesmente não necessitam ser racionalmente explicadas; elas nos tocam por outras vias, evocam sensações, imagens mentais, vagos sentimentos, não carecem de palavras. Considero essa forma de abordar os objetos muito rica em possibilidades, pois qualquer material (um pedaço de tecido, uma folha de jornal, uma chapa de madeira, ou o que for) pode tornar-se fonte de inspiração para uma criação cênica, principalmente se, como anota Ostrower, soubermos captar e respeitar a essência de cada coisa, de cada objeto. Uma cena ou um espetáculo não precisam, necessariamente, partir de um texto ou um roteiro previamente existente. É claro que este caminho também permanece válido, como qualquer outro.

Voltando ao Futurismo, em um manifesto surgido em 1915, Marinetti, Settimelli e Corra estabeleceram os parâmetros gerais para a criação de um teatro em moldes futuristas. Eles investem contra a tradição aristotélica, cujas regras (sequência lógica dos fatos, verossimilhança, personagens coerentes, etc.) constituiriam uma camisa-de-força a limitar a criação. A principal característica desse novo teatro é a busca da síntese, ou seja: “apertar em poucos minutos, em poucas palavras e em poucos gestos, inumeráveis situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos”. Portanto, dizem, “é estúpido escrever cem páginas onde bastaria apenas uma” ((MARINETTI et al. Apud BERNARDINI, 1980, p.180).

Em *Ato Negativo*, os autores Bruno Corra e E. Settimelli foram ao limite dessa proposição. A peça toda não tem mais que algumas linhas:

Entra um homem, muito agitado, muito preocupado; despe o sobretudo, tira o casaco e passeia furiosamente de um lado para outro da cena, dizendo ao mesmo tempo:

O Homem: Uma coisa fantástica, incrível!

Volta-se para o público, irrita-se ao vê-lo, e depois avança ao proscênio e diz, em tom categórico:

O Homem: Eu... não tenho absolutamente nada para lhes dizer! Desçam o pano!

E o pano desce. (CORRA & SETTIMELLI, 1974).

Do mesmo modo, segundo os autores futuristas, é estupidez preocupar-se em satisfazer o público apenas porque este já está acostumado aos velhos expedientes do teatro tradicional. O novo teatro rejeitará todas as regras estabelecidas, basear-se-á na improvisação, evitará copiar o real; ao invés disso, criará sua própria realidade teatral, que será sempre uma novidade. O público desse teatro será envolvido pela ação cênica e estimulado a abandonar sua passividade. Os gêneros teatrais conhecidos (drama, tragédia, comédia, farsa, etc.) serão abolidos e em seu lugar surgirão formas como: saídas em liberdade, simultaneidade, sensação encenada, discussão extralógica, etc. Nenhuma descoberta, por mais bizarra que seja, deixará de ser levada à cena.

Os futuristas produziram vários dramas de objetos que são exemplos de concretização de algumas dessas propostas. Há um texto de Marinetti que vale a pena ser destacado: *Aí vêm eles*. A breve trama acontece, conforme a rubrica do autor, à noite, em um salão elegante, onde vemos uma grande mesa, uma enorme poltrona e oito cadeiras. Um mordomo entra e ordena a dois serviçais que organizem aquele espaço, para, ao que tudo indica, receber pessoas convidadas para um jantar. Eles assim o fazem; dispõem as cadeiras de um certo modo e em seguida põem-se a esperar. O mordomo, que havia saído de cena, volta e anuncia uma contraordem: os convidados estão cansadíssimos, necessitam de bancos e almofadas. Os serviçais trazem os bancos e as almofadas para a cena e tornam a arranjar as cadeiras e a poltrona. Nova espera longa seguida de mais uma ordem do mordomo: “Estão com fome. Ponham a mesa”. A mesa é posta com pão, vinho, flores, etc. Mais uma espera. Por fim, o mordomo retorna e dá uma ordem em uma língua incompreensível para o público: “Brikatirakamékamé”; e saí. Os serviçais, então, afastam a mesa, colocam a poltrona e as cadeiras enfileiradas, em diagonal, na direção da porta do salão, de modo a preencherem todo

o espaço da cena e apagam a luz. A rubrica final diz que a cena deverá ficar iluminada apenas pela luz do luar que entra pela porta envidraçada. Enquanto isso, os dois serviçais permanecem encolhidos em um canto, tremendo, e esperam que as cadeiras saiam da sala.

Marinetti explicou que para criar esta pequena peça inspirou-se na estranha impressão causada por móveis, especialmente cadeiras e poltronas, em um ambiente no qual tenham vivido seres humanos pouco tempo antes. A ideia é passar para o público a sensação de que as oito cadeiras e a poltrona, durante as várias movimentações às quais foram submetidas, adquiriram vida própria, a ponto de poderem sair de cena sozinhas, no final do espetáculo. (MARINETTI, 1974, p. 16/17).

Sobre a síntese buscada pelos futuristas é interessante observar como essa proposta é frequente em muitos espetáculos de teatro de animação atuais: dizer o máximo com um mínimo de imagens. Em uma cena apresentada pela companhia belga Chemins de Terre, conta-nos Henrique Sitchin, toda a grave questão da degradação do meio ambiente nos dias de hoje foi contada ao ar livre, à luz do dia, sem nenhum recurso técnico e sem texto falado, por um ator que manejava apenas alguns poucos objetos: uma cartolina azul representava o mar; um tubo de tinta fazia as vezes de navio cargueiro e uma pena simbolizava, metonimicamente, uma ave, que morre ao afogar-se na tinta preta expelida pelo navio/tubo de tinta. Toda a ação não durou mais que alguns minutos, causando grande impacto no público presente. (SITCHIN, 2009, p. 50/51).

2.2.4. FUTURISMO RUSSO

A versão russa do movimento futurista tem em Wladimir Maiakóvski um de seus principais nomes. Poeta, artista visual e dramaturgo, considerado por muitos como um dos maiores escritores do século XX, é autor de uma obra densa e multifacetada em permanente diálogo com os acontecimentos que sacudiram a Rússia nas primeiras décadas daquele período histórico.

Seu primeiro texto dramático, escrito em 1913, inicialmente teve por título *A estrada de ferro*, depois, *A revolta dos objetos*; e, por fim, recebeu o próprio nome do autor: *Wladimir Maiakóvski*. De acordo com Ripellino (1971, p. 46), trata-se de um monodrama, no qual o poeta é o personagem central, tendo à sua volta uma profusão de figuras grotescas, deformadas, sem nome próprio, que lhe servem de contraponto: *Velho milenar com gatas*

pretas secas, Homem sem uma orelha, Homem sem cabeça, Homem com dois beijos, Mulher com uma lagrimazinha, entre outros. O enredo apresenta duas revoltas que se entrecruzam; a primeira é a dos párias contra os gordos burgueses arrogantes, em alusão às lutas da época; a segunda é a rebelião dos objetos contra os homens.

Na análise de Bolognesi (2004, p. 37), a revolta das coisas pode ser entendida simbolicamente no contexto geral das contradições do sistema capitalista, que tudo converte em mercadoria, inclusive as pessoas. Estas se veem reduzidas à condição de objetos, enquanto que as coisas materiais adquirem traços de humanidade. Com o agravamento deste processo, as tensões aumentam e a revolta explode, envolvendo tanto humanos quanto objetos.

Além das coisas humanizadas, a obra apresenta também sentimentos, ideias, sensações e imagens corporificadas. De acordo com Rippelino (1971, p. 54) esta é uma tendência geral do trabalho de Maiakóvski. Um bom exemplo desse recurso poético é o solilóquio do homem “grande e imundo” que ganha de presente dois beijos, na peça *Wladimir Maiakóvski*. Sem saber o que fazer com eles e necessitando proteger-se do frio, decide utilizar o beijo maior como se fora uma galocha, atitude que, segundo Bolognesi (2004, p. 37), pode indicar uma tentativa de rebaixar o beijo, símbolo de valores humanos como afeição e amor, à condição de objeto utilitário.

Entretanto, a ação não dá resultado, pois um “gelo malvado” lhe morde os dedos. Desapontado, ele joga fora ambos os beijos, já que se mostraram inúteis para ele. Em seguida, um dos beijos dá sinais de ter-se tornado uma criatura viva, pois agora apresenta orelhas, treme de frio e chama por sua mãe com uma vozinha fina. Apavorado, o homem recolhe aquele ser frágil e leva-o para casa, no intuito de, literalmente, enquadrá-lo, ou seja, colocá-lo em uma moldura, como se o beijo fosse um objeto artístico. Mas tal não acontece, pois, ao voltar-se

O beijo estava no sofá,

Descomunal,

Gordo,

Tinha crescido.

Ria.

Enfurecia-se! (MAIAKÓVSKI apud RIPELLINO, 1971, p. 51).

Sem saber como lidar com aquela situação, só resta ao homem suicidar-se, e é o que ele faz. Converte-se em algo sem vida ou expressão própria, uma coisa, em contraste com o

beijo-criatura viva, humanizada. O relato termina anunciando que enquanto o homem estava pendurado, mulheres comparáveis a “fábricas sem fumaça ou chaminé” geravam beijos aos milhões.

O tema da revolta das coisas contra os homens surge com frequência no trabalho de vários artistas do período. Antes de Maiakóvski, seu amigo e também poeta Khliebnikov escreveu um poema que fala de um pássaro gigante formado por chaminés, pontes, trilhos, pedaços de ferro, que avança sobre a cidade ameaçando os seres humanos. (RIPELLINO, 1971, p. 55).

Yuri Oliecha, em sua novela *Inveja* (1927), apresenta uma personagem às voltas com objetos cotidianos que parecem dotados de intenções malévolas. A narrativa tem uma certa comicidade, lembrando, como observou Ripellino, as primeiras comédias de Chaplin:

As coisas não me amam. Um móvel procura passar-me uma rasteira. Um canto laqueado uma vez me deu literalmente uma mordida. Com as colchas tenho sempre relações muito complexas. A sopa que me servem não esfria nunca. Se uma bagatela qualquer – uma moeda, ou um botão da camisa – cai da mesa, geralmente rola embaixo de um móvel que não se consegue tirar do lugar. Eu engatinho no chão e, levantando a cabeça, percebo que o aparador ri. (OLIECHA apud RIPELLINO, 1971, p. 57/58).

Em *Mistério-bufo*, Maiakóvski retoma o tema dos objetos animados, mas desta vez eles se mostram benévolos à humanidade. Escrita por ocasião do primeiro aniversário da revolução russa, a peça apresenta o embate entre classes sociais antagônicas: a aristocracia e a burguesia, representadas pelos *puros* e os trabalhadores, os *impuros*. Após o fim do mundo, os dois grupos partem em uma viagem de navio em busca do monte Ararat. No meio do caminho, a monarquia é instaurada pelos *puros* e, mais tarde, é substituída pela democracia com o apoio dos *impuros*. Estes, ao perceberem que não ganharam nada com aquele novo regime, rebelam-se e atiram os *puros* ao mar. A viagem prossegue, até que sobrevém a fome, devido à escassez de alimentos. Surge um personagem (o *Homem comum*, ou *Homem simplesmente*) caminhando sobre as águas, tal qual Cristo. Ele se dirige ao grupo e diz que o objetivo a ser alcançado não é o Ararat, e sim a Terra Prometida. Os *impuros*, então, abandonam a arca e seguem viagem. Passam pelo inferno e pelo paraíso e chegam, finalmente, ao lugar anunciado pelo *Homem comum*, aparentemente uma cidade igual às outras. No entanto, quem os recepciona não são pessoas e sim objetos, dotados de vida e vontade própria:

Agulhas, serrotes, etc., liderados pela foice e o martelo, o pão e o sal, dão as boas-vindas aos recém-chegados e se comprometem a ajuda-los. Estabelece-se um clima de confiança e apoio mútuos:

Objetos: Nós, os objetos, ajudaremos os homens. Nós, os martelos, as agulhas, os serrotes, ajudaremos os homens.

Camponês: Eu levaria um serrote. Faz tempo que não faço nada e sou jovem.

Serrote: Leve-me!

Costureira: e eu, uma agulha.

Agulha: Leve-me!

Ferreiro: Minha mão pede um martelo.

Martelo: Leve-me! (MAIAKÓVSKI apud BELTRAME, 2003, p. 60).

E a peça termina com todos confraternizando e entoando a internacional socialista. Sobre este final, Beltrame acentua que

Os instrumentos de trabalho, alimento, constituem-se na presença arquetípica do objeto na esfera do comportamento e sobrevivência humana. O poeta convida seu público a sentir e perceber, através da forma inanimada, fabricada industrialmente, porém marcada pelas mãos dos homens, impulsos criativos, afetivos e simbólicos. (BELTRAME, 2003, p. 60).

2.2.5. TEATRO DE OBJETOS

De acordo com Vargas (2018, p.3), a expressão *teatro de objetos* teria surgido na França, no início dos anos de 1980, fruto das conversas e reflexões de um grupo de artistas de teatro de animação que já vinham experimentando objetos em seus trabalhos e que, naquele momento, sentiram a necessidade de nomear o que faziam, de demarcar um território, estabelecendo uma distinção em relação às outras manifestações do teatro de animação, particularmente o teatro de bonecos. Estes artistas, informa Vargas, eram integrantes de três companhias: (Théâtre de Cuisine – Katy Deville e Christian Carrignon –, Vélo Théâtre – Tania Castaing e Charlot Lemoine – e Théâtre Manarf – Jacques Templeraud), que após assistirem ao espetáculo *Pequenos Suicídios* identificaram naquele trabalho uma semelhança com o que eles próprios pesquisavam naquele momento.

Pequenos Suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano é considerado por muitos pesquisadores um espetáculo exemplar, um verdadeiro clássico do teatro de objetos. São três breves histórias criadas e encenadas por Gyula Molnár, artista húngaro que se apresenta sozinho contando apenas com um banco, uma mesa e seus objetos. Na primeira delas,

presenciamos o trágico suicídio de um comprimido efervescente em um copo d'água, após diversas tentativas frustradas de ser aceito por um punhado de bombons; a segunda é a história de um amor impossível, na qual Jörg, um palito de fósforo, literalmente arde de paixão por Pita, uma moça brasileira simbolizada por um grão de café; a terceira é uma reflexão sobre a inexorabilidade do tempo e da morte, a partir da lembrança de uma visita do autor à sua tia, contada com amendoins, pó de café, fotografia 3 x 4, tubo de creme de barbear.

O espetáculo estreou em fins dos anos de 1970 e obteve grande sucesso durante toda a década de 1980. Em 2000, foi recriado por outro artista, o catalão Carlos Cañellas, da companhia Rocamora (VARGAS, 2010, p. 38), fato bastante incomum, em se tratando de teatro de objetos, dado o caráter autoral e autobiográfico de grande parte dos trabalhos.

É importante salientar que Molnár não foi o primeiro artista a explorar as possibilidades dos objetos por caminhos não convencionais; experiências nessa direção, como vimos, remontam ao início do século XX com os movimentos das vanguardas. Temos notícias de trabalhos que seguiam princípios semelhantes também nas décadas que antecedem o surgimento de *Pequenos Suicídios*. Didier Plassard, pesquisador francês, cita, por exemplo, nomes como Denis Silk, Stuart Sherman, Yves Joly e George Tournaire, entre outros (PLASSARD, apud HOLANDA, 2018, p. 205).

No Brasil, poderíamos citar o trabalho do dramaturgo, ator e encenador Ilo Krugli, à frente do Grupo Ventoforte, cuja montagem de *História de Lenços e Ventos* (1974) é considerada um marco do teatro para crianças no país.¹⁵ Mas, é somente a partir do encontro daquelas três companhias acima citadas, inspiradas pelo trabalho de Molnár, que o teatro de objetos começa a afirmar-se enquanto linguagem específica e passa a ser divulgado em circuitos de festivais europeus e posteriormente também em outras partes do mundo. Nesse sentido, foi muito importante a contribuição do marionetista e encenador francês Philippe Genty, que por meio de inúmeros cursos e oficinas ministrados em vários países passou a difundir e a tornar mais conhecidos os princípios dessa modalidade artística a partir do que ele percebia no trabalho daquelas companhias. Para ele, o teatro de objetos pode ser definido como

¹⁵ Na peça, *Azulzinha*, a personagem protagonista, é representada por um lenço azul. Há outros objetos/personagens como folha de jornal, guardanapos, guarda-chuva, etc.

Uma vertente do teatro de animação que se vale de objetos prontos no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. (GENTY apud VARGAS, 2010, p. 33).

Certamente, por tratar-se de um campo de estudo relativamente recente, o teatro de objetos, desde seu início até hoje, vem gerando muitas discussões e controvérsias, sendo difícil caracterizá-lo precisamente. Sabemos, por exemplo, que a própria expressão “teatro de objetos” não foi consenso entre os participantes do encontro de 1980, pois, segundo eles, não expressava com exatidão a natureza de seus espetáculos; contudo, foi esta denominação que acabou prevalecendo, por ser a que mais se aproximava disso. (D’ÁVILA, 2013, p. 37). Também a relação com o teatro de animação é ambígua; alguns consideram que o teatro de objetos é um desdobramento do teatro de bonecos, enquanto outros o veem como uma reação às regras e convenções deste. Há também os que o consideram um gênero teatral à parte, posicionamento que tem a sua lógica, se pensarmos que na maioria dos casos os objetos não são “animados”; sendo assim, como inserir o teatro de objetos na categoria geral do teatro de animação? Voltarei a esta questão mais adiante.

Uma asserção comum, compartilhada por muitos praticantes dessa forma de arte conforme observou D’Ávila (2013, p. 57), é a de que não existe “o” teatro de objetos em forma pura, já que cada artista tem sua visão pessoal e única a partir da qual constrói seu projeto poético. Além disso, assim como outras formas de arte na contemporaneidade, também o teatro de objetos recebeu influências as mais diversas: do teatro de atores, da dança, da performance, das artes visuais, do cinema, etc. Resulta disso uma pluralidade de caminhos possíveis que geram espetáculos muito diferentes entre si.

Apesar de tudo, penso que o teatro de bonecos é um bom ponto de referência para compreendermos melhor a natureza e as particularidades do teatro de objetos. Entre ambos existem diferenças e similaridades. Nos tópicos seguintes meu objetivo será construir uma reflexão a respeito do tema, à luz da bibliografia consultada, ilustrando-a com exemplos de alguns espetáculos representativos do teatro de objetos. O critério para escolha destes trabalhos, além da indiscutível qualidade, baseou-se no fato de que eles representam vertentes bastante diversas no campo do teatro de objetos. São eles: *Pequenos Suicídios*, já comentado acima; *O Aparento*, da Cia. Tábola Rassa; *Louça Cinderela*, da Cia. Gente Falante, *Circo de Coisas*, da Cia. Circo de Objetos; *História de Bar e Zoo-Ilógico*, ambos da Cia. Truks; *Ressacs*, da Cia. Gare Centrale; *Só e Sala de Estar*, ambos do Grupo Sobrevento.

Os artistas e grupos realizadores destes espetáculos têm duas características em comum:

- Todos têm suas trajetórias artísticas ligadas ao teatro de animação, mais especificamente ao teatro de bonecos;

- Todos nomeiam suas próprias produções como teatro de objetos. Isto, no meu modo de ver, é um detalhe importante, pois ao se autodeclararem como praticantes dessa forma artística poderão auxiliar-nos, por meio de seus próprios discursos e práticas, a compreender melhor a natureza e o sentido desse fazer teatral.

2.2.5.1. Bonecos e objetos

Começemos comparando bonecos e objetos. Um boneco, obviamente, também é um objeto; porém, foi construído de forma artesanal tendo em vista um determinado contexto dado pelo espetáculo que se pretende montar. É um objeto especial, único.

Já um objeto, digamos, comum, é retirado pronto de seu ambiente de origem e conduzido à cena, podendo ou não passar por modificações em sua estrutura física. Ou seja, uma possibilidade seria utilizar o objeto tal qual é, sem alterá-lo externamente. Outra, seria juntar dois ou três objetos para formar uma criatura, ou acrescentar ao objeto olhos e boca, por exemplo. Para alguns artistas, esse jeito de fazer não caracterizaria exatamente o teatro de objetos, mas sim um teatro de bonecos feito com objetos.

Conforme visto no início deste capítulo, objetos cotidianos já trazem uma programação prévia, facilmente identificável, que corresponde à sua finalidade prática. São conhecidos de todos. Contudo, além desse sentido mais óbvio, sempre existem outros, não perceptíveis à primeira vista. Como seres humanos, tendemos a associar pensamentos, sensações, valores, conceitos e toda espécie de lembranças aos objetos que nos rodeiam. Tais conteúdos podem estar ligados tanto à nossa memória pessoal quanto à coletiva, dizem respeito às nossas experiências internas, individuais, e também aos padrões culturais estabelecidos socialmente. (Alguns trabalhos de teatro de objetos, como veremos mais adiante, irão explorar justamente esse aspecto do objeto como portador de memórias.)

Os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. Quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si. Por si já

apresentam conteúdos. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se ainda os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si. Uma gaiola lembra prisão; um martelo representa a força, a opressão, ou o trabalho; relógios referem-se ao tempo; roupas definem a profissão ou categoria social; um carro lembra distâncias. Velas, fósforos e lanternas iluminam, queimam, mas cada um tem características próprias. Cruz, pão, dinheiro, diferentes estilos de chapéus, objetos transparentes e leves, opacos e pesados, vidraças e delicadas cristaleiras, pesados muros – todos possuem grande potencial dramático e metafórico. (AMARAL, 2002, p. 121).

Procedimentos de encenação baseados na exploração do jogo metafórico e/ou metonímico são largamente adotados por grande parte dos praticantes do teatro de objetos. Metáfora e metonímia são termos oriundos dos estudos linguísticos e designam figuras de linguagem. De modo simplificado, digamos que a primeira opera por comparação e a segunda por contiguidade. Quando, em uma cena de teatro de objetos, o ator mostra uma rosa ao público e diz: “era uma vez, uma linda princesa”; verificamos a ocorrência da metáfora. Literalmente, a princesa nada tem a ver com uma flor. Metaforicamente, o ator associa algumas qualidades desta, tais como a beleza e o aroma agradável à figura da princesa. Há uma relação de semelhança aí. Se em seguida ele traz à cena uma coroa e anuncia: “Seu pai, o rei, estava muito doente”, está se valendo de um recurso metonímico, qual seja, representar o todo por uma de suas partes, visto que o objeto coroa, de fato, faz parte da figura do rei.

Detalhe importante da analogia metafórica é que sempre haverá um ou mais elementos que permanecerão ocultos no processo. No exemplo acima, por exemplo, omite-se a eventual presença dos espinhos da rosa. Estes não entram na comparação com a princesa.

É evidente que o uso da metáfora constitui um potente recurso na comunicação com o público; não é por acaso que ela é tão empregada. Contudo, ao meu ver, é importante perceber que tal recurso, muitas vezes, talvez devido à falta de uma reflexão mais aprofundada e à eventual pressa do artista em comunicar-se imediatamente com a plateia, apenas reproduz o clichê, o lugar-comum, o discurso dominante. Além disso, metáforas originalmente fortes em sua origem podem rapidamente tornar-se “desvanecidas”, para usar uma expressão de Langer (1971, p. 278), devido à repetição constante. Assim, creio que é essencial uma tomada de posição consciente e crítica por parte do artista que deseja explorar as possibilidades da metáfora em seu trabalho com objetos.

Há também aqueles objetos formalmente mais indefinidos, como sucatas diversas, espumas, tecidos, barbantes, materiais naturais como pedras, areia, galhos, etc. Com estes, geralmente os artistas vão explorar sobretudo as propriedades físicas em si: cor, forma,

volume, tamanho, resistência, etc. Ana Maria Amaral vai denominar essa vertente do teatro de objetos como teatro do objeto-imagem, ou teatro de imagens, ou ainda teatro visual. Um teatro que, diz ela, mais do que as metáforas conceituais, pretende explorar imagens e símbolos que tocam fundo no nosso inconsciente. O objeto-imagem atua como uma espécie de suporte indispensável para a materialização de uma ideia em cena. É um teatro que, de acordo com a pesquisadora, está mais próximo da dança, das artes plásticas e da música. ((AMARAL, 2002, p. 122).

2.2.5.2. Representação humana

As representações do ser humano são abundantes no teatro de bonecos. Ana Maria Amaral aponta duas grandes tendências nesse campo: uma mais realista, que busca a cópia fiel, na qual o boneco é visto como uma pessoa em miniatura; outra que envereda pelo caminho oposto, isto é, procura afastar-se do real em direção ao simbólico, ao poético. Para a pesquisadora, no primeiro caso, paradoxalmente, quanto mais persegue o realismo mais o teatro de bonecos tende ao estereótipo e ao grotesco. (AMARAL, 2002, p. 82). Ana Maria, assim como muitos outros artistas e estudiosos, considera que a força do teatro de bonecos está em sua capacidade de tocar os arquétipos do ser humano. O boneco tende à síntese, ao tipo essencial. Portanto, dramaturgias que apresentam personagens complexas, contraditórias, dotadas de nuances psicológicas, conviriam muito mais a atores de carne e osso do que a bonecos.

De todo modo, as características de um boneco, suas qualidades, limitações e possibilidades são determinadas desde o processo de sua construção, momento em que serão definidos o tipo de matéria prima a ser utilizada, peso, forma, tamanho, bem como a técnica de manipulação correspondente (direta, por meio de fios, varetas, luvas, etc.).

A representação humana também se dá no teatro de objetos, porém, neste não há, propriamente, a fase da construção. No máximo, o objeto receberá alguma intervenção, conforme já mencionado. As fases de planejamento e confecção do boneco são substituídas por um processo de escolha e seleção, cujos critérios variam bastante em função do que o artista pretende realizar. Alguns exemplos:

O Avaro, da Cia. Tábola Rassa, é uma adaptação para teatro de objetos da obra clássica de Molière. (Figura 21). Em lugar do ouro da história original, seus criadores

decidiram trabalhar com o elemento água, porque na visão deles este é o bem mais precioso atualmente. Esta opção os levou à escolha de objetos que, de alguma forma, tivessem relação com a água: torneiras, sifões, vasilhas, plásticos, etc. O processo de seleção dos objetos, curiosamente, lembra uma audição comum, conforme explicou o ator Miquel Gallardo:

A escolha dos objetos que representam os diferentes personagens é primordial para o êxito da obra. Assim, organizamos um casting, uma seleção cuidadosa de cada personagem a partir das características com as quais Molière havia dotado cada um deles. (GALLARDO, 2017)

Assim, Harpagon, o velho sovina, é representado por uma torneira usada de jardim vestida com trapos de estopa. Cleantes, seu filho rico, é uma torneira nova, brilhante, vestida elegantemente com um tecido fino. As personagens femininas são torneiras menores, mais delicadas, etc.

Figura 21 – Espetáculo: O Avarento.



Fonte: <http://www.tabolarassa.com/#spectacle>. Acesso em junho/2019.

Louça Cinderela, da Cia. Gente Falante, do Rio Grande do Sul, também parte de uma história clássica, desta vez um conto de fadas, que é recontado com os utensílios que envolvem a preparação de um chá. A referência é o tradicional “chá da tarde” britânico. Em um clima intimista, o público é delicadamente convidado a aproximar-se de uma mesa repleta de xícaras, vasilhames, velas, doces, bolos, etc. para acompanhar a narrativa. Cinderela é uma

xícara comum, sem maiores atrativos, porém, sempre contendo chás aromáticos que encantam o príncipe, representado por um bule.

Figura 22 – Espetáculo: Louça Cinderela.



Fonte: <http://www.focoincena.com.br/louca-cinderella/980>. Acesso em junho/2019.

Em *Circo de Coisas*, da Cia. Circo de Bonecos, espetáculo para crianças, o tema, já indicado no título, é o universo circense. (Figura 23). A peça é composta por uma sequência de quadros rápidos nos quais as personagens tradicionais do circo são representadas por objetos. O equilibrista é um pregador de roupas, o homem-bala é uma rolha de champanhe, cordas representam as contorcionistas, o homem mais forte do mundo é feito por um macaco hidráulico e os acrobatas são ovos reais (que às vezes quebram-se de verdade). O ritmo do espetáculo é bastante dinâmico e os dois atores (que se apresentam como uma dupla de clowns) exploram sobretudo as possibilidades de movimentação dos objetos a partir de suas estruturas físicas, criando “gags” divertidas.

Figura 23 – Espetáculo: Circo de Coisas.



Fonte: <http://circodebonecos.com.br/espetaculos/circo-de-coisas>. Acesso em junho/2019.

Nos três exemplos acima, os objetos foram escolhidos para os “papéis” de forma muito similar à que ocorre mais comumente no teatro de atores, isto é, em razão de algumas características específicas e conforme os objetivos artísticos de cada trabalho. Nesse modo de fazer, torna-se evidente que não é possível trabalhar com qualquer objeto, é necessário pesquisar bem antes de tomar decisões. Uma possibilidade, conforme observou Vargas (2010, p. 36), seria selecionar “famílias” de objetos, como fez a Cia. Tábola Rassa, que elegeu artigos relacionados ao elemento água (torneiras, sifões, etc.); ou a Cia. Gente Falante, que optou por utensílios de um chá (bules, xícaras, etc.). Esta seria uma forma de delimitar um campo de ação, de dar à encenação uma certa unidade, talvez. Por outro lado, os objetos têm múltiplas camadas possíveis de serem investigadas e, portanto, prestam-se a diferentes papéis a depender da proposta. Diferente de um boneco que foi projetado e construído para ser determinada personagem e que assim permanecerá enquanto o espetáculo existir, os objetos convocados pelos grupos acima (torneiras, louças, etc.) poderiam perfeitamente assumir outros “papéis” em encenações completamente diferentes.

Observamos também nos espetáculos citados as duas maneiras de trabalhar com os objetos mencionadas mais acima, os objetos como eles são e os modificados. Em *O Avaro*, as torneiras ganharam um figurino e o braço do ator compõe o corpo das personagens, modo

de fazer que aproxima o trabalho do teatro de bonecos. Em *Louça Cinderela* e *Circo de Coisas*, os objetos vão à cena prontos e praticamente sem alterações.

O jogo com as metáforas se faz presente nas três encenações. Em *O Avaro*, a velhice e a juventude das personagens são simbolizadas, respectivamente, por uma torneira gasta e outra nova; em *Louça Cinderela*, a delicadeza da personagem título é semelhante à da xícara de chá; em *Circo das Coisas*, o risco real dos acrobatas em suas evoluções é comparado, eficazmente, aos movimentos dos ovos atirados de um lado a outro, que eventualmente caem e se quebram, pois são frágeis como os seres humanos.

Fora do domínio da representação humana, o objeto pode evocar ideias, imagens, sensações, conceitos abstratos; e aqui retornamos ao teatro do objeto imagem. Para Ana Maria Amaral, “o objeto, no teatro de objetos, não visa substituir o ator nem o boneco, mas deve-se com ele sugerir situações da vida humana”. E ainda: “O objeto, por sua não-humanidade, quando bem colocado, pode conter significados mais amplos que os personagens encarnados pelo ator. Em cena, o objeto é a concretização de uma ideia”. (AMARAL, 2002, p. 122).

Como exemplo disso, menciono o espetáculo *Dicotomias* (2007), com roteiro e direção da própria Ana Maria, montagem do grupo O Casulo.¹⁶ Nesse trabalho, cujo tema central são as questões femininas, há uma breve cena sobre a velhice. (Figura 24). Em dado momento, vemos a cabeça de uma mulher idosa (uma boneca) e ao seu lado uma pedra mais ou menos do mesmo tamanho e formato semelhante. Ambas se encararam, embora apenas a boneca se mova um pouco. Este simples arranjo dentro daquele contexto gera uma tensão entre a humanidade da velha e a dureza da rocha, o que nos faz refletir sobre a finitude da vida em contraste com a permanência da matéria. Ao mesmo tempo, ambas compartilham a velhice; no fundo parecem completar-se, como se fossem os dois lados de um mesmo ser a um só tempo opostos e complementares, o que nos envia de volta ao título da própria obra: *Dicotomias*, termo que significa, precisamente, divisão, oposição ou ainda bifurcação.

¹⁶ Conforme mencionei no início deste trabalho, participei como ator deste espetáculo, em uma de suas primeiras versões. Ana Maria não o denominava “teatro de objetos”, preferindo a expressão “teatro visual”, a qual, segundo ela, aproximava-se mais da natureza da proposta. O trabalho unia atores, máscaras, sombras, bonecos e objetos.

Figura 24 – Cena do espetáculo Dicotomias.



Fonte: MORETTI, 2011.

2.2.5.3. Animação

No teatro de bonecos, a ação de animar é um princípio essencial e está ligado ao aprendizado de técnicas e procedimentos específicos que visam criar a “ilusão de vida”. Tal ilusão “é consequência da sensação que se tem ao ver um objeto mover-se, aparentemente por si”. (AMARAL, 2002, p. 81). Independentemente da técnica escolhida (manipulação direta, luvas, fios, varas, etc.), um tempo considerável de trabalho será dedicado ao treino da manipulação propriamente dita, visando ao aprimoramento do gestual da personagem/boneco, à limpeza, ao polimento e à precisão de seus movimentos. Porém, tudo isso ainda não é suficiente. O ator precisa desenvolver sua capacidade de escuta e observação, pois é preciso captar a essência da personagem/boneco antes de imprimir-lhe movimentos. Deve ser capaz de transferir sua própria energia a ele, colocar intenção nos gestos, porque se assim não fizer, produzirá apenas movimentação mecânica e não se criará a ilusão de vida.

Já no teatro de objetos, no que concerne às questões da animação, percebemos a coexistência de duas grandes abordagens. Uma delas se mantém praticamente idêntica ou ao menos muito próxima dos procedimentos do teatro de bonecos. Outra apresenta variados graus de distanciamento, até mesmo superando o terreno da animação, negando-a.

No primeiro caso, observamos que as recomendações de Ana Maria Amaral quanto à animação de objetos coincidem em grande parte e poderiam ser aplicadas quase que integralmente ao teatro de bonecos: “Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser, intencionais. Essa sua aparente intenção lhe é conferida pelo ator-manipulador. Sob os seus impulsos, o objeto adquire vida”. (AMARAL, 2002, p. 120). E também: “Da mesma forma que o corpo humano, todo objeto tem um eixo e um centro pensante. O eixo é a parte principal que o sustenta, é sua espinha dorsal. [...] O centro pensante é um ponto a partir do qual o objeto parece estar vendo, pensando. (AMARAL, 2002, p. 131).

Entretanto, Ana Maria nos alerta que animar um objeto não é humanizá-lo nem o animalizar; mas antes de lhe imprimir movimentos, deve-se pesquisar os que lhe são próprios. (AMARAL, 2002, p. 120/121). (Um bom exemplo dessa proposição é o espetáculo *Ovo Sapiens*, de Rafael Curci, do qual falarei mais adiante.)

Em uma fala sobre o assunto, Christian Carrignon também sublinha a relação de contiguidade existente entre bonecos e objetos no tocante aos aspectos técnicos da animação:

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. Isso é uma técnica de marionetes. (CARRIGNON apud D'ÁVILA, 2013, p. 125).

Todos esses procedimentos, a pesquisa dos movimentos apropriados, incluindo a precisão e a limpeza gestual, a segmentação dos movimentos, o foco por meio do olhar, o princípio da escuta, a transferência de energias, além de outros como a capacidade de neutralizar a própria presença quando necessário são princípios do teatro de bonecos presentes também em algumas tendências do teatro de objetos.

A outra abordagem da animação de objetos a que me referi afasta-se desses princípios mais tradicionais e estabelecidos que associam o ato de animar às ações de manipular, movimentar e imprimir movimentos energéticos e intencionais, com a finalidade de criar a “ilusão de vida”, procedimento típico do teatro de bonecos. A animação, nessa outra perspectiva, é revista e colocada em outros termos, por vezes, significando a transfiguração simbólica do objeto via recursos da linguagem; por outras, a exploração de conteúdos subjetivos a ele associados, como memórias, por exemplo. Eu diria que, nesses casos, falamos de animação em um sentido figurado. Vejamos alguns procedimentos.

Didier Plassard (2011) aponta a possibilidade de uma manipulação que ele chama de “grau zero”, bastante econômica no que se refere aos gestos e apoiada muito mais em processos mentais que físicos. A metamorfose do objeto se dá pela força transformadora da fala do ator: “Pelo seu poder somente, o objeto pode tornar-se outra coisa além desse utensílio comum que nós nem mesmo percebemos mais”. Plassard cita um exemplo dado a um de seus alunos. Ele chamou a atenção deste para a semelhança que enxergara entre um grampeador que estava sobre a mesa e uma baleia. Plassard explica que não precisou sequer manipular o grampeador, apenas a ação de renomeá-lo foi suficiente para estabelecer entre ele e seu aluno esse novo sentido para o objeto.

Para Sandra Vargas,

O objeto em si só passa a ser algo além de si mesmo quando se lhe sobrepõe uma segunda ideia, diferente de si, que crie com ele uma relação. E isto pode se dar a partir da linguagem – o texto do ator – de sons, de músicas ou do movimento que a ele se aplica. (VARGAS, 2010, p. 36).

Atribuir novos sentidos aos objetos, com apoio da linguagem falada, é o que faz, por exemplo, o ator José Valdir Albuquerque no espetáculo-solo *História de Bar*, montagem da Cia. Truks, sob a direção de Henrique Sitchin. (Figura 25). Nessa peça, o ator se apropria de toda sorte de objetos típicos de um balcão de bar (copos, garrafas, espremedores, saca-rolhas, porta-condimentos, etc.) para contar a tragicômica história de um barman interpretado por ele próprio, que é perseguido pela polícia por ser suspeito de haver cometido vários assassinatos em série na noite paulistana.

Todos os outros personagens são representados pelos objetos do balcão do bar. O ator, que se coloca também na condição de narrador da história, os apresenta verbalmente de modo a comunicar sem delongas ao público quem é tal personagem. Assim, um paliteiro se transforma em uma mulher grávida, um espremedor de frutas converte-se em um policial violento a espremer (literalmente) um prisioneiro (uma fruta), um frasco de perfume representa uma mulher, etc. Nesse trabalho, o uso de meios verbais, estratégia semelhante ao procedimento observado por Plassard, é essencial para que se estabeleça a comunicação entre espetáculo e plateia.

Figura 25 – Espetáculo: História de Bar.



Fonte: <http://www.truks.com.br/espectaculos/historia-de-bar>. Acesso em junho/2019.

O próximo exemplo que trago para esta reflexão vem do teatro de objetos na forma praticada pelo Grupo Sobrevento, companhia que já há alguns anos vem desenvolvendo uma séria pesquisa nesta área. Reporto-me, mais precisamente, ao espetáculo *Só*, encenado em 2015. O ponto de partida para a criação deste trabalho, de acordo com o grupo, foi um texto de Franz Kafka, o romance inacabado *O Desaparecido* ou *Amerika*, cujas ideias centrais serviram de inspiração à equipe. O espetáculo prescinde da palavra falada e estrutura-se em quadros breves cujo tema geral é a solidão na sociedade moderna. Conforme seus criadores, “cinco personagens apresentam-se em diferentes situações, não sequenciais, que partem sempre de objetos que, retratados exatamente como os objetos que são, terminam por transformar-se em elementos poéticos e metafóricos”. (GRUPO SOBREVENTO, 2017).

O grupo esclarece ainda que neste trabalho quiseram romper com o que consideraram uma convenção presente no teatro de objetos: “Um teatro feito, geralmente, por um ator, que ordena objetos sobre uma mesa para contar uma história, lançando mão de metáforas”. Decidiram, então, trilhar outros caminhos, pesquisar novas relações espaciais e uma função diferente para o ator, que deixaria de ser um narrador, passando a representar um personagem naquelas situações sugeridas pelos objetos. (Idem).

Entre as várias cenas que compõem o roteiro do espetáculo, todas belíssimas, escolhi uma que me parece exemplar, que ilustra muito bem as intenções do grupo e que servirá para embasar este ponto da presente análise. (Figura 26). Nela, um rapaz elegantemente trajado divide a cena com um manequim vestido com um casaco feminino de pele, simbolizando, metonimicamente, uma mulher, pela qual, ao que tudo indica, ele está apaixonado. O rapaz oferece-lhe presentes, que são objetos que ele retira dos bolsos e vai, lenta e pausadamente, depositando sobre uma pequena mesa. A força da cena está no conjunto criado, composto pela iluminação suave em tons escuros, pela sensível trilha sonora, pela expressividade do ator, a presença/ausência da personagem da mulher e sobretudo pela ação de oferecer os presentes/objetos.

Estes são divididos em várias séries. Na primeira delas, vemos objetos que evocam a fase inicial de muitos relacionamentos: flores, bombons, frutas, bebidas, taças; que nos remetem aos primeiros olhares, encontros e aproximações. Depois, vêm objetos que lembram ocasiões felizes, como viagens românticas: uma miniatura de um automóvel, outra da torre Eiffel, um pequeno globo terrestre. A seguir, o rapaz oferece à amada alguns instrumentos musicais. Seriam ele ou ela pessoas ligadas às artes? A próxima sequência de objetos faz referência ao outro lado da vida a dois: a rotina estressante, as obrigações, os problemas do cotidiano e as responsabilidades advindas do compromisso do casamento: artigos de limpeza e um inusitado buquê composto por inúmeros bebês de plástico. O último presente é a clássica aliança, em uma caixinha vermelha.

Em seguida, o rapaz apaixonado dança delicadamente com a mulher/manequim. Ao final da cena, ele se afasta um pouco, pensativo. Enfim, retira um lenço de um de seus bolsos e enxuga as próprias lágrimas.

Figura 26 – Espetáculo: Só.



Fonte: http://www.sobrevento.com.br/fotos_soh.htm. Acesso em junho/2019.

Pela descrição dessa breve cena percebe-se claramente que o Sobrevento atingiu o objetivo proposto no início do processo criativo, que era o de romper com alguns procedimentos que são bastante frequentes e que se verificam, talvez, na maioria das produções de teatro de objetos. Em *Só* os objetos não se transformam em outras coisas pela via da manipulação tradicional, também não são animados e tampouco assumem “papéis” como acontece em quase todos os exemplos citados até aqui. Permanecem eles mesmos e nessa condição evocam imagens e associações poéticas que são habilmente arranjadas em uma dramaturgia visual, que neste caso não necessita de palavras para se comunicar.

Caberia perguntar: não havendo manipulação, animação e menos ainda objetos como personagens, poderia este trabalho, mesmo assim, ser identificado como teatro de objetos? Segundo o grupo, a resposta é sim: “Um teatro de objetos cuja força não está na manipulação, mas na memória que suscita, que é aquilo a que o objeto remete de mais poético, profundo e simbólico para o ator e para o espectador”. (GRUPO SOBREVENTO, 2017). Sandra Vargas, codiretora do Sobrevento, complementa: “Manipular um objeto não faz nenhum sentido para nós. O objeto já tem muita vida naquilo a que ele nos remete, portanto, dar vida a esse objeto é revelar a história que ele porta”. (VARGAS, 2018, p. 429/430). Outros artistas expressaram opiniões análogas.

“O teatro de objetos é um teatro mental”, disse Christian Carrignon. (Apud D’ÁVILA, 2013, p. 118). Acontece na cabeça do espectador. Nesse aspecto, explica o artista francês, o que conta no objeto é o seu poder de evocação. Ele não precisa ser manipulado ou animado como um boneco. Basta colocá-lo em cena e “carregá-lo”, ou seja, criar com ele alguma relação, atribuir-lhe um sentido dentro de uma narrativa. O teatro de objetos é uma sintaxe poética. Um objeto solto é como uma palavra solta, é preciso conectá-lo, formar frases. Por exemplo: o ator aponta para uma pequena árvore de plástico e indica que ali está a floresta de Macbeth. No imaginário do público, o pequeno objeto passou a evocar uma floresta inteira. Em seguida, o ator retira a arvorezinha de cena e a joga em uma caixa ao lado da mesa. Ela foi “descarregada”, quer dizer, voltou a ser um simples objeto. (CARRIGNON, 2012). No limite, conforme anotou D’Ávila (2013, p. 65) com relação à proposta de Carrignon, se aceitamos a ideia de que tudo se passa na mente do espectador poderíamos chegar a um teatro de objetos... sem objetos! Para tanto, bastaria evocá-los, não sendo necessária sequer sua presença concreta em cena. Aqui faço um pequeno parêntese para mencionar a importância que os objetos invisíveis adquirem na proposta pedagógica de Viola Spolin para a formação em teatro. Praticamente todos os jogos são realizados com eles. Contudo, nesse caso os objetos não são evocados, imaginados; e sim, tornados presentes, “reais”, por meio da ação do jogador:

O jogador que cria um objeto no espaço não está tentando criar uma ilusão artificial para uma plateia. Ao contrário, ele está experimentando o despertar de uma área do intuitivo no qual os objetos no espaço podem ser percebidos quando surgem. Quando o invisível se torna visível, temos a magia teatral! (SPOLIN, 2007, p. 77).

O objeto evocativo, não necessariamente animado ou manipulado, também é uma marca nos trabalhos da artista belga Agnes Limbos, considerada um dos grandes nomes do teatro de objetos mundial na atualidade. Seu espetáculo *Ressacs*, (figura 27), conta a história de um casal que perdeu tudo que tinha devido à crise econômica, vendo-se obrigado a se mudar para uma terra distante. O casal em questão é representado, alternadamente, por ela própria e seu parceiro de cena e por uma pequena miniatura colocada sobre uma mesa. No mesmo espaço vemos outras miniaturas indicando os bens daquelas pessoas: a casa e o automóvel. Um pequeno barco, suavemente movimentado sobre um tecido azul é suficiente para passar a imagem da viagem e assim por diante.

Figura 27 – Espetáculo: Ressacs.



Fonte: /www.fimp.pt/2017/pt/ressacs/.

Acesso em junho/2019.

2.2.5.4. O ator

O ator em um espetáculo de teatro de objetos pode assumir diferentes funções, apresentar-se de diversos modos. Ele pode ser um narrador ou contador de histórias, pode encarnar personagens e contracenar com os objetos, pode assemelhar-se ao performer, no sentido de que se expõe como a própria pessoa que é. Pode optar por ser somente um animador, transferindo voz e movimentos aos objetos, ou mesmo permanecer quase ou totalmente invisível a fim de que estes se destaquem. Com frequência, acontece de o ator saltar de um modo de atuar a outro em um mesmo espetáculo ou acumular várias funções ao mesmo tempo. É o que verificamos, por exemplo, em *História de Bar*, espetáculo-solo já comentado aqui, no qual o ator, sozinho em cena, além de contar a história e animar/movimentar dezenas de objetos diferentes, ainda interpreta o personagem do barman e é seu próprio contrarregra.

As alternativas e combinações são inumeráveis, tudo vai depender das escolhas artísticas de cada um. Quem faz teatro de objetos não precisa ser um exímio manipulador,

como é o caso em algumas vertentes do teatro de bonecos tradicional. Para Sandra Vargas, “No teatro de objetos, o jogo da manipulação descola-se da ideia de virtuosismo e pode tanto lembrar brincadeiras de criança ou fantasias alucinadas, quanto simples ilustrações de uma narrativa”. (VARGAS, 2010, p. 36). Esta talvez seja a principal diferença entre o ator-animador do teatro de bonecos e o ator do teatro de objetos. O primeiro, em algum momento se deparará com a questão do aprendizado de técnicas específicas de manipulação/animação, pois estas são indissociáveis daquela forma de teatro. Já no teatro de objetos não há essa regra, embora algumas vertentes preservem algo dela, como vimos quando discutimos a questão da animação de bonecos e objetos.

O ator como um contador de histórias talvez seja uma das formas mais conhecidas e praticadas nos espetáculos de teatro de objetos. As duas manifestações, teatro de objetos e contação de histórias se complementam muito bem. De acordo com Patrice Pavis,

O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre ao seu relato. (PAVIS, 1999, p. 69).

Se a isto acrescentarmos objetos adequados à narrativa, sem dúvida chegaremos a resultados interessantes. Em sala de aula, costumo propor jogos de contação de histórias com objetos de duas formas: em uma delas, alguns objetos são dispostos aleatoriamente e os alunos criam uma narrativa a partir do que veem, daquilo que o arranjo sugere. A outra possibilidade consiste em inventar primeiro a história (ou um simples roteiro de acontecimentos) ou partir de um tema conhecido e procurar os objetos adequados à narrativa.

Entender e definir qual o papel do ator ou do elenco em um espetáculo de objetos pode ser uma etapa crucial para o sucesso da montagem. Henrique Sitchin, ator, diretor e um dos fundadores da Cia. Truks, explica que a questão de saber quem são os atores no contexto da encenação nos espetáculos da companhia é sempre tratada com muito cuidado e reflexão. Em *Zoo-ilógico*, (figura 28), por exemplo, tal definição foi surgindo a partir de questões que os próprios criadores se propunham no decorrer dos ensaios e que se relacionavam ao enredo da história. (SITCHIN, 2010, p. 158). Esta era basicamente o seguinte:

Dois amigos vão fazer um piquenique no zoológico, mas, ao chegarem ao parque, suas portas estarão fechadas. Desolados, no entanto, encontrarão uma solução mágica para o problema – inventarão o seu zoológico particular, cujos bichos serão construídos a partir de toda sorte de objetos encontrados na cesta

de piquenique: bacias, talheres, sacos plásticos, panos e etc. (SITCHIN, 2010, p. 156/157).

Sitchin relata como ele e seu parceiro de cena (o ator Claudio Saltini) foram, aos poucos, burilando estes dois personagens, começando por estabelecer que não seriam figuras neutras, tampouco seriam eles próprios. Quem seriam, então, essas duas pessoas capazes de se entristecer tanto diante de um simples passeio frustrado?

Pessoas inocentes, ingênuas! Nos aproximávamos, sem perceber, da linguagem clownesca. Teríamos, em cena, adultos puros, inocentes, ingênuos, capazes de chorar com as portas fechadas de um parque, mas também de se alegrarem, como crianças, pelo fato de inventarem um sapo juntando duas bacias! (SITCHIN, 2010, p. 158).

A surpresa final, nos conta Sitchin, acontece quando, ao término do espetáculo, os dois voltam-se para o público e “desmontam” seus personagens por meio do gesto de tirar seus chapéus e, sérios, sem dizer uma palavra, deixam claro que, mais do que simples adultos puros e inocentes, são pessoas que, conscientemente, escolheram ter uma postura lúdica em relação à vida. Essa proposição, segundo o ator, foi fundamental no sentido de ajudar a dupla a entrar no espírito adequado para representar a peça, que já foi levada centenas de vezes, e cujo êxito, diz Sitchin, muito se deve a esse acerto no modo de estar em cena dos atores animadores. (SITCHIN, 2010, p. 159).

Figura 28 – Espetáculo: Zoo-Ilógico.



Fonte: <http://www.truks.com.br/espeticulos/zoo-ilogico>. Acesso em junho/2019.

Em muitas montagens de teatro de objetos percebemos semelhanças e aproximações entre o ator e o performer. De acordo com Pavis:

O performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 1999, p. 284/285).

Encenar a si próprio, como diz Pavis, pode ser entendido como trabalhar as próprias memórias, sensações, experiências e impressões e levá-las à cena. No fundo é o que todo ator faz; a diferença é que, em processos mais tradicionais, todo esse material será burilado, trabalhado, distorcido e modificado com o objetivo de preencher o molde de uma personagem, externa ao ator, cujos traços essenciais foram previamente delineados pelo dramaturgo. O público é mantido na condição de observador, dele espera-se que aceite o jogo e concorde em fazer de conta que tem ali, à sua frente, não o próprio ator, mas uma personagem, um outro ser inserido em um tempo/espço igualmente fictícios.

Já o performer não constrói uma personagem, simplesmente se mostra como ele próprio ou quase isso. É ele o autor de seu próprio texto. Daí o caráter fortemente pessoal, individual e autobiográfico das performances. Antonin Artaud, cujas ideias dialogam diretamente com as propostas performativas, disse: “Ali, onde outros propõem obras, não pretendo nada além de mostrar meu espírito”. (ARTAUD, apud COELHO, 1982, p. 16).

Em oposição ao tempo e espaço fictícios pretendidos pelo teatro convencional, a performance valoriza o aqui e agora e busca quase sempre algum tipo de interação mais efetiva com o público. A meta é diminuir a distância entre a arte e a vida.

Em *Louça Cinderela*, o chá é realmente preparado e servido ao público. O elemento autobiográfico se faz presente e é indispensável à obra, cuja inspiração, segundo o artista Paulo Martins Fontes, veio, em grande parte, da figura real de sua avó inglesa, que preservava o hábito do ritual do chá acompanhado de uma boa conversa. (SOUSA, 2014).

O húngaro Gyula Molnár também foi buscar em sua experiência pessoal como imigrante o estímulo para criar seu solo *Pequenos Suicídios*. De igual modo, o teatro de objetos do grupo Sobrevento, em alguns espetáculos, elege a memória pessoal (e também coletiva) como eixo das investigações. Segundo Sandra Vargas, (2018, p. 429),

No teatro de objetos podemos sair do papel de manipulador e ter a oportunidade de entrar em cena para dizer alguma coisa que nos diga respeito e que nos revele, criando uma dramaturgia provocadora, irônica, tocante, não só de mero entretenimento.

Esta proposição concretiza-se plenamente, por exemplo, no espetáculo *Sala de Estar* (figura 47), montagem do grupo Sobrevento, criado a partir de depoimentos pessoais de cada um dos seis atores, que procuraram em suas memórias os materiais para a composição das cenas cujo tema geral é a fragilidade do ser humano. No início da pesquisa, cada um foi provocado a confessar um segredo (não necessariamente ou totalmente verdadeiro), algo que, emocionalmente, fizesse diferença na trajetória de vida deles. Para o desenvolvimento da ideia, o elenco se apoiou em objetos (móveis antigos, cartas, miniaturas, etc.) que, em cena, permanecem sempre como objetos que são, e não como signo de algo distante deles; mesmo procedimento adotado em *Só*, já mencionado aqui, e em outros espetáculos da companhia. Uma diferença importante entre os dois trabalhos é que em *Só* os atores não se expressavam verbalmente, enquanto que em *Sala de Estar* eles dirigem suas falas diretamente ao público, o que acentua o tom confessional dos vários solos.

Figura 29 – Espetáculo: Sala de Estar.



Fonte: http://www.sobrevento.com.br/espet_sala.htm. Acesso em junho/2019.

Em todos os espetáculos tomados como exemplos até aqui, o ator se faz fortemente presente na cena junto aos seus objetos, seja como um narrador ou contador de histórias, seja assumindo personagens ou atuando em seu próprio nome, como um performer. Mas, vale a pena mencionar, há também trabalhos nos quais o ator opta pela ausência, de modo que os objetos se tornam protagonistas.

Esse é o caso de *Ovo Sapiens*, espetáculo de Rafael Curci. (Figura 30). Discorrendo sobre o processo criativo deste trabalho, o artista nos conta que buscou se distanciar de procedimentos corriqueiros em outras versões do teatro de objetos e que, para ele, acabam caindo no domínio do estereótipo:

Na maioria dos casos, o objeto é sempre forçado a fazer ou dizer coisas que poderia concretizar muito melhor um boneco bem construído e manipulado. Os objetos não deveriam se movimentar como bonecos, esse é um erro muito frequente. (CURCI, 2014, p. 134).

Outro pressuposto básico assumido desde o início era o de que não haveria a presença do manipulador em cena, eliminando, em consequência, todas as implicações daí decorrentes. A inspiração para a criação da história veio de uma pintura de Salvador Dali, *A Metamorfose de Narciso*. Nesta obra, entre outros objetos, há um ovo, que no espetáculo de Curci tornou-se o protagonista. O artista não queria movimentá-lo diretamente a fim de evitar a imitação ou simulação mimética. Após uma série de tentativas e experimentações, a solução técnica encontrada foi a confecção de um ovo artificial contendo pequenas esferas de metal em seu interior. Dessa forma, acionando ímãs sob a mesa de trabalho, Curci conseguiu animar o objeto indiretamente, sem tocá-lo.

O próximo passo foi criar o espaço da ação, um pequeno teatrinho, cuja moldura remete à de um quadro. Outros objetos como caixinha de música, garrafa e taça de vinho, uma caixa contendo ovos reais, completam o ambiente. Somente a mão esquerda do manipulador é visível para o público. A trama é brevíssima, dura apenas alguns minutos. Sem o recurso do texto falado, apoiando-se exclusivamente em imagens em movimento, conta a trajetória de um ovo que, de repente, toma consciência de seu destino trágico – a frigideira.

Ele resiste a ser comido e tenta escapar uma e outra vez, mas uma mão sinistra bloqueia todas as suas tentativas de fuga. Ele é um ovo com aparência comum, mas com a incrível habilidade de refletir, sentir e reagir. Um ovo evoluído, pensante, e, ao mesmo tempo, introvertido e temeroso. Um ovo que reflete. Um Ovo Sapiens. (CURCI, 2014, p. 140).

Rafael Curci vem do teatro de bonecos e não se considera um ator, tampouco um ator-manipulador, definindo-se simplesmente como bonequeiro. Trabalha sozinho na maioria das

vezes e é responsável por todas as etapas de suas montagens, acumulando as funções de diretor, dramaturgo, cenógrafo e manipulador, contando, para tanto, com o auxílio de uma câmera de vídeo. Seu trabalho chama a atenção porque no teatro de objetos não é comum o ator ocultar-se do público, sendo esta uma proposta que nos remete às formas mais tradicionais do teatro de bonecos. A manipulação indireta, por ele adotada, juntamente com sua não presença, foram estratégias cruciais para criar a ilusão de que o ovo protagonista possui consciência e movimentos próprios, sem humanizá-lo e sem tratá-lo como um boneco, algo, ao meu ver, bem difícil de realizar no teatro de objetos.

A solução encontrada por Curci para fazer o objeto ovo movimentar-se “por si mesmo” surpreendeu o próprio artista, que percebeu a semelhança do resultado com a técnica cinematográfica conhecida como stop-motion, o que o levou à decisão de produzir, além do espetáculo, também um curta-metragem. (CURCI, 2014, p. 140).

Figura 30 – Espetáculo: Ovo Sapiens.



Fonte: <https://festivalteatroemminiatura.files.wordpress.com/2017/09/anima2017.pdf>. Acesso em junho/2019.

Muitos outros espetáculos poderiam ser mencionados; no entanto, acredito que essa pequena amostragem já nos permite perceber algumas das principais tendências do teatro de objetos contemporâneo e tecer algumas considerações a respeito. Observando as produções destes artistas, percebe-se, desde logo, uma grande diversidade nos resultados. De fato, são espetáculos tão diferentes entre si que nem parecem pertencer a um mesmo ramo artístico. Basta colocar lado a lado *Ovo Sapiens* e *Zoo-Ilógico*; ou *Sala de Estar* e *História de Bar*, por exemplo. O objeto, sem dúvida, oferece infinitas possibilidades a quem se disponha a trabalhar com ele. Sobre isso, o pesquisador Felisberto Sabino da Costa afirma:

Essas formas de dramaturgia visual, que envolvem tensão e ludicidade na exploração do aspecto plástico do objeto e/ou do boneco, conectam-se às experiências do homem hodierno, ora sujeito ora objeto, atravessado por solicitações de toda espécie. Na fatura dramaturgica, podemos destacar aquela em que o objeto é o protagonista sem o concurso humano em cena ou a que adquire importância pelo olhar numa escritura destinada (ou realizada pelo) ator-rapsodo. Há ainda a que compõe jogos em que sujeito e objeto habitam espaços ambíguos na relação entre animado e inanimado ou a que ignora todas essas questões e nos aporta experiências (e misturas) insólitas. (COSTA, 2011, p. 37).

Sugiro que essa grande variedade de estilos e formas diversas de se fazer teatro de objetos deve-se, ao menos em parte, precisamente ao fato de não existirem técnicas estabelecidas de construção, animação e manipulação associadas, como é o caso no teatro de bonecos. Daí essa grande liberdade de procedimentos possíveis de serem adotados pelos artistas.

Parece-me claro que o teatro de objetos está em pleno desenvolvimento no que se refere à pesquisa de novas formas e procedimentos. Cada artista (ou grupo) que dele se aproxima traz consigo sua formação e experiências anteriores, expectativas e objetivos próprios. Por outro lado, se pensarmos no conjunto destes trabalhos e nas opções artísticas adotadas em relação ao ator e às noções de animação e/ou transformação dos objetos, seria possível vislumbrar alguns procedimentos e estratégias recorrentes e arriscar uma possível categorização. Naturalmente, como todo exercício de classificação no campo da arte, também a que segue tem caráter subjetivo e servirá apenas para finalidades didáticas. Meu objetivo não é enquadrar os modos do fazer artístico em categorias estanques, mas apenas organizar um esquema teórico, sempre provisório e sujeito a alterações, que me permita compreender mais claramente os vários procedimentos em jogo. Na prática, como já mencionei anteriormente, as coisas nem sempre se apresentam assim tão “puras”.

Isso posto, quanto aos objetos, temos:

- Objeto animado, transformado pelo jogo, assumindo “personagens” no interior de uma narrativa. (*O Avarento, Circo das Coisas, História de Bar, Zoo-Ilógico, Louça Cinderela*).

- Objeto animado, permanecendo ele mesmo. (*Pequenos Suicídios, Ovo Sapiens*).

- Objeto inanimado, evocativo. (*Só, Sala de Estar, Ressaca*).

Já com relação ao ator e suas funções na cena, temos:

- Ator visível ao público, interagindo, movimentando, animando ou manipulando seus objetos. (Todos os espetáculos, exceto *Ovo Sapiens*).

- Ator invisível ao público, acentuando o objeto como protagonista. (*Ovo Sapiens*).

Na categoria ator visível, este se apresenta de diferentes modos:

- Ator narrador e/ou contador de histórias. (*Louça Cinderela, História de Bar, Ressaca*).

- Ator que encarna personagens. (*Circo das Coisas, História de Bar, Só, Ressaca, Zoo-Ilógico*).

- Ator/performer. (*Louça Cinderela, Pequenos Suicídios, Sala de Estar*).

Ainda com relação ao ator, na maior parte dos espetáculos acima, observamos a presença do ator-animador, aquele que empresta voz e/ou movimentos ao objeto com a finalidade de torná-lo “vivo” como no teatro de bonecos. Somente nos espetáculos do Grupo Sobrevento (*Só e Sala de Estar*) e da Cia. Gare Centrale (*Ressaca*), isto não acontece.

A animação, enquanto procedimento básico do teatro de bonecos, (uma das matrizes do moderno teatro de animação ao qual todos aqueles artistas estão mais ou menos vinculados) permanece sendo um referencial importante no teatro de objetos, mesmo naqueles casos em que é propositalmente recusada.

A despeito de todas essas diferenças e nuances, o grande ponto de convergência está no tratamento não convencional dado ao objeto, que, em todos esses trabalhos é valorizado como partícipe indispensável tanto no processo de criação quanto na obra resultante deste. Para mim, o que define a essência desta forma artística é exatamente isto: um teatro no qual o objeto é alçado à condição de sujeito. Para isto, como vimos, existem inúmeros caminhos possíveis.

2.2.6. OUTROS OLHARES: DANÇA E PERFORMANCE

Fora do âmbito do teatro de objetos, existem outras abordagens que, por caminhos distintos, também buscam romper com a função utilitária ou meramente acessória do objeto cênico. De fato, experiências nesse sentido são abundantes em outras expressões artísticas contemporâneas como a dança e a performance. Sem a intenção de aprofundar-me nesse tema, que, dada sua amplitude e complexidade certamente forneceria material suficiente para outra tese, meu objetivo aqui é tão somente fazer um pequeno exercício de olhar para os lados.

Minha intenção, neste momento, é agregar a esta reflexão algumas experiências que, justamente por serem originárias de outros territórios artísticos, operam com base em distintos quadros de referência, por vezes, próximos, porém, com mais frequência, muito diversos daqueles com os quais viemos lidando até aqui. Interessam-me, particularmente, outras formas de interação do humano com o objeto que não passam, necessariamente, pela noção de animação na forma como a conhecemos e praticamos no teatro de objetos derivado do teatro de animação. Seguindo este critério, selecionei alguns trabalhos de importantes artistas mais ligados à dança, às artes visuais e à performance. Vejamos.

2.2.6.1 Performances com objetos. Ironia, crítica e bom humor em Guto Lacaz.

Guto Lacaz (1948) é um artista paulistano com formação em eletrônica industrial e arquitetura. É ilustrador, pintor, designer gráfico, cenógrafo e performer. Iniciou suas atividades há mais de quarenta anos e desde então vem desenvolvendo trabalhos que transitam por diversos formatos, cruzando diferentes linguagens.¹⁷

O objeto tem um lugar de destaque no conjunto de sua produção. Em muitas de suas obras nesse campo, percebe-se uma proximidade com as propostas dadaístas, particularmente as de Marcel Duchamp. O humor, a ironia fina e a crítica ao consumismo estão sempre presentes. Exemplos disso são criações como *Crushfixo*, um de seus primeiros objetos, que é uma garrafa de refrigerante da marca Crush fixada em uma caixa de gesso; o famoso *Óleo Maria à procura da salada*, uma lata de óleo equipada com um pequeno radar e um dispositivo elétrico que, ao ser acionado, faz com que o objeto se movimente sobre uma bandeja vazia; ou ainda o ferro de passar roupas que serviu como chapa para fritar ovos.

¹⁷ Informações obtidas no site do artista.

Algumas de suas instalações obtiveram grande reconhecimento de público e crítica, como *Eletro Esfero Espaço*, apresentada na exposição *A Trama do Gosto*, em São Paulo (1986). Era um conjunto de vinte e seis aspiradores de pó, dispostos em duas fileiras, formando um corredor no qual havia um tapete vermelho. Os aparelhos permaneciam ligados, cada um deles mantendo uma esfera de isopor flutuando no espaço por meio do jato de ar expelido. O público era convidado a caminhar pelo tapete vermelho, um visitante de cada vez, usando um fone de ouvido no qual tocava uma música clássica.

Ao longo de sua carreira, em diversas ocasiões, Lacaz realizou performances com seus objetos, como a série *Máquinas*, (figura 31), apresentada em teatros e também em bares e outros espaços alternativos. Este espetáculo é composto, basicamente, por uma sequência de quadros rápidos apresentados individualmente por Lacaz, contando, às vezes, com a colaboração de um ou mais performers, nos quais o artista faz uma espécie de demonstração das possibilidades de seus objetos sempre com um viés cômico. Muito do humor das cenas se deve à atitude de Lacaz, que se mostra o tempo todo sisudo, compenetrado, como que pretendendo deixar claro que o que vamos presenciar ali é algo supostamente muito sério. A mesma postura adotada em suas inúmeras participações como convidado de programas de TV, com a diferença que, neste veículo, suas performances são acompanhadas de explicações que complementam suas ações com os objetos, ao passo que nos palcos não há texto falado.

Figura 31 – Performance: Máquinas.



Fonte: <http://www.gutolacaz.com.br/artes/performances.html>. Acesso em junho/2019.

Em cena, sucedem-se trenzinhos de brinquedo, cadeiras de praia, pás, vassouras, aspiradores de pó, furadeiras, varais retráteis e dezenas de outros objetos do cotidiano. Cada número não dura mais que alguns minutos, o que nos remete às sínteses futuristas. Não há nenhuma história a ser contada, nada além dos objetos em si. Lacaz se assemelha a um cientista ou professor e, de maneira clara e despojada, vai manuseando os objetos e extraindo deles os efeitos mais inusitados. Em seu trabalho, percebe-se um respeito pela natureza do objeto, cujas propriedades originais são preservadas, exceto por algumas adaptações aqui e ali. O interesse de Lacaz parece concentrar-se em descobrir novas e surpreendentes aplicações para os objetos cotidianos, sem anular, no entanto, a sua funcionalidade de origem. Assim, uma antiga máquina de escrever pode servir para acender ou apagar um cigarro, para fechar um envelope ou até para passar mostarda em uma salsicha. Uma ratoeira faz as vezes de um prendedor de gravatas. Uma régua de madeira recebe rodinhas e um dispositivo eletrônico que permite ao objeto deslocar-se pelo espaço para facilitar o trabalho de medição, segundo o artista.

Nestes e em dezenas de outros trabalhos, o objeto não é transformado em outra coisa pelo jogo, como se dá em algumas práticas do teatro de objetos. Inversamente, é o humano que tem seu gestual rotineiro e automatizado substituído por outro, geralmente muito mais complexo e laborioso. Dessa forma, o artista subverte a lógica dominante na sociedade tecnológica atual, orientada sempre na busca pelo menor esforço, com o duplo objetivo de facilitar a vida e ganhar tempo, que é a própria razão de existir dos objetos cotidianos industrializados. Essa estratégia torna-se ainda mais evidente na performance em que Lacaz se propõe a trocar uma lâmpada. Ele sobe em uma escada, segura a lâmpada e permanece imóvel. Ao invés de girá-la, é seu assistente que gira a escada, realizando uma ação muito mais difícil que a habitual. Em outra performance, cujo título é *O executivo desocupado*, duas escadas e uma chapa de madeira compõem uma espécie de andaime sobre o qual é apoiada uma cadeira. Sobre essa cadeira, é colocado um copo contendo água. No plano baixo há um balde. Todo esse arranjo é meticulosamente montado à vista do público pelo performer. Toda uma expectativa é criada. Ao final, descobre-se que o único intuito de toda aquela parafernália é despejar a água do copo no interior do balde. Desse modo, percorrendo outros caminhos, o artista nos leva a perceber o quanto nossos gestos se tornaram mecanizados no dia-a-dia, a ponto de nem os notarmos mais.

No teatro de objetos, muitas vezes nosso olhar é surpreendido pelos deslocamentos de sentido do objeto despojado de suas funções utilitárias. Em Lacaz, é como se o sujeito tivesse

seus automatismos inconscientes desativados e substituídos, sendo o objeto preservado tal qual é.

2.2.6.2. Cia. Beau Geste e a máquina/bailarina

Transports Exceptionells é um espetáculo de dança criado em 2005 pela companhia francesa Beau Geste, com direção de Dominique Boivin. Desde sua estreia naquele ano, já realizou inúmeras apresentações, tendo percorrido mais de 50 países; passando, inclusive, pelo Brasil (no ano de 2014). Trata-se de um inusitado pas-de-deux envolvendo um bailarino (Phillipe Priasso) e uma retroescavadeira conduzida por William Defresne. A apresentação acontece ao ar livre com o público ao redor formando uma imensa arena. O diretor Boivin, ao discorrer sobre suas propostas, explica que “por seu gigantismo, a máquina cria uma tensão com o corpo do dançarino. É também um encontro inesperado, um dueto entre o ferro e a carne”. (BOIVIN, 2018)

Realmente, só o fato de serem colocados lado a lado já é muito impactante. Se pensarmos no teatro de objetos, em que na maior parte dos casos a presença humana se sobrepõe, aqui dá-se exatamente o oposto. A máquina enorme, com toda sua força e imponência, acentua, em contraste, a fragilidade e a pequenez do corpo humano. Nos primeiros movimentos, ambos parecem estudar-se, há uma série de olhares, aproximações e recuos por parte do bailarino, até que este é tomado pelo braço da escavadeira e conduzido pelo espaço aéreo. Segundo o diretor, “o balde, cuja função é raspar, perfurar, transportar e despejar, oferece uma extensão poética, uma mão que transporta, que eleva e protege”. (BOIVIN, 2018).

Na sequência, várias dinâmicas de movimentos são exploradas, em diversos planos. Gestos de empurrar, resistir, acariciar. Há momentos de tensão e enfrentamento. Em outros, as imagens traduzem sentimentos contraditórios: atração e repulsa, desejo e medo.

Há que se destacar a destreza e a sensibilidade do operador da máquina e seu entrosamento com o bailarino, obviamente, resultado de muitos ensaios. No espetáculo, ele permanece invisível ao público, oculto na cabine, o que acentua a ilusão de que o objeto se movimenta por vontade própria. Quanto ao bailarino, coloca-se em uma situação de troca e interação com o objeto. É claro que tais elementos também estão presentes no teatro de objetos, mas eu diria que em *Transports Exceptionells* são bem mais acentuados.

Diferentemente do que acontece lá no teatro de objetos, aqui não se trata de submeter ou controlar o objeto pela manipulação, mas sim de interagir e deixar-se conduzir por ele, literalmente.

É interessante observar que neste trabalho a escavadeira não deixa de ser o que é, não aponta para nada além dela própria. No dia-a-dia, estamos habituados a associar esse tipo de máquina com movimentos violentos, pesados e desajeitados. Contudo, ao ser inserida em outro contexto, é como se ela nos revelasse outro lado: belo, poético, sensível, totalmente inesperado. A Bela e a Fera, compara o diretor. (BOIVIN, 2018). Vê-la como partner em um duo de dança não parece algo forçado, muito pelo contrário. Somos induzidos a pensar, em conclusão, que muito provavelmente outros objetos também são portadores de valores ocultos, à espera de uma chance de se manifestar. Este é, sem dúvida, um ponto de contato entre o espetáculo e as práticas do teatro de objetos.

Figura 32 – Espetáculo: Transports Exceptionells.



Fonte: http://www.ciebeaugeste.com/fr/spectacles_page.php?id=32. Acesso em junho/2019.

2.2.6.3. Marco Paulo Rolla e a submissão do corpo aos objetos

Marco Paulo Rolla (1965) é um artista mineiro com atuação bastante eclética. É pintor, desenhista, músico e performer. Sua formação artística teve início muito cedo por meio do estudo do piano; mais tarde, vieram experiências com teatro. Após, enveredou pelo desenho e pintura e, em um período posterior, passou a explorar e a incorporar a seu trabalho variadas modalidades de performance. Frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde cursou graduação e mestrado em Artes. Realizou inúmeras exposições individuais e coletivas, tendo recebido prêmios importantes, tanto no Brasil quanto no exterior.

Sobre seu trabalho, lemos que:

A complexidade do ser humano e suas relações com o corpo, o desejo, o consumo e a tecnologia são as bases de estudo e análise do artista mineiro [...] Tendo como suporte o desenho, as videoinstalações e variadas performances ao vivo que incluem também outras expressões artísticas como teatro, música e dança; as obras expõem o corpo em sua magnitude: do ápice de sua grandeza e liberdade, passando pelas fragilidades, até sua decomposição. (ROLLA, 2019)

Levando em conta o recorte proposto nesta seção, interesse-me, particularmente, por duas de suas performances, a saber: *Objetos do desejo* e *Canibal* (figuras 33 e 34). A proposição de Claire Heggen, no sentido de que “não devemos consumir o objeto mas devemos consumir-nos pelo objeto” (HEGGEN, 2009, p. 50) parece-me ter relação direta com as propostas do artista, conforme se verá nas descrições que seguem.

Objetos do desejo, realizada em 1998, é definida por Rolla como sendo uma “instalação feita por dez móveis empilhados como uma torre, mas um empilhamento frágil, colapsante. O corpo performa sua inércia diante do desejo, representado pelos móveis de má qualidade. Ele é expelido e engolido por esse desejo”. (ROLLA, 2006, p. 84).

Tecnicamente, os móveis foram fixados uns aos outros, bem como foram criadas passagens internas que permitem ao performer movimentar-se de um objeto para outro. “A ideia é ativar os móveis para criar a ilusão de que eles é que comandam os movimentos. Eles vomitam e engolem o corpo humano”. A intenção, segundo o artista, é mostrar o homem como refém de seus desejos, incapaz de reagir. (ROLLA, 2006, p. 85).

Figura 33 – Performance: Objetos do desejo.



Fonte: ROLLA, 2006.

Observamos a mesma condição de submissão do corpo humano pelo objeto na performance *Canibal*, de 2004. Neste trabalho, o título faz referência a um fogão doméstico de quatro bocas, fixado em uma parede branca com fundo falso, de modo a permitir a movimentação dos performers por trás dela. No momento da apresentação, a visão do visitante é a de um fogão normal, comum. Então, “de vez em quando, corpos escorregam para fora do forno, mas logo depois são engolidos novamente. O forno se torna uma boca, um buraco ou um monstro, que engole e cospe corpos humanos”.

Figura 34 – Performance: Canibal.



Fonte: ROLLA, 2006.

Em geral, o fogão é quase sempre associado à preparação dos alimentos, um ato indispensável para a manutenção da vida. Nesta performance, sentimentos positivos em relação ao objeto tais como prazer e satisfação são substituídos por medo, angústia e horror. A intenção é criar imagens absurdas que estimulem o espectador a refletir sobre o quanto nossos impulsos e desejos são formatados na sociedade contemporânea. (ROLLA, 2006, p. 110).

Assim como no teatro de objetos, também nestes trabalhos, como é fácil notar, o objeto é valorizado e se torna parte indispensável da obra. O ponto a se observar aqui é a maneira pela qual estes artistas da dança e da performance abordam seus objetos, a partir de outros pressupostos, diversos daqueles dominantes no teatro de objetos. O dado essencial, ao meu ver, é que, nos quatro trabalhos em análise, a noção de animação do objeto por parte de um ator, com todos os seus desdobramentos e consequências, que é um expediente básico no teatro de objetos, aqui não é aplicável, exatamente porque as coordenadas são outras.

Nas performances de Lacaz e Rolla, bom como no balé da Cia. Beau Geste, parece-me que a ideia de uma interação mais equilibrada entre corpos e objetos ganha mais força, e que as relações construídas a partir daí são mais horizontais. Há diferenças, é claro. Em Lacaz, o performer é quase um operador a serviço do objeto. Novas tarefas são atribuídas aos artefatos, sem, no entanto, alterar suas funções e movimentos básicos. Tudo gira em torno da ação de

sobrepôr outras funcionalidades aos mesmos; a obra assume um caráter de demonstração que, em si mesma, se torna o próprio cerne do espetáculo.

Em *Transports Exceptionells*, bailarino e retroescavadeira, esta aparentemente autônoma, dotada de movimentos próprios, dividem a cena. A interação, neste caso, surpreende-nos por sua beleza, graça e equilíbrio, como em um autêntico pas-de-deux.

Finalmente, nas performances *Objetos do desejo* e *Canibal* presenciamos o radical abandono do corpo aos objetos. Eu diria que nestes dois trabalhos a relação de forças tradicional, fundada no domínio e no controle do objeto pelo ator, aqui inverteu-se por completo. No teatro de objetos, o ator é bastante ativo e, muitas vezes, desempenha várias funções simultâneas (animador, manipulador, contador de histórias, etc.) o que o torna uma figura central. Nas performances citadas, são os objetos ativados que agem sobre o corpo humano inerte, dominando a cena. Em suma, nestes exemplos, não se trata de animar um objeto inanimado, mas de dar-lhe espaço, oportunidade e condições para que toda sua “vida” em estado latente se manifeste.

Para concluir este capítulo, o panorama traçado, apesar de restrito, torna muito evidente a enorme riqueza de possibilidades, estratégias e procedimentos de criação artística relacionados aos objetos, o que reforça a necessidade de outros estudos e pesquisas subsequentes que nos auxiliem em nossas futuras investigações. Julgo importante conhecer, estudar e pesquisar o que vêm sendo feito pelos artistas e grupos relevantes, não para copiar formas exteriores de modo superficial, obviamente; visto que os resultados artísticos, aquilo que o público vê, pertencem à poética individual ou grupal e não podem, nem devem ser mecanicamente reproduzidos por outrem. No entanto, o estudo e a pesquisa de métodos e processos variados poderão apontar novos caminhos para as práticas cênicas, contribuindo para o desenvolvimento das linguagens, bem como para a formulação de pedagogias inovadoras, nas quais o objeto será tomado como ferramenta.

No próximo capítulo, passarei a expor e a fundamentar alguns princípios de uma proposta de trabalho artístico-pedagógico que traga o objeto para o centro das experimentações. Sem a menor intenção de fixar regras ou estabelecer fórmulas fixas, o que pretendo é sistematizar alguns procedimentos com base em minhas vivências práticas e nos estudos e pesquisas que realizei até aqui, na expectativa de contribuir com ideias e sugestões que possam inspirar aqueles que se interessam por estes temas. Nunca será demais frisar que, no vasto território das práticas cênicas contemporâneas, ainda há muito a ser explorado e,

evidentemente, esta pesquisa está longe de esgotar tais assuntos. Os procedimentos a que me refiro passam pelas noções de ludicidade, imaginação, jogo, improvisação e escuta, entre outros.

3. PRÁTICAS CÊNICAS: PEDAGOGIA E ENCENAÇÃO

As experimentações e práticas realizadas no âmbito desta tese consistiram em duas oficinas introdutórias ao trabalho com objetos, orientadas por mim, ambas oferecidas de forma extracurricular aos alunos do curso de Artes Cênicas da UFGD; em aulas da disciplina Teatro de Animação ministradas em dois semestres para turmas distintas, e na encenação de um espetáculo-solo com objetos sob minha direção e com atuação da atriz Vânia Marques.

A primeira oficina, que aqui estou denominando Oficina nº 01, foi realizada entre fevereiro e março de 2017, em um total de cinco encontros de cerca de duas horas de duração cada um, no período da tarde. Não houve pré-seleção, apenas um convite aberto a quem estivesse interessado. Tivemos uma média de cinco participantes por encontro, sendo que no último dia esse número subiu para cerca de quatorze alunos, isso porque naquele dia a oficina era parte de um evento realizado pelo curso, o que certamente contribuiu para sua divulgação e maior procura pelos discentes. A participação se deu de forma voluntária e não houve controle de presença, sendo que quatro alunos vieram a todos os encontros; enquanto outros tiveram participação esporádica.

A segunda oficina (Oficina nº 02) aconteceu entre os meses de maio e junho de 2017, pouco mais de dois meses após a primeira. Realizaram-se três encontros, de cerca de duas horas de duração cada um. O grupo era composto por quatro discentes do curso de Artes Cênicas, sendo três moças e um rapaz. Uma diferença em relação ao grupo da primeira oficina é que, neste caso, os participantes se constituíram como um coletivo de teatro já com algum tempo de trabalho em conjunto. Portanto, possuíam maior grau de afinidade e um pouco mais de experiência.

A disciplina Teatro de Animação foi ministrada por mim nos anos 2017 e 2018, para turmas distintas, com aproximadamente 30 alunos cada turma, sempre no primeiro semestre de cada ano. Os alunos participantes estavam, em sua maioria, no último ano do curso. As aulas ocorriam uma vez por semana, no período noturno, totalizando 72 horas/aula (18 semanas). As atividades com objetos foram propostas na parte final da disciplina, últimas 4 ou 5 aulas, aproximadamente.

O espetáculo-solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados* foi criado entre os meses de maio e novembro de 2017; e estreou no dia 04/11/17, no Espaço Sucata Cultural, em Dourados-MS.

Os jogos e exercícios foram adotados de fontes diversas, sendo as principais referências os trabalhos de Amaral, Sitchin, Stratico, entre outros.¹⁸ Alguns foram “inventados” por mim a partir de alguma necessidade específica, outros foram modificados ou adaptados às circunstâncias do momento. Em anexo, apresento o relato detalhado das duas oficinas extracurriculares, a fim de mostrar como organizei e apliquei as diferentes sequências didáticas de exercícios e dinâmicas com objetos.

3.1. TUDO COMEÇA PELA BRINCADEIRA.

Em seu clássico estudo sobre o elemento lúdico e suas manifestações nos mais variados contextos da civilização humana, Huizinga (1971) afirma que o jogo antecede a própria cultura, já que mesmo entre os animais encontramos seus elementos essenciais. Os animais também brincam como nós. E uma vez que compartilhamos o jogo com eles, segue-se, segundo o autor, que o fundamento do lúdico não está na racionalidade, pois, se assim fosse, o jogo estaria limitado a nós, humanos. “Se brincamos e jogamos e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional”. (HUIZINGA, 1971, p. 6).

O jogo está na base de todas as atividades e realizações da civilização. Vamos encontrá-lo nos mitos antigos, na formação da linguagem, no comércio, no direito, na ciência e na arte. É o substrato de manifestações dispareas como concursos, torneios, corridas e apresentações de música e dança.

Entre as características mais gerais do jogo está o fato de ser uma atividade totalmente voluntária, quer dizer, isenta de obrigações. Crianças e adultos brincam unicamente pelo prazer que tal atividade lhes proporciona. O jogo é a própria liberdade, diz Huizinga. (1971, p. 6). É também um momento de suspensão temporária da realidade, uma espécie de intervalo na vida cotidiana sem que isso implique em alienação do jogador. Crianças sabem perfeitamente quando estão só brincando ou fazendo de conta.

¹⁸ Vide apêndice 1.

No jogo, tanto o espaço quanto o tempo são delimitados: arena, mesa de jogo, círculo mágico, templo, palco, etc., guardadas as particularidades, todos esses são espaços de jogo, de duração temporária, no interior dos quais os jogadores devem seguir determinadas regras livremente adotadas.

O princípio de jogo é o fator comum que perpassa as brincadeiras infantis, as festas sagradas, os rituais antigos e modernos, religiosos ou laicos; as manifestações da dança e do teatro. O mistério do jogo, sua intensidade, o fascínio e a adesão apaixonada que ele é capaz de gerar nos envolvidos escapam às análises puramente racionais. Se desejamos compreendê-lo, é preciso considerá-lo como uma totalidade, afirma Huizinga. (1971, p.6).

Há uma evidente relação entre o elemento lúdico e as práticas teatrais de modo geral, notadamente as mais recentes. A improvisação, em suas mais variadas formas, vem sendo largamente explorada pelos artistas. Stanislávski já a incorporava em suas pesquisas, após ele, muitos outros nomes importantes do teatro ocidental contemporâneo poderiam ser mencionados. Desde Meyerhold, Artaud, Brecht e Craig, até mais recentemente, Spolin, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Boal, Pina Bausch e tantos mais, cada um deles em um contexto específico e em consonância com seus próprios programas elegeram as práticas improvisacionais como um eixo importante de suas pesquisas.

Seja qual for a abordagem escolhida, o que caracteriza a improvisação teatral é justamente o caráter lúdico dos procedimentos:

Como atividade livre, voluntária, espontânea, desligada de interesses materiais, o brincar implica confiança e concentração, envolve o corpo todo e a mente, e é acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria capaz de absorver o ator de maneira intensa e total. (JANUZELLI, 1986, p. 59).

Esse envolvimento total proporcionado pelo jogo favorece a espontaneidade, que por sua vez

Cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal, quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 1979, p. 4).

No campo diferenciado do jogo teatral, noções como “talento” ou “falta de talento” tornam-se inoperantes. Da mesma forma, não há um jeito “certo” ou “errado” de jogar, desde

que as regras, livremente escolhidas por todos, sejam respeitadas. Tais regras, aliás, podem ser alteradas a qualquer momento, bastando para isso que haja acordo de grupo.

A improvisação traz o jogador para o aqui/agora do palco. O que importa é a experiência do momento presente, a interação imediata com o ambiente, os objetos e os outros jogadores. O acaso, o imprevisto, a surpresa e o inesperado necessariamente são incluídos no processo.

A “explosão criativa” de que fala Viola Spolin não acontecerá se o ator/jogador¹⁹ permanecer preso em sua atitude comum, cotidiana, na sua assim chamada “zona de conforto”. Essa postura precisa ser temporariamente suspensa, dando lugar a outra, que poderíamos chamar de atitude lúdica.²⁰

Spolin é a minha principal referência prático-teórica em matéria de improvisação teatral. Meu primeiro contato com a metodologia dos jogos deu-se na graduação em teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP, por meio das aulas regulares ministradas pela professora Ingrid Koudela,²¹ em meados dos anos 1980. Quando comecei a dar aulas de teatro, nessa mesma época, ainda como estudante de graduação, o livro *Improvisação para o Teatro* era meu companheiro inseparável, ao qual recorria a todo momento. Com o tempo, fui agregando outras informações, incorporando outros procedimentos, construindo uma maneira própria de conduzir processos; mas, as ideias e estratégias principais, a “filosofia” spoliniana, digamos assim, me acompanham até hoje. A meu ver, uma das grandes qualidades da proposta de Spolin é a sua flexibilidade, o que permite sua adaptação aos mais variados contextos e situações. Assim, seja em uma oficina para não-atores, seja em uma aula de atuação no contexto acadêmico, seja em uma montagem com atores experientes, quase sempre recorro aos jogos, no mínimo como aquecimento. Por meio deles, os atores afrouxam a racionalidade, os juízos de valor, os conceitos e os pré-conceitos e permitem-se vivenciar um estado de espírito mais espontâneo e ingênuo, próximo ao da criança. A ludicidade favorece a criatividade, a abertura ao novo, ao diferente, ao desconhecido, ao não-catalogado. A atitude lúdica, subjacente ao jogo e à improvisação, mantém vivos tanto o processo de ensaios quanto o espetáculo pronto, evitando a monotonia e a mecanização.

¹⁹ Nos escritos de Viola Spolin, os termos aluno, ator, ator-jogador ou simplesmente jogador, são utilizados como sinônimos. O mesmo se dá nesta pesquisa.

²⁰ Expressão utilizada por Huizinga (1971).

²¹ Professora e pesquisadora. Uma das principais referências na área do teatro-educação no país; responsável pela introdução da prática e do pensamento de Viola Spolin no contexto brasileiro.

3.2. JOGO HABITUAL E JOGO COM OBJETOS

A diferença entre o jogo improvisacional, digamos, habitual e o jogo com objetos é justamente a presença, neste último, de um elemento material externo aos atores/jogadores, com o qual estes deverão interagir. Essa interação é de natureza diversa da improvisação habitual em que os objetos geralmente são tomados somente em função de sua identidade pré-definida, ou seja, um banco ou uma cadeira servirão de assento ao jogador, pratos e talheres estarão presentes como acessórios em uma cena de restaurante, e assim por diante.

É frequente que nessa modalidade de improvisação não existam objetos concretos e que estes sejam substituídos por artefatos imaginários, como na proposta de Viola Spolin. Ainda assim, quase sempre eles são tratados como auxiliares do ator. Aqui não se trata de uma crítica. Simplesmente o que ocorre é que, nessa abordagem, certos aspectos da atuação vão estar sendo trabalhados e outros não. O exemplo a seguir elucidará melhor este ponto. Tomemos dois jogos, um da categoria habitual e outro da categoria “jogo com objetos” e façamos uma comparação entre ambos.

Exercício de espelho nº 1. Dois jogadores. O jogador B olha para o jogador A. A é o espelho, e B inicia todos os movimentos. O jogador A reflete todas as atividades e expressões faciais de B. olhando para o espelho, B realiza uma atividade simples como lavar-se, vestir-se, etc. Depois de um certo tempo, troque os papéis, sendo que B é o espelho e A, o iniciador dos movimentos. (SPOLIN, 1979, p. 55).

Espelho com objetos. Dividir o grupo em duplas, colocando um ator em frente ao outro. O que lidera cria movimentos corporais e o outro procura segui-lo, como um espelho. Trocar de papeis. Repetir o mesmo exercício, só que agora os que lideram têm em suas mãos objetos e com eles criam movimentos que o parceiro deve seguir, como num espelho. (AMARAL, 2002, p. 125).

No primeiro caso, a própria autora nos chama a atenção para alguns pontos a serem observados:

- No jogador A (espelho): o estado de alerta do corpo, a precisão da observação, habilidade para seguir sem antecipar os movimentos, etc.
- No jogador B (iniciador dos movimentos): inventividade, exibicionismo, brincadeiras, etc.

O jogo do espelho talvez seja um dos mais conhecidos e praticados em aulas de teatro. Para o jogo acontecer, é necessário sair de si, olhar para fora, perceber o tempo do companheiro, jogar junto. O iniciador das ações deve observar se não está propondo

movimentos muito difíceis de serem copiados por seu companheiro. Este, por sua vez, procura fazer o melhor que pode a fim de refletir com perfeição. Ambos devem buscar a conexão no jogo. Claramente, este é um exercício que trabalha princípios essenciais ao trabalho do ator como concentração, consciência corporal, observação e cooperação.

Agora, vejamos o que acontece no jogo espelho com objetos. Invariavelmente, os jogadores manifestam reações de surpresa e estranhamento quando a proposta é apresentada. Um objeto não é um corpo vivo, este tem movimentos que o objeto não pode reproduzir assim como o objeto tem movimentos que o corpo não tem. A abertura para fora de si, solicitada pelo jogo, direciona o jogador que faz o espelho não para outro jogador, mas para uma “coisa”, um artefato desprovido de vida, e que, a princípio, em nada lembra a estrutura de um corpo humano. Para ambos os jogadores é colocado o desafio de explorar possibilidades desconhecidas de movimento e interação. Após o “susto” inicial, os jogadores vão percebendo que é possível jogar o jogo dessa forma e, aos poucos, vão estabelecendo novas conexões e aguçando sua percepção. Experimentam uma espécie de “simbiose” com o objeto, uma sensação de troca de energias com a matéria, muito interessante.

Na sequência do exercício, pode-se experimentar outros objetos, enriquecendo ainda mais a proposta, uma vez que diferentes objetos geram diferentes respostas corporais. O objeto praticamente obriga o jogador a deixar de lado seus padrões estereotipados de movimentos, lançando-o em outras direções, muitas vezes desconhecidas para ele. Os jogadores de pronto percebem em seus corpos a diferença entre refletir e se deixar refletir por um guarda-chuva, uma corda ou um lençol, por exemplo. Em outro possível desdobramento da proposta, o objeto poderá ser retirado de cena em algum momento posterior, restando as ações e as partituras físicas descobertas, que poderão vir a ser reconstruídas de várias maneiras. Considero este exercício, assim como outros que operam a partir de princípios semelhantes, uma excelente opção para um primeiro contato do aluno com esse universo.

Figura 35 - Jogo do espelho com objetos. Oficina 01 (13/02/17).



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Uma breve síntese antes de seguir adiante. A improvisação teatral, em seus múltiplos perfis, é parte inseparável do próprio teatro. Jogos e exercícios que têm a improvisação como fundamento tornaram-se indispensáveis na maioria das práticas cênicas contemporâneas que englobam a pedagogia e a encenação.

Também nas práticas com objetos, mais especificamente ainda no recorte desta pesquisa, a improvisação se constitui em eixo estrutural e base prévia para todos os outros procedimentos. Por meio dela é possível instalar a atitude lúdica, explorar simultaneamente o corpo e o imaginário e as sutis relações entre estes e a presença do objeto.

3.3. IMPROVISAÇÃO LIVRE E DIRECIONADA

Prosseguindo, no campo prático desta pesquisa, sobretudo no processo de criação do solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*, trabalhei basicamente com duas modalidades de

improvisação. Uma delas denominei “improvisação livre” e outra “improvisação direcionada”. Um exemplo de aplicação da primeira modalidade se deu no primeiro encontro prático do referido processo. Naquela ocasião, orientei a atriz a direcionar seu foco de atenção ao objeto panela e a interagir com ele, deixando as ações surgirem livremente, sem nenhum planejamento anterior. Transcrevo parte dos resultados:

Atriz de pé. Olha, pensa, reflete. Observa longamente a panela posta no chão à sua frente. Dirige-se lentamente até ela. Lágrimas nos olhos.

Recua.

Ajoelha-se, esfrega as mãos, faz menção de tocar na panela, mas não chega a concluir o gesto. Fica um tempo nesse jogo. A respiração se torna um pouco ofegante. Tenta se esconder.

Toda essa sequência é feita no plano baixo.

Vai até a panela e abre a tampa, com violência. Inclina a cabeça em direção ao interior do objeto. Parece sentir alguma espécie de mal-estar.

Encolhe-se.

Desfalece.

Fim.²²

Figura 36- Interagindo com o objeto



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

²² Trecho das notações do dia 01/05/17 extraído do diário de trabalho da direção.

O modo “direcionado” da improvisação, na forma adotada por mim, consiste, simplesmente, em introduzir algum obstáculo, alguma dificuldade, ou, às vezes, algum desafio ao ator. Ele continua “livre”, exceto por esse detalhe sugerido de fora por mim. No exercício com a panela, após improvisar livremente, propus à atriz que retomasse o jogo, porém, sem tocar no objeto em nenhum momento.

Em outras ocasiões, os “desafios” foram: acelerar todos os movimentos, emitir sons vocais, trabalhar com a ideia de movimentos desconectados (como se os braços se movessem de forma independente do tronco, por exemplo), entre outros. Tais direcionamentos quase sempre enriqueciam e traziam alternativas ao trabalho. Funcionavam como ferramentas de escavação de novas possibilidades de jogo. Costumo utilizar uma estratégia semelhante a esta também em aulas e oficinas. Os jogos admitem muitas variações que, quando bem utilizadas, gradualmente, tornam o processo mais complexo e exigem respostas mais sofisticadas por parte dos alunos. Em sua metodologia de trabalho, o professor Antônio Januzelli denomina este mesmo procedimento de “disfunção do jogo”. Segundo ele, trata-se de criar novos jogos a partir da alteração das regras originais de modo a propiciar aos jogadores o treino de outras habilidades além daquelas estimuladas inicialmente. (JANUZELLI, 1986, p. 60). Um simples jogo tradicional de pega-pega, por exemplo, conhecido por todos, pode acrescentar muito à experiência se for modificado por meio da introdução de novas regras: correr em câmera lenta, em duplas de mão dadas, com dois ou três pegadores ao mesmo tempo, etc.

3.4. FOCO E ESCUTA SENSÍVEL

As questões da concentração e da escuta cênicas, assim como vários outros problemas básicos da atuação, foram investigados pela primeira vez, de forma sistemática, por Stanislávski. O mestre russo propunha aos seus alunos-atores certos exercícios²³ cujo objetivo era treinar a capacidade de concentração no palco, evitando a distração gerada pela presença da plateia. Os objetos em cena eram também auxiliares do ator nesse sentido, por sua capacidade de chamar e prender a atenção. Além disso, para Stanislávski, observar um objeto incluía também deixar-se influenciar por ele. Nesse caso, o objeto poderia também tornar-se um estímulo à imaginação do ator.

²³ “Círculos de atenção” (Stanislávski, 1982, p. 108).

Vejam este candelabro antigo. Remonta aos tempos do Imperador. Quantos braços tem? Qual é a sua forma, o seu desenho? Ao examinar este candelabro, vocês têm usado a sua atenção exterior, intelectual. Agora quero que digam: gostam dele? Se gostam, o que é que os atrai, especialmente? Para que pode servir? Vocês podem dizer-se interiormente: é possível que este lustre estivesse na casa de algum Marechal de Campo quando recebeu Napoleão [...] Nesse caso o seu objeto ainda é o mesmo. Mas agora vocês sabem que as circunstâncias imaginadas podem transformar o próprio objeto, acentuando a reação que ele provoca nas suas emoções. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 115).

Na terminologia spoliniana, o termo “foco” refere-se à energia concentrada do jogador, indispensável ao jogo. A autora esclarece que o foco não se confunde com o objetivo do jogo: “Permanecer com o foco gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e escoada através de uma dada estrutura (forma) do jogo para configurar o evento teatral”. (SPOLIN, 2007, p. 32).

O foco seria então o meio, a condição para alcançar o objetivo. Por exemplo, no jogo “cabo de guerra” (SPOLIN, 2007, p. 83) o foco é manter a corda presente no espaço como um elemento de ligação entre os dois jogadores; já o objetivo é despertar a comunicação invisível entre eles. O objetivo é consequência do foco e não precisa ser mencionado aos jogadores, até mesmo para evitar a racionalização excessiva; já o foco pode (e deve) ser lembrado por meio da instrução dada pelo coordenador aos jogadores: “mantenha o foco”; “físicalize o objeto”, etc.

O princípio da escuta é apontado por muitos autores como fundamental no trabalho com os objetos. Eugênio Barba:

Estabelecer uma relação com um objeto, assim como com uma pessoa, significa respeitar o princípio do diálogo. O objeto age (fala) e o ator/bailarino reage (escuta). Para agir, o objeto deve ter uma vida própria. A relação não é muito fértil se o objeto é controlado, se faz somente o que lhe é imposto, se é tratado como um objeto inanimado, um escravo que deve submeter-se à minha vontade/violência. [...] Um princípio essencial que determina a “vida” do objeto consiste em permitir que ele abandone a nossa órbita de controle para manifestar todo o seu temperamento e todos os seus caprichos. Devemos adaptar-nos a isso. (BARBA, 1994, p. 235/236).

Ana Maria Amaral desenvolve um raciocínio semelhante ao tecer algumas considerações a respeito da relação ator-boneco que podem ser estendidas a qualquer objeto:

Para animar um boneco, o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la. [...] A matéria em si não tem vida, mas, a partir da emoção que o boneco desperta no ator, cria-se uma realidade na plateia que provoca essa ilusão. Portanto, o boneco influencia o ator-manipulador e, a partir da impressão que o boneco desperta no ator, este lhe imprime impulsos que lhe conferem ilusão de vida. (AMARAL, 2002, p. 80/81).

Portanto, “ouvir” um objeto significa estar atento a ele, perceber sua natureza a um só tempo material e simbólica e respeitá-la no campo de jogo. Isto requer sensibilidade e, diria até, uma boa dose de humildade por parte do ator/jogador já que a “vida” do objeto pode ser facilmente ofuscada pela forte presença física do ator. No entanto, quando este se disponibiliza e se coloca na posição de um ouvinte atento, criam-se as condições para que o objeto revele suas possibilidades escondidas.

As noções foco e escuta sensível foram fundamentais durante todo o processo prático desta pesquisa. Para mim, ambas se complementam e sempre são acionadas simultaneamente pelo jogador. Por exemplo, na criação do solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*, as células das ações surgiam a partir de improvisações em que a atriz direcionava seu foco de atenção aos objetos panela e lençol, ao tempo em que se permitia deixar-se contagiar por eles por meio da escuta.

Começamos a trabalhar com a ideia da panela como um presente recebido pela mulher. Para isso, embrulhamos o objeto com papel colorido, antes da improvisação.

Sequencia improvisada livremente:

Mulher procura e descobre a panela em um certo local da sala. Abre o pacote, acaricia o objeto, percorre o próprio corpo com ele. Movimentos amplos em relação ao espaço. Risos. Coloca a cabeça dentro da panela, como se esta fosse uma máscara, e emite sons. Senta sobre a panela, como se esta fosse um vaso sanitário.²⁴

No ensaio de hoje, por sugestão de Vânia, incluímos um novo objeto no jogo: um lençol grande, que a mulher retira de dentro da panela logo no início, após desembulha-la. Na improvisação, ela dançou com este lençol e o transformou de várias maneiras, sugerindo uma saia, um vestido, uma echarpe, e no final um bebê de colo.²⁵

Até aqui apresentei os princípios que considero fundamentais, as linhas básicas de uma proposta de trabalho com objetos na forma como venho praticando e investigando.

Nos tópicos seguintes refletirei mais detidamente sobre aspectos específicos do jogo do ator com os objetos, partindo do princípio que cada exercício, ou conjunto de exercícios, enfatiza determinados aspectos dessa interação, permanecendo outros em segundo plano. Alguns foram selecionados para uma análise mais detalhada acompanhada de exemplos práticos.

²⁴ Trecho das notas do dia 08/05/17 extraído do diário de trabalho da direção.

²⁵ Trecho das notas do dia 22/05/17 extraído do diário de trabalho da direção.

3.5. IMPRESSÕES INICIAIS

Este bloco reúne exercícios que considero introdutórios, básicos, que visam despertar a atenção do ator em relação a certos temas gerais ligados às práticas com objetos. Podem servir também como forma de aquecimento e preparação para outras práticas.

3.5.1. Objetos como estímulo sensorial

Atores sentados em círculo, de olhos fechados. Objetos e materiais de diferentes formas, pesos e texturas (espumas, palha de aço, algodão, lixas, caixa de fósforo, plástico bolha, etc.) são passados de mão em mão. Manuseá-los, senti-los, perceber as diferenças, registrar as sensações correspondentes. Observar que cada material gera uma resposta física, agradável ou não. Imagens mentais, associações de ideias, lembranças também podem vir à tona a partir desse contato corporal com a matéria. Trabalhar sem ansiedade, levar o tempo que for necessário. Manter-se atento, concentrado, porém, sem tensões desnecessárias. Em um momento posterior, prosseguir com a investigação, agora de olhos abertos.

De acordo com Piaget (1985), no curso do desenvolvimento humano a experiência concreta é de fundamental importância e constitui a base da formação de todo o resto: inteligência, emoções, julgamentos, raciocínio lógico, personalidade, etc. O crescimento se dá por fases, sendo que a primeira delas é a sensório-motora, que corresponderia, aproximadamente, aos dois primeiros anos de vida do bebê. Nesta fase inicial não existe ainda uma consciência do “eu” como instância separada do mundo. As fronteiras entre ambos ainda não se formaram. O bebê dispõe de seus reflexos motores herdados, mas só se desenvolverá se receber os estímulos adequados, vindos do ambiente externo. Daí a importância da interação com os objetos: sentir, pegar, agarrar, esconder, etc. É a partir desses jogos e suas infinitas variações que, aos poucos, surgirá uma consciência diferenciada preparando o terreno para operações cada vez mais complexas.

Nos primeiros anos da infância, os objetos são tocados, manipulados e experimentados com muito mais intensidade do que em qualquer outra fase da vida. Como explica Sônia Azevedo:

Uma relação inteira, orgânica e visceral com as coisas concretas compõe o mundo da criança, e assim a consciência começa a desenvolver-se em ato. Não

há dicotomia no fazer-pensar (ou no pensar para fazer) tão característica de nossa civilização ocidental. A percepção do objeto dá-se na estreita medida de uma aproximação e contato físico com ele; nem sequer existe, em seu início, a separação sujeito-objeto. (AZEVEDO, 2012, p. 151).

Infelizmente, a tendência dominante, pelo menos em termos da nossa civilização ocidental, é que, entre o final da infância e início da adolescência, haja uma perda considerável dessa relação inteira, sensível com as coisas, acompanhada de uma excessiva valorização do pensamento racional que passa a ser prioritário em todas as instâncias. A experiência sensorial e a imaginação perdem valor e espaço: “mais do que aprender a lidar criativamente com suas fantasias, é preciso que a criança aprenda a lidar com conceitos”. (AZEVEDO, 2012, p. 152). É muito comum que tendências artísticas que haviam surgido espontaneamente nos primeiros anos da infância terminem por desaparecer nesse processo. Muitas crianças simplesmente param de desenhar, pintar, cantar ou dançar tão logo entrem no mundo dos adultos. O resultado é um declínio da criatividade e da espontaneidade, um sério bloqueio desses aspectos em grande parte das pessoas.

No entanto, para qualquer artista é fundamental que estas capacidades sejam não apenas preservadas, como cultivadas e desenvolvidas ao longo da vida. Este exercício, assim como outros regidos por princípios semelhantes, propõe uma retomada e uma reconexão com a essência daquelas primeiras experiências. Aqui, não se trata de defender uma tentativa de retorno puro e simples à infância perdida, pois isto seria de todo modo impossível e até mesmo desnecessário. Todavia, sim, acredito que pela via dos procedimentos lúdicos o adulto pode superar seus bloqueios e retomar o desenvolvimento de sua imaginação, criatividade e sensibilidade, tão importantes para a criação artística.

Os objetos podem ser grandes auxiliares nesse processo. Sônia Azevedo trabalha em uma perspectiva semelhante à minha nesse aspecto, ainda que sua busca seja a preparação corporal do ator; mesmo assim é interessante observar a importância que o objeto adquire em certo momento de sua prática:

O uso de materiais concretos e elementos naturais em aulas de expressão corporal mostrou-se recurso de grande valia na retomada com adultos de uma relação com o mundo das coisas que não buscasse a praticidade, mas, em primeiro lugar, uma recuperação sensorial e, a seguir, a transformação destas mesmas coisas (e da impressão deixada por elas) em símbolo. (AZEVEDO, 2012, p. 152).

Além do mais, como bem observou a pesquisadora, o exercício propõe uma relação não utilitária, não convencional com os objetos. Eles são manuseados, sentidos, tocados; mas

não são vistos em um primeiro momento, promovendo, dessa forma, uma sensibilidade que será valiosa em momentos posteriores.

Outro aspecto importante a ser destacado em relação a esse exercício (bem como a outros semelhantes) é que ele estimula o conhecimento da natureza expressiva dos diversos materiais. Para Jurkowski, tal competência, que é intrínseca ao trabalho de escultores e artistas plásticos, é também essencial à formação do artista bonequeiro. Suas considerações a respeito, a meu ver, aplicam-se de igual modo aos interessados no trabalho com objetos:

A interação entre o sujeito e a matéria constitui a característica básica da arte do boneco. A associação entre material e performer proporciona uma energia criativa especial. [...] O performer perfeito deve criar, ele próprio, o instrumento de sua atuação. Ele deve compreender a resistência de uma pedra, a dureza ou a maleabilidade do barro, ele deve admirar o poder inerente da estrutura de uma árvore, ele deve explorar as propriedades da palha. Ele deve compreender a linguagem dos materiais, compreender a sua importância, o seu modo de existência. (JURKOWSKI, 2015, p. 33).

Em suas avaliações sobre este exercício em específico, os alunos em geral notaram a importância de manter os olhos fechados no início, já que quase todos nós nos tornamos muito “visuais”, isto é, excessivamente dependentes do sentido da visão; ao passo que outros canais, principalmente o tato, acabam, até certo ponto, atrofiados. Tal condição é agravada, acredito, devido ao fato de sermos constantemente bombardeados no dia-a-dia por imagens virtuais produzidas pelos aparatos eletrônicos que nos rodeiam.

3.5.2. Dança com objetos.

Aqui vamos trabalhar corpos e objetos em movimento. Duplas. Cada dupla recebe um par de barbantes de cerca de 50 cm de comprimento. O objetivo é deslocar-se pelo espaço da sala, explorando ao máximo as possibilidades de movimentação, os diferentes planos, mantendo, por todo o tempo, ambos os barbantes esticados. Variação: trabalhar em trios ou grupos mais numerosos, ou mesmo todo o grupo ao mesmo tempo. Perceber as diferenças. Outra variação: substituir os barbantes por outros objetos e dançar individualmente, percebendo do mesmo modo, os diferentes estímulos proporcionados pelos variados materiais.

“Dançar” é força de expressão; na verdade o que proponho é, simplesmente, que o aluno se movimente e interaja fisicamente com algum objeto. Geralmente, no modo individual, utilizo tecidos, cordas, bastões ou bexigas. Para mim, o mais importante é que o

aluno perceba que seus movimentos mudam de padrão em função da interação com os diferentes objetos. “Dançar” com uma corda é diferente de “dançar” com um bastão. Os objetos, devido às suas características físicas (peso, textura, flexibilidade, etc.) por si só impõem limites à movimentação do aluno. Conscientizar-se deste fato significa um primeiro e importante passo no sentido de afinar a escuta e a percepção em relação às coisas externas.

3.5.3. Desenho do objeto oculto.²⁶

Individual. Para este exercício vamos necessitar de folhas de papel sulfite e lápis de cor. O objetivo é desenhar um objeto sem vê-lo, apenas por meio da sensação ao tato, já que os objetos ficam ocultos sob um tecido. É importante que os alunos não saibam de antemão quais objetos serão desenhados.

Laminat (1984, p. 8) observa que, diferentemente da visão, em que é possível ver sem ser visto, o ato de tocar pressupõe reciprocidade: tocamos e somos tocados. O toque permite perceber aspectos peculiares do objeto (textura, peso, temperatura, consistência, etc.) que escapam ao olhar. O objeto revela-se de outros modos ao ator, ou seja, estamos dando mais um passo no sentido de superar nossa visão condicionada e mecanizada dos objetos. Além disso, o exercício mostra, na prática, um pouco do complexo mecanismo de formação das imagens mentais. Sobre isso, o neurocientista Antonio Damásio (2000) explica que tais imagens não dependem unicamente da visão para se formarem. Segundo ele, quando tocamos um objeto qualquer, todo o organismo é afetado e reage, ocorrendo inclusive reações emocionais. Os objetos nos tocam, talvez, mais do que estamos acostumados a pensar. No final do exercício, o objeto concreto é revelado, momento em que o aluno compara o “original” com a imagem mental e a imagem desenhada no papel.

²⁶ Adaptação de um exercício sugerido por Laminat (1984).

Figura 37 - Desenho do objeto oculto.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Figura 38 - O desenho e o objeto original.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

3.5.4. Dominó de objetos.²⁷

Grupo todo. Os objetos são enfileirados como em um jogo de dominó. Cada participante determina um critério para acrescentar um objeto ao conjunto, mas não verbaliza isto para o grupo. Pode ser por semelhança de cor, matéria, forma, finalidade, etc. Há semelhanças entre este exercício e o anterior, no sentido de que ambos propõem exercitar a percepção dos detalhes de cada objeto que normalmente nos escapam. Esta é uma competência importante nesse tipo de trabalho. Isto porque são justamente estes detalhes físicos que irão, em fases posteriores, influir na seleção dos objetos que vão compor uma cena ou um espetáculo.

3.5.5. Transformação do objeto.²⁸

Há várias formas de jogar. Em uma delas, os alunos formam um círculo em cujo centro é colocado um objeto. Um por vez, os alunos vão até ele e o transformam em outro, por meio da ação. Prefiro não utilizar a fala. Apenas manusear o objeto e propor outros usos. Exemplo: um tecido grande pode transformar-se em peça de roupa, vela de barco, capa de toureiro, etc. Variação: cada jogador escolhe um objeto e pesquisa possíveis transformações. Em seguida mostra os resultados obtidos ao restante do grupo. Ou ainda, de volta ao círculo, simplesmente o objeto é passado de mão em mão para ser transformado pelos alunos. Surgem propostas mais ou menos óbvias, mais ou menos criativas; às vezes, algumas transformações soam forçadas; no entanto, para mim, isto não é o que mais importa em um momento inicial. Como já foi dito, nossa relação com os objetos cotidianos é, primeiramente funcional, utilitária. Cada objeto traz em si uma programação pré-definida, visando suprir alguma necessidade, resolver melhor alguma tarefa, etc. Neste exercício, como em outros semelhantes, o mais importante é que o aluno recupere, em certa medida, essa atitude lúdica que, a meu ver, é fundamental não apenas para o teatro de objetos como para qualquer artista. Atitude essa que subverte o conhecido, o familiar, o estabelecido, propõe outros olhares. Nisto reside o maior benefício de jogos como esse para os alunos. As coisas não são só aquilo que aparentam ser. Em minha prática artístico/pedagógica já propus este jogo inúmeras vezes e os resultados são sempre surpreendentes. A maioria dos objetos revela-se muito mais

²⁷ Exercício sugerido por Amaral (2002).

²⁸ Exercício sugerido por Amaral (2002).

“transformável” do que parece a princípio e, às vezes, o jogo ganha um caráter de desafio coletivo na medida em que todos se esforçam por descobrir mais e mais aspectos escondidos do objeto e assim fazer o jogo continuar.

3.6. ANIMISMO

Para um adulto, explica a professora Jacqueline Held, uma mesa é uma mesa, sólida, inerte e resistente. Uma mesa e nada mais. Para uma criança pequena, as coisas se passam de modo muito diferente. “Onde começa o real? Onde termina”? (HELD, 1980, p. 39). Para a mente infantil, que opera de modo semelhante à mente dos assim chamados “povos primitivos”, não existe uma separação clara entre o que é vivo e o que não é. “Acredita-se que o sol, a pedra e a água são habitados por espíritos muito semelhantes às pessoas e, portanto, sentem e pensam como pessoas”. (BETTELHEIM, 1980, p. 60). Por isso, nas histórias infantis, é muito comum o herói conversar com animais e objetos e ser auxiliado por eles em suas aventuras. A criança dirige-se às suas bonecas e bichinhos de pelúcia, escuta-os, dá-lhes conselhos, impõe-lhes castigos, etc. Faz tudo isso de modo totalmente natural e espontâneo.

O animismo é a nossa primeira forma de compreender o mundo e seria muito importante que não fosse cerceado, que a criança tivesse oportunidade de vivenciar esse estágio de seu desenvolvimento de modo pleno e satisfatório. Infelizmente, na maioria das vezes, não é o que acontece. Muitos pais, e mesmo alguns professores, esquecem muito rapidamente suas próprias experiências infantis. Até estão dispostos a aceitar e participar das brincadeiras imaginárias das crianças, mas só até certo ponto e dentro de limites previamente estabelecidos. Brincar de casinha, de boneca, ou de fazer compras, por exemplo, tornaram-se brincadeiras “clássicas”, reconhecidas, vistas com muito bons olhos, porque, na perspectiva dos mais velhos, são atividades que preparam a criança para tornar-se um adulto responsável. Já a criança que não presta atenção na aula ou desobedece, recusa-se a cumprir com suas tarefas e põe-se a imaginar e a brincar com seus objetos não será vista como “normal”. (HELD, 1980, p. 46). O imaginário que escapa aos controles é sempre motivo de desconfiança e preocupação por parte da sociedade. Apesar de tudo, temos motivos para acreditar que a visão anímica do mundo nunca será completamente desativada. Seus ecos permanecem mesmo entre os adultos supostamente mais “racionais”. Esta é a opinião de Huizinga:

Sob todas as formas [...] a personificação é ao mesmo tempo uma função lúdica e um hábito espiritual da maior importância. Mesmo na civilização moderna, ela de maneira nenhuma se tornou um mero artifício literário escolhido arbitrariamente. É um hábito do qual estamos longe de nos ter libertado, mesmo na vida cotidiana. Qual de nós não se viu várias vezes dirigindo-se a um objeto inanimado, por exemplo um botão de colarinho recalcitrante, com a maior seriedade, atribuindo-lhe uma vontade perversa, censurando-o e injuriando-o por sua diabólica teimosia? Quem faz isso utiliza a personificação no sentido mais rigoroso da palavra. Contudo não é habitual as pessoas confessarem sua crença no botão de colarinho como uma entidade ou uma ideia. O que acontece é simplesmente cair-se involuntariamente na atitude lúdica. (HUIZINGA, 1971, p. 156).

Philippe Genty, comentando a experiência do espectador do teatro de marionetes, expressa um ponto de vista semelhante:

Nem por um segundo o espectador adulto acreditaria na vida própria do objeto. No entanto, todos nós recalamos no mais recôndito de nós mesmos um velho fundo de animismo que nos vem dos confins dos tempos, daquela época em que as árvores, os astros, os animais tinham alma, em que espíritos viviam sob as águas de um lago. Esse animismo mora em nós no início da infância; depois o rejeitamos em parte, desde a adolescência. É nesse território recalcado que a marionete vai encontrar uma ressonância, aí onde estão igualmente recalcados as nossas angústias, os nossos desejos e os nossos sonhos mais loucos. (GENTY, 2008, p. 135).

De acordo com a lógica do pensamento animista, tudo que está à nossa volta é dotado de vida, pensamento e intenções; portanto, nada mais natural que os atuais objetos técnicos também o sejam. “As recentes utilidades domésticas com as quais as pessoas grandes às vezes costumam a se acostumar, tornam-se, para as crianças, de repente, companheiras”. (HELD, 1980, p. 124). Também é interessante notar a quantidade significativa de obras literárias e cinematográficas de sucesso produzidas na atualidade, muitas inclusive voltadas ao público adulto, cujo tema geral é a revolta das máquinas contra seus criadores humanos, assim como o fascínio exercido pelos diversos estilos de teatro de bonecos e objetos. Sinais de que o velho animismo segue vivo, apesar de todas as tentativas de enquadrá-lo em moldes “aceitáveis”.

3.6.1. Dar vida a um objeto.²⁹

O exercício compõe-se de três momentos.

²⁹ Adaptação de exercícios semelhantes sugeridos por Amaral (2002) e Sitchin (2010).

Primeiro momento: escolher um objeto e explorar seus movimentos como se tal objeto fosse “vivo”. Sugestão: imaginar que o objeto está dormindo. Trabalhar o movimento de sua respiração. Em seguida ele acorda, olha para os lados. Pesquisar a movimentação, os deslocamentos, o olhar, as intenções e as reações. Expressar a alegria, a tristeza, o cansaço, a curiosidade, etc.

Segundo momento: acrescentar falas, fazer os objetos “conversarem” entre si.

Terceiro momento: os objetos, agora dotados de voz movimento, interpretam “personagens” em uma cena improvisada.

Exemplos de improvisações pelos alunos da oficina:

- Telefone antigo + telefone mais moderno + telefone celular. Por escolha do grupo que improvisou a cena, o primeiro objeto tornou-se um pai rígido, controlador; o segundo, a mãe, um pouco mais flexível; e o terceiro, o filho rebelde.

- Guarda-chuva preto x sombrinha cor-de-rosa. Os objetos tornaram-se duas amigas; uma triste, depressiva; outra alegre, animada.

Figura 39 - Conflito de gerações. Pai e filho discutem entre si. Oficina 01 (20.02.17).



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Figura 40 - Amigas de temperamentos opostos. Oficina 01 (20.02.17).



Foto do autor do trabalho.

Fonte: acervo pessoal.

3.7. CRIANDO HISTÓRIAS³⁰

Improvisar uma contação de histórias a partir de um arranjo composto, aleatoriamente, por dois ou mais objetos. Individual. Variação: um grupo investiga possibilidades de narrativas a partir dos temas e dos conteúdos que uma combinação de objetos sugere. Exemplo: um ursinho de pelúcia foi colocado em plano alto, sobre um praticável. Embaixo, havia uma miniatura de automóvel. O arranjo sugeriu ao grupo que fez o exercício imagens de desigualdade social, consumismo, desejos impossíveis, etc. O ursinho poderia ter ido ao alto de uma montanha meditar sobre a vida, sentir-se feliz, realizado, ou estar a ponto de suicidar-se.

Em outra variação do exercício, parte-se de um tema e escolhe-se os objetos, levando-se em conta suas características físicas e as imagens que sugerem. Por exemplo, a partir do tema “almoço em família”, um livro representou a avó culta, uma caixa de remédios passou a ser seu marido hipocondríaco, um enorme martelo de plástico era o tio inconveniente, sempre

³⁰ Adaptação de exercícios sugeridos por Sitchin (2009, 2010).

a fazer comentários impróprios; uma lâmpada tornou-se o primo inteligente, e assim por diante.

Nestes exemplos de esquetes muito simples, criados rapidamente, observa-se que os alunos levaram em conta as características básicas dos seus objetos e que tais conteúdos tiveram influência na questão de definir as situações e as personagens. Para mim, é o suficiente neste momento. É claro que poderíamos apontar a ingenuidade ou a obviedade de algumas propostas, porém, temos de levar em conta a total inexperiência dos alunos nestas práticas. Nas rodas de conversas, costumo reforçar que tais exercícios cênicos são apenas uma primeira aproximação, havendo, naturalmente, muito mais coisas a serem desenvolvidas em um trabalho com objetos. Como em qualquer outra modalidade artística, aqui também é necessário tempo, dedicação, paciência e muita reflexão, se desejamos nos aprofundar neste trabalho.

3.8. CONEXÕES

Como já dito anteriormente, somos permanentemente afetados, física e psiquicamente, pelos objetos ao nosso redor, ainda que, em muitos casos, não tenhamos plena consciência disto. Um pequeno passo já foi dado. Os exercícios anteriores estimularam, ainda que superficialmente, uma mudança no olhar, um refinamento da percepção, uma nova forma de perceber as coisas além do sentido pronto, predeterminado pelo sistema social. Sigamos adiante, e vejamos com mais detalhes como os objetos se conectam com nossa própria subjetividade, nossas impressões, memórias e fantasias; e como desse encontro podem emergir materiais cênicos.

3.8.1. Divisão de objetos em categorias.³¹

Diante de um conjunto de objetos escolhidos aleatoriamente, o aluno é convidado a separá-los em duas categorias opostas. Por exemplo: objetos “feios” de um lado e “bonitos” de outro. Em seguida, vários outros pares de categorias podem ser sugeridos: “tristes” e “alegres”, “fortes” e “fracos”, “agressivos” e “carinhosos”, etc. Às vezes, peço aos alunos que expliquem uns aos outros os motivos de suas escolhas. Evidentemente, não há certo/errado. O

³¹ Exercício sugerido por Sitchin (2010).

exercício trabalha, de forma não verbal, com as questões da subjetividade e da identidade, nos faz refletir sobre o que temos em comum com nossos colegas em termos de gostos, preferências e inclinações e, inversamente, sobre o que nos distancia nesses mesmos aspectos. Ao mesmo tempo, descobrimos a nós mesmos enquanto pessoas e artistas, pois nossas escolhas individuais sempre nos dizem um pouco daquilo que somos. É possível, ainda, a partir do exercício, avançar em questões como as determinantes sociais que incidem sobre nossas escolhas. Até que ponto estas podem ser condicionadas pelo meio em que vivemos, a formação que tivemos, etc.? Portanto, existe aqui esse elemento de autoconhecimento, fundamental a qualquer artista.

Mais importante ainda, contudo, é o fato de que, como já mencionei acima, o exercício mostra ao aluno que qualquer objeto, por insignificante que seja, pode acionar o imaginário e trazer à tona temas, ideias, impressões, associações e reminiscências, que poderão atuar como estímulo para a geração de novos materiais. Como disse Dohmann:

Os objetos nos conectam com o mundo. Mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos, além de provocar, constantemente, novas ideias. (DOHMANN, 2010, p. 72).

Mais adiante, tais conteúdos poderão vir a ser a base de uma cena ou mesmo de um espetáculo inteiro.

3.8.2. Objeto imóvel e ator em ação.³²

Um objeto poderá inspirar um ator em função de algum tipo de ligação afetiva ou emocional que se estabeleça entre ambos. Um brinquedo da infância, um presente recebido de alguém especial, uma antiga caixinha de música, são exemplos de objetos impregnados de memória que, por isso, podem revestir-se de significados especiais para quem os possui. Há outras classes de objetos que remetem a situações sociais. São aqueles que carregam em si as marcas de acontecimentos que fazem parte da memória coletiva de um grupo. Os tijolos do antigo muro de Berlim, por exemplo; os restos de uma prisão desativada, detritos retirados de uma área ambientalmente devastada, etc. Ou ainda, a imaginação poderá ser acionada por aspectos como cor, forma, que despertam certas associações, como no exercício anterior.

³² Exercício sugerido por Amaral (2002).

Este exercício consiste em escolher um objeto e contracenar com ele. Não tocar no objeto, somente reagir, conforme a emoção ou sensação despertada por sua presença. O objeto funciona como um estímulo. Permitir-se ser influenciado, física e mentalmente. Variações: contar um segredo (real ou fictício) ao objeto, conversar com ele. Inverter os papéis, trocar de lugar com o objeto.

Um aluno improvisou uma bonita cena, em que dialogava com um borrifador de plástico como se este fosse um senhor de idade avançada. Na conversa, o jovem contava de sua vida, falava de suas dificuldades, dúvidas e anseios, comuns nessa fase da vida. Tudo de uma maneira muito simples e delicada. No final do exercício, respondendo à minha pergunta sobre o que o motivou a realizar a cena, disse que o objeto lhe trouxera de volta a lembrança de seu avô, a quem ele vira muitas vezes regando as plantas de casa com um borrifador semelhante àquele.

Na encenação do solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados* esse exercício foi uma das bases da criação da segunda cena do espetáculo. Conforme relatou a atriz Vânia Marques, o objeto panela despertou-lhe inúmeras imagens mentais que, por sua vez, atuaram como estímulos para as ações.

Comecei a improvisar e vieram várias imagens, sentimentos, sensações e emoções que eu nem lembrava mais. Lembrei-me de quando eu era criança e via minha mãe na cozinha, envolvida em seus afazeres de dona de casa. Gosto muito de cozinhar para os amigos, esse pensamento vinha também. Depois, sentia tristeza, porque começava a pensar nas mulheres que sofrem, oprimidas dentro do próprio lar, então me colocava no lugar delas. Meu corpo reagia conforme cada sentimento.³³

As improvisações com os objetos desencadearam tanto um olhar sobre si mesma (lembranças da infância e adolescência) quanto sobre a coletividade feminina de modo geral (as mulheres oprimidas dentro do próprio lar).

3.9. AVALIAÇÃO

Ao final das aulas e oficinas, foi solicitado aos alunos participantes um depoimento individual sobre as experimentações com objetos. A maioria o fez por escrito, e alguns poucos

³³ Trecho de depoimento escrito da atriz Vânia Marques. 25.01.18.

em forma de entrevista gravada. A seguir, transcrevo algumas destas falas, que sintetizam inúmeros comentários no decorrer dos trabalhos.³⁴

O que ficou para mim de todo o trabalho foi o estado de fluxo que você entra dentro do trabalho com objetos. O objeto te traz para um estado de fluxo, de imersão; te leva para um estado muito próximo da criança, de exploração plena, lúdico. As possibilidades não se esgotam, as coisas se transformam, não acaba nunca. Os corpos dos colegas eram muito interessantes de se observar. Senti possibilidades inesgotáveis de movimentações e expressões. As pequenas células, os pequenos experimentos que fizemos, foi tudo muito rico. Sobre a questão do ator, o foco em cena fica muito claro. Às vezes, em improvisações livres, sem objetos, o ator pode se perder. Com o objeto o foco fica muito evidente. Traz uma objetividade para o trabalho do ator. A respiração parece que muda, também. O ponto de concentração do ator fica no objeto e no ambiente. É um trabalho que é muito híbrido, pela própria natureza dos objetos. Não apenas de uma maneira “decorativa”, existe um “porquê” desse contexto estético. (N.T.M.)

Gostei muito do teatro de objetos; tem muito mais coisa envolvida do que eu pensava. Realmente, é algo que abre muitas possibilidades. Nunca tinha pensado no objeto no teatro. Coisas que eu vi acontecerem e eu disse: “Nossa, que legal”! Pra construção de personagens, mesmo. Como no dia em que a gente pegou o objeto e tinha que imitar ele, e depois tiramos o objeto e continuamos sem ele. Observei coisas muito legais nos colegas, que ninguém nunca imaginaria que veio de um guarda-chuva, ou de um telefone. Eu nunca tinha pensado nisso. O objeto abre muitas possibilidades. Realmente, é como você voltar ao olhar da criança, que não tem muitas travas; ao contrário do adulto, que sempre quer racionalizar. A criança não tem isso. Quando você trabalha com o objeto você volta um pouco pra isso. Tudo pode ser tudo e a partir disso muita coisa surge. (M.C.)

Esses exercícios nos levam a ver as coisas, os objetos de forma diferente, ou seja, acabam contribuindo até mesmo em nossas vidas pessoais, nos tornando mais sensíveis (T.F.)

O ator em cena passa a ver em uma simples sacola de plástico um ser vivo que respira, ouve, anda e enxerga como um ser vivo normal. Depois que o ator passa a ter uma afinidade maior com objeto ele se torna ainda mais real para o público e para ele próprio. É incrível como coisas tão simples podem se tornar tão reais e como o ator leva esse objeto tão a sério a ponto de tratá-lo como seu “amigo”. (C.R.)

(O teatro de objetos) demanda honestidade e total entrega na criação de algo simples, mas extremamente profundo, com potencialidade de dialogar com as pessoas num nível sensorial que ultrapassa os limites do teatro tradicional que entrega uma fórmula pronta do que se fala, do que se escuta e do que se infere a respeito do espetáculo. (M.S.C.)

As observações realizadas, bem como os relatos orais e escritos, permitiram-me comprovar que a prática com os objetos, de fato, contribuiu de forma significativa para a formação artística e humana dos alunos. Vários deles manifestaram grande interesse em prosseguir as pesquisas e até mesmo direcionar seus projetos de conclusão de curso para essa

³⁴ Outros depoimentos encontram-se em anexo

área. Foram muitos momentos de verdadeira descoberta e aprendizagem que a escrita posterior, muitas vezes, não dá conta de transmitir em sua totalidade. Ao término dessa etapa da pesquisa, posso afirmar com segurança que:

- O objeto abre um leque de novas possibilidades, até então desconhecidas para os alunos. Possibilita a exploração de territórios normalmente não alcançados pelas demais disciplinas do currículo da escola de teatro. Há, nitidamente, uma ampliação dos recursos expressivos.

- O objeto dá um foco ao trabalho do ator, traz objetividade, obriga-o a agir concretamente, no plano do aqui/agora do palco. Muitas vezes, o objeto se mostra “desobediente”, recusa-se a fazer o que queremos que ele faça. Lidar com a resistência material do objeto estimula o crescimento do ator, pois este se vê obrigado a buscar novos recursos, que até então permaneciam ocultos, inexplorados.

- O objeto possibilita trabalhar o lúdico, a imaginação, a espontaneidade e, desse modo, resgatar o olhar ingênuo da criança que vê as coisas pela primeira vez, sem preconceitos e opiniões formadas. A sensibilidade de um modo geral é estimulada, o que é benéfico não só para o artista em formação como também para o ser humano integral.

- O aluno passa a enxergar a cena em sua totalidade, não apenas em função do “seu” papel ou da “sua” personagem. Há um fortalecimento de competências relacionadas à direção e à dramaturgia.

Penso, assim como Freitas (1998), que o ensino superior de teatro, principalmente no âmbito da universidade pública, mais do que transmitir os conteúdos básicos necessários ao exercício profissional, deve orientar-se no sentido de formar pessoas com espírito de pesquisa, criativas, inovadoras e em sintonia com as práticas artísticas contemporâneas mais avançadas. As experiências pedagógicas realizadas com os estudantes de artes cênicas convenceram-me ainda mais do quanto pode ser proveitoso, nesse sentido, trazer o objeto para a sala de aula e explorá-lo de modos diferentes dos habituais.

3.10. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*

As práticas descritas até aqui nos permitem vislumbrar inúmeros caminhos para a criação de um espetáculo de objetos. Cada um desses exercícios e jogos, isoladamente ou combinados entre si, se forem retomados e aprofundados podem conduzir a uma criação cênica. A opção por este ou aquele caminho, a maior ou menor presença do objeto, a relação deste com o ator, as questões dramaturgias, etc., tudo isso vai depender, naturalmente, das intenções do artista (ou grupo), do projeto poético de cada um.

Ana Maria Amaral observa que:

Qualquer tema, fato ou texto pode ser abordado com objetos. A dificuldade ou a criatividade está na escolha dos objetos apropriados às situações e às ideias colocadas, uma tarefa que exige sensibilidade e humor. É preciso descobrir sua peculiaridade e decidir em que medida podem servir aos nossos propósitos. (AMARAL, 2002, p. 141).

No âmbito desta pesquisa, a opção por montar um espetáculo surgiu do desejo de experimentar e aprofundar alguns exercícios, como dito acima, com vistas à encenação, o que não seria possível nas oficinas com os estudantes, até porque lá não era esse o objetivo.

Dessa forma, nas próximas seções, abordarei mais especificamente o processo de criação do espetáculo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*.

3.10.1. Dramaturgia e encenação

O ponto de partida foi um tema bastante geral que há anos Vânia e eu desejávamos desenvolver e transformar em um espetáculo: a condição feminina na sociedade comandada pelos homens. As primeiras experimentações se deram há cerca de dez anos, mas naquela época, o projeto não prosperou. No entanto, a ideia permaneceu latente e sempre voltávamos a ela em conversas esparsas. Lembro-me que, certa vez, cogitamos realizar um vídeo sobre donas de casa e suas rotinas. De acordo com Salles, (2013, p. 36/37), muitos processos criativos têm início assim como o nosso, de forma totalmente vaga, indefinida: “Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo”. Só aos poucos o artista vai encontrando o rumo, por assim dizer:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel à essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar.

Figura 41 - Primeiras experimentações (ano 2009).



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Finalmente, com a aprovação do projeto de doutorado e a possibilidade de encenar um trabalho como parte das atividades de pesquisa, vi que esta seria uma boa oportunidade de retomar a ideia inicial e colocá-la em prática.

Não pretendíamos partir de algum um texto preexistente. Também não fizemos nenhum tipo de levantamento prévio de materiais bibliográficos ou de outra natureza, como é comum acontecer em alguns processos, em que os artistas vão em busca de escritos, imagens, filmes, referências teóricas, etc. a fim de lastrear seu trabalho. Nosso subtexto se baseava em nossas próprias percepções como cidadãos conscientes acerca de fatos do cotidiano que são de conhecimento geral: mulheres sendo agredidas e estupradas pelos próprios maridos dentro de casa, mulheres sofrendo em silêncio com medo de denunciar a violência masculina, outras corajosas a enfrentar o monstro; estas eram as nossas primeiras imagens. O contexto atual, em que as discussões sobre as questões femininas e de gênero ganharam novo impulso em nosso meio, certamente nos influenciou.

Ficou acertado que, a princípio, haveria apenas um objeto em cena com o qual Vânia contracenaria e tudo o mais viria dessa correlação. Após muitas reflexões, a escolha recaiu

sobre o objeto panela, que nos pareceu interessante por estar ligado simbolicamente ao ambiente da cozinha e aos afazeres domésticos de muitas mulheres. Posteriormente, já durante o processo, foi agregado um outro objeto, um lençol comum. Isso porque estávamos com dificuldades com a panela em algumas passagens e o lençol surgiu como uma alternativa para aqueles momentos. Antes de entrarmos em sala de ensaio, imaginamos algumas possibilidades, como por exemplo: a panela como uma ameaça à mulher em uma cena silenciosa. A atriz poderia interagir com o objeto sem tocá-lo. Selecionamos também algumas ações básicas relacionadas à panela: gestos de lavar, esfregar, cozinhar; e outras, comumente associadas ao universo feminino como embelezar-se. Tais materiais serviriam como estímulos iniciais, além, é claro, dos próprios objetos. Evitamos, no entanto, planejar demais, pois uma das intenções era precisamente incorporar o acaso e o inesperado ao experimento, descobrir ações, gestos e imagens durante o próprio fazer, na prática. Pois, como diz Salles, (2013, p. 47):

Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo, assim, um processo puramente mecânico.

Toda a dramaturgia³⁵ do espetáculo foi se construindo a partir da interação da atriz com estes dois objetos, elegendo como ferramenta a improvisação, conforme já descrito neste capítulo. A atriz interagiu com a panela e o lençol e procurava deixar que os movimentos surgissem espontaneamente, intuitivamente. Queríamos, atriz e diretor, permitir que os objetos nos conduzissem. Nesse ponto, identifico-me e com o que diz Philippe Genty (2008, p. 41), referindo-se ao seu próprio processo:

Bem no início das nossas criações, eu tinha tendência a querer ditar tudo, a impor. O espantoso é que são os materiais, os objetos, as marionetes que vão me ensinar a escutar. Eu descobria que, ao obriga-los a fazer o que estava escrito, eles saíam empobrecidos. Em compensação, se nos púnhamos à sua escuta, eles nos conduziam a descobertas assombrosas, revelando-nos coisas enterradas dentro de nós mesmos.

Os improvisos geravam pequenas células, que eram por nós retrabalhadas e testadas em diferentes sequências. Nesse momento do processo, não tínhamos nenhuma preocupação com um possível encadeamento lógico das ações ou com o desenvolvimento linear de uma

³⁵ Utilizo o termo em seu sentido ampliado, referindo-me não apenas ao texto, mas, como diz Pavis, ao “conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer [...] A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica”. (PAVIS, 1999, p. 113).

história. O primeiro encontro prático deu o tom do que seria a nossa pesquisa dali para a frente, por isso considero útil descrevê-lo com mais detalhes:

1º encontro.

Comecei propondo uma improvisação livre com o objeto panela. Orientei a atriz a fazer as ações que quisesse, sem planejamento. Apenas manter a concentração no objeto e deixar o resto fluir. Eis o resultado:

- Atriz de pé, olhar perdido, reflete. Olha longamente a panela no chão, à sua frente. Dirige-se, lentamente até o objeto. Olhos marejados. Recua. Ajoelha-se, esfrega as mãos. Faz menção de tocar a panela, mas não conclui o gesto. A respiração torna-se um pouco ofegante. Tenta esconder-se. Volta, abre a tampa da panela com violência. Inclina a cabeça na direção do interior do objeto. Parece sentir algum tipo de mal-estar. Afasta-se, encolhe-se e desfalece. Fim.

Todas essas ações foram realizadas em um tempo lento, prolongado. A sensação geral foi de sofrimento, tensão, incômodo, agonia, com alguns momentos bem desagradáveis de serem vistos. Após essa primeira experimentação, resolvi propor uma ação mais concreta, o gesto de lavar a panela.

- A atriz permanece um bom tempo imóvel. Olha o objeto, avança, recua. Faz gestos impacientes. Parece irritada diante da tarefa de lavar a panela. Ao invés disso, faz a ação de lavar o próprio corpo. Fim.

Terminado o exercício, Vânia comentou que detesta lavar louça, e que por isso seu primeiro impulso na improvisação foi recusar a tarefa, daí surgirem aquelas ações. O terceiro e último exercício proposto por mim foi o do diálogo com o objeto. A proposta era que Vânia permanecesse um tempo imóvel ao lado da panela, imaginando conversar com ela, como se estivesse junto de alguém. Assim ela fez. Foi um momento bastante forte, pois, em alguns momentos, Vânia conseguia passar a nítida impressão de ouvir a voz do objeto, apenas utilizando a expressão facial.

Ao final, resolvemos construir uma pequena célula provisória a partir da junção de trechos das ações surgidas nas improvisações antecedentes.

1º momento: ouvir a panela.

2º momento: recuar, fugir.

3º momento: avançar, enfrentar o objeto.³⁶

Nesse processo de escavação, surgiram muitas ideias e imagens que não foram por nós aproveitadas. Alguns exemplos: a imagem da mulher grávida, com a panela fazendo a função de feto e a cena do parto que acontecia em seguida, surgida em uma das baterias de improvisações, eram momentos impactantes; porém, nos pareceram óbvios demais, por isso desistimos deles. Assim como o gesto de cozinhar utilizando uma colher imaginária que, por

³⁶ Anotações do dia 01/05/17, transcritas do diário de trabalho da direção.

algum motivo, não combinava com a presença concreta da panela. Já a ação de lavar o objeto, executada com gestos amplos, lembrando uma dança, pareceu-nos muito boa.

Como diretor, colocava-me como um espectador atento durante as improvisações. Nos intervalos de conversa eu expunha minhas impressões e apontava o que me parecia mais relevante. Vânia fazia o mesmo e dessa forma, em diálogo constante, íamos construindo o roteiro.³⁷ É importante destacar que não foi um processo tão fácil e fluente como as descrições podem sugerir. Muitas vezes, saímos cansados e desanimados do ensaio, pois nada do que havíamos descoberto nos parecia bom o suficiente. Outras vezes, depois de uma hora e meia de improvisações, tínhamos apenas alguns poucos momentos promissores.

De acordo com a explicação de Salles, éramos agentes e ao mesmo tempo testemunhas de nossa própria criação e em consequência de nossas escolhas e intervenções, novas formas iam surgindo. (SALLES, 2013, p. 50). Como no momento em que optamos por acrescentar um novo objeto às experimentações:

8º encontro.

Por sugestão de Vânia, incluímos um novo objeto no jogo: um tecido grande, que ela retira de dentro da panela no início. Vânia não vinha muito satisfeita com a proposta anterior, em que a ideia era que ela dançasse, feliz, com a panela. Com o tecido, ela sentiu-se melhor e a cena ganhou outros significados. Hoje, nas improvisações, surgiram algumas imagens interessantes: o tecido transforma-se em uma saia. A personagem desfila pelo palco, faz poses, como uma modelo. Em seguida, o tecido converte-se em um bebê. Passaram-se anos, os sonhos foram deixados de lado, a menina cheia de ilusões cresceu, casou-se, teve um filho. Toda uma trajetória de vida é mostrada em poucos minutos, sem palavras, apenas por imagens.³⁸

Uma estratégia que sempre que possível adoto em minhas direções e cuja inspiração provém do aprendizado com o diretor Marcio Aurélio³⁹, que foi meu professor na graduação em Artes Cênicas, consiste em não descartar de imediato nenhuma ideia surgida durante o processo sem testá-la antes, de alguma forma. Em processos colaborativos, geralmente surgem inúmeras propostas, algumas aparentemente interessantes, outras mais óbvias ou banais. O teste, no caso, consiste em tirá-las do plano puramente mental (teórico) e levá-las à cena, ainda que de maneira improvisada, como uma espécie de “rascunho”. Isto permite a

³⁷ Realizamos exatos 33 ensaios, entre 01/05/17 e 03/11/17; uma média de três ensaios por semana. Cada encontro durava cerca de duas horas e meia. O espetáculo estreou no dia 04/11/17, no espaço Sucata Cultural, em Dourados-MS, dentro da programação da mostra Solo de Quintal.

³⁸ Anotações do dia 22/05/17, transcritas do diário de trabalho da direção.

³⁹ Um dos mais importantes e premiados diretores do teatro brasileiro contemporâneo. Atuou como docente no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

todos ter uma percepção mais concreta do material com o qual estamos trabalhando. Daí acontece que, por vezes, uma proposta que parecia promissora, quando colocada em prática, revela-se não tão boa assim, e vice-versa.

No entanto, observo que muitas vezes precisamos passar por essas imagens mais primárias para chegarmos àquelas com maior potência que farão parte do espetáculo. É um processo semelhante, acredito, ao do artista visual e seus inúmeros “estudos”, que são esboços preliminares, tentativas, experimentações, que podem apontar caminhos para a obra em processo. Como diz Salles (2013, p. 41):

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

Outro princípio que norteou a encenação foi o da absoluta economia de meios. Não há, no espaço cênico, nenhum outro elemento ou adereço além dos objetos manuseados pela atriz. Sempre gostei da cena vazia. Desde que comecei a frequentar teatros, ainda na adolescência, os espetáculos que mais me encantaram foram aqueles em que não havia quase nada além dos atores. Para mim, isto aguça ainda mais a imaginação do espectador, que é convidado a completar o espetáculo com suas próprias imagens interiores. Além disso, os poucos elementos materiais ganham enorme importância. Desde o início, a intenção era trabalhar com o mínimo possível de objetos, extraindo deles o máximo de expressividade. Acredito que assim fazendo conseguimos realçar ainda mais para o público a conexão da atriz com os objetos. Aliás, isto foi bem observado por um dos nossos espectadores:

Para que a panela pudesse alcançar a condição de personagem e transformar-se nesse elemento sintetizador foi necessário um desmonte de todo artifício cenográfico, pois nada podia roubar o seu protagonismo.⁴⁰

A relação espacial palco/plateia adotada é a convencional, à italiana. Entretanto, não trabalhamos com a noção de “quarta parede”, ou seja, a atriz procura compartilhar suas sensações e emoções com o público, inclusive dirigindo-se diretamente às pessoas em alguns momentos. Para isso, preferimos que o espaço em que se dará a apresentação permita a acomodação do público próxima à área de representação.

A iluminação ficou a cargo de Gil Esper⁴¹, com quem já havíamos trabalhado nos nossos dois espetáculos anteriores. Gil possui bastante experiência na área da visualidade,

⁴⁰ Trecho do comentário do Prof. Paulo Custódio de Oliveira. O texto completo encontra-se no anexo 4.

além de sensibilidade para entender o que estamos buscando; e mesmo com poucos recursos técnicos disponíveis, consegue sempre desenvolver um bom trabalho.

A trilha sonora é composta por músicas pré-gravadas, cuidadosamente selecionadas e testadas. Uma música bem escolhida é um recurso poderoso e, inserida no momento e no contexto corretos, pode inspirar e ajudar bastante no desenvolvimento de uma improvisação, de um exercício ou na criação de uma cena. Contudo, é preciso atenção e cautela, pois, em alguns casos, a trilha sonora pode estar apenas “maquiando” uma cena sem vida, ou ocultando problemas. No nosso espetáculo, a música desempenha um importante papel, principalmente na terceira e última cena, a mais extensa do solo, na qual a trilha está presente todo o tempo. Para esse momento do espetáculo, selecionamos uma composição de Phillip Glass⁴² com cerca de 20 minutos de duração, cuja estrutura repetitiva (característica de muitas obras do artista), em diálogo com a performance da atriz, instaura uma sensação de claustrofobia que é totalmente condizente com os estados interiores da personagem.

3.10.2. Atuação: intersecções com a performance.

Vânia Marques é atriz de teatro, com formação acadêmica e experiência em trabalho corporal. Em sua formação, foi muito importante o período de cerca de cinco anos dedicados ao estudo prático da técnica Klauss Vianna, sendo esta uma de suas principais ferramentas no momento de criar uma personagem. Seus trabalhos, em geral, caracterizam-se pela forte presença cênica, pela atenção dispensada aos mínimos gestos, pela entrega física aliada à intensidade emocional que ela consegue atingir sempre que o papel ou a cena assim o exigem. Assim como eu, Vânia também transita pelo teatro de animação, tendo participado de experiências no âmbito do grupo *O Casulo*, dirigido por Ana Maria Amaral, nos anos 2000.

Neste espetáculo-solo, ambos, atriz e diretor, nos aproximamos, sem perceber, de procedimentos próprios do campo da performance que vale a pena discutir aqui, no intuito de compreender mais profundamente o processo de criação da obra como um todo.

Assim como o teatro de objetos, também a performance apresenta um caráter híbrido, multifacetado. Apesar disso, é possível apontar alguns traços gerais, comuns a todos, ou à

⁴¹ Diretor teatral, iluminador e professor do curso de Artes Cênicas da UFGD.

⁴² Phillip Morris Glass (1937). Um dos mais importantes e reconhecidos músicos do final do século XX, autor de uma extensa obra, muitas vezes associada ao minimalismo. Compôs trilhas para cinema e teatro, como a ópera *Einstein on the beach* talvez uma de suas criações mais famosas, em colaboração com o encenador Robert Wilson.

maioria dos trabalhos da área. De modo mais amplo, o performer é um artista-solo que fala em seu próprio nome. É ele o autor de seu próprio script, explica Ana Bernstein (2001, p. 91). Ele não representa uma personagem, como no teatro, mas fala de si mesmo, de suas experiências de vida e expõe sua visão de mundo. Apesar dessa ênfase na autobiografia do artista, a performance não é necessariamente narcisista, voltada ao seu próprio centro, pelo contrário. Na verdade, conforme já mencionado, a força do trabalho de um performer está em sua capacidade de, partindo da esfera privada, atingir o universal, ou seja, ele irá transformar os fatos de sua vivência pessoal, distorcê-los, modificá-los, e com isso criar uma narrativa nova que sensibilize a todos. Como explica Beth Lopes:

Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma autodefesa de sua mente. (LOPES, 2009, p. 137).

Esta “narrativa” performática não se parece com aquela do teatro tradicional. Na performance, em geral, não há o tempo/espaço fictício, tampouco encadeamento lógico de ações, conflitos e um desenlace final. A performance busca afastar-se da narratividade, ela prefere situações concretas, que incluem, em algumas modalidades, a mutilação do próprio corpo do artista. É o choque provocado pelo acontecimento vivo e real e não por uma ficção mimética.

Desse modo, o trabalho do performer se diferencia dos métodos do ator tradicional de base stanislavskiana. Cohen explica que tal ator busca adaptar suas emoções, corpo e pensamentos a uma forma externa (a personagem de um texto preexistente), enquanto que aquele “vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo. É claro que quanto mais universal for este processo, melhor será o artista”. (COHEN, 1989, p. 106). O trabalho do performer se caracteriza, portanto, mais por um arranjo de elementos de sua subjetividade que pela construção de uma personagem.

Diante do que foi exposto até aqui, é possível afirmar que o trabalho de Vânia coincide, em alguns pontos, com as práticas performáticas. No caso dela, também não existia um texto escrito antes; portanto, não havia uma personagem dramática convencional a ser construída. Ela se apresenta sozinha e o roteiro tem uma base de conteúdo autobiográfico, conforme transparece em suas falas sobre o processo. Em alguns momentos do solo, ela rompe com a “quarta parede” imaginária e dirige-se diretamente ao público, que se converte em testemunha de um acontecimento real que se dá ali, no momento presente e não em um

tempo fictício. Estes seriam os traços performáticos de seu trabalho. Todavia, parece-me que as semelhanças terminam por aí. Vejamos:

Na maioria das performances, o artista se coloca como uma espécie de criador único, chamando para si a responsabilidade por todos os elementos da obra: roteiro, figurinos, objetos, trilha sonora, etc. Tais trabalhos, por vezes, podem ser antecedidos por uma longa fase de preparação, de planejamento, contudo, não existe propriamente aquilo que em teatro chamamos de ensaios, ou seja, um período mais ou menos extenso dedicado às investigações, tentativas, erros, acertos e repetições. Analisando o trabalho da artista performática Karen Finley, por exemplo, Bernstein diz que ela “não possui nenhuma técnica de atuação e nunca ensaia seus trabalhos, a fim de não perder a espontaneidade [...] Se por um acaso ela esquece o texto, ela simplesmente pega o script e o lê”. (BERNSTEIN, 2001, p. 94). Além disso, não é comum uma mesma performance ser apresentada várias vezes, cumprir temporadas, como ocorre, geralmente, com uma peça teatral. Isso porque a performance, via de regra, assume um caráter de evento, de um acontecimento único.

O trabalho solo de Vânia, ao contrário, desde o início do processo de criação, contou com minha presença como diretor e coautor do roteiro. Na fase de finalização da montagem, juntaram-se a nós colaboradores na parte técnica (som e iluminação). Após a fase de pesquisa e escavação de materiais, por meio de jogos e improvisações com os objetos, seguiu-se um período de lapidação das cenas, no qual cada gesto foi devidamente ensaiado. Isso não significa que a peça foi congelada em uma forma fixa, inalterável. Alguns ajustes sempre podem ocorrer durante a temporada, pois, a experiência mostra que uma sequência de apresentações traz à tona uma miríade de questões de toda ordem que, até então, haviam passado despercebidas. Sem dúvida, o contato com o público ensina muita coisa. Contudo, a estrutura geral do espetáculo não sofrerá grandes alterações.

Enfim, por influência da nossa formação teatral, seguimos trabalhando com a noção de personagem ainda que não mimética. A mulher do nosso espetáculo não tem nome, idade ou profissão definidas, não está localizada em nenhum tempo-espaço rigorosamente determinado. Eu diria que ela está mais próxima da ideia de um símbolo, uma junção de várias mulheres que foram vítimas de opressão, preconceito e violência pelo simples fato de terem nascido mulheres. Mas, para nós, ainda se trata de uma personagem e não da atriz atuando como ela própria.

3.10.3. Um teatro de objetos

Conforme visto anteriormente, o que denominamos “teatro de objetos”, na verdade, refere-se a um conjunto de manifestações artísticas por vezes bastante diversas entre si, trabalhos híbridos por natureza, de difícil classificação, que aglutinam elementos do teatro de atores, da dança, da performance, do teatro de bonecos, das artes visuais, etc. Esteticamente, nosso espetáculo se afasta de algumas soluções mais ou menos corriqueiras nessa forma teatral, como a presença de uma mesa como palco para os objetos e o ator na condição de um narrador ou contador de histórias. Os objetos por nós selecionados também não são exatamente transformados em personagens por meio da manipulação. Apesar disso, entendo que a obra pode ser vista como pertencente a este gênero, uma vez que tais objetos foram indispensáveis ao processo de criação, bem como dividem a cena com a atriz, não como meros acessórios, mas como autênticos parceiros, sem os quais o espetáculo não aconteceria.

3.10.4. Objetos, memória e imaginação.

Dentre as inúmeras possibilidades que se oferecem a quem tenha interesse em trabalhar com o objeto, a que mais me atraía e que me motivou a montar este espetáculo era, precisamente, o seu potencial como estímulo para a criação do artista cênico, algo que chamou minha atenção, pela primeira vez, há mais de dez anos. Nesse sentido, encontrei nas falas de Claire Heggen algumas proposições com as quais me identifico e que, acredito, aproximam-se bastante de minhas práticas nesta pesquisa. De acordo com ela, para além da simples poética do objeto cênico, devemos atentar também para as relações que se instauram entre este e o ator. Heggen chama a atenção para a capacidade que o objeto tem de nos influenciar e sensibilizar:

A realidade incontornável do objeto possibilita uma relação sensível e não utilitária entre corpo e objeto. Tal relação mantém uma dialética permanente, um pensamento em ação, dentro da prática artística, e torna possível uma diversidade e variações inumeráveis da relação triangular do objeto, do corpo cênico (do ator manipulador) e do espectador. (HEGGEN, 2009, p. 56).

Desse modo, explica a artista-pesquisadora, o objeto pode assumir várias funções diferentes, como por exemplo:

- O objeto como uma máscara que pode encobrir, revelar e/ou proteger;

- O objeto como um mediador que permite entrar em relação com o outro (objeto, pessoa, espectador);
- O objeto como portador de memórias, lembranças, ações, emoções e sensações experimentadas com ele, através dele;
- O objeto como lugar de projeção do imaginário, tanto de quem olha quanto de quem o anima. (HEGGEN, 2009, p. 58/59).

Sem dúvida, tais funções são desempenhadas pelos nossos objetos no espetáculo. Também concordo plenamente com Heggen quando ela afirma que o objeto nos permite aceder a outro nível de compreensão, de inteligência, de sensibilidade ou de emoção. E ainda: “Não se manipula um objeto, manipulam-se imagens, o simbólico. O objeto se torna depositário de mais do que é. Simplesmente, é preciso inventar que se acredita nele”. (HEGGEN, 2009, p. 61.) Nesse sentido, é fundamental, como diz Ana Alvarado, pesquisar novas modalidades de vínculo cênico entre ator e objeto que ultrapassem tanto a noção de manipulação e técnica, derivada de certo teatro de bonecos; quanto a das técnicas de atuação, enraizadas no realismo do teatro de atores ocidental. (ALVARADO, 2009, p. 81).

Dada a relevância do tema da memória e da imaginação para o trabalho, foi importante para mim buscar compreender um pouco melhor os aspectos que regem o funcionamento destas faculdades humanas e suas relações com os objetos que nos cercam. Para tanto, vali-me, principalmente, de algumas ideias do filósofo francês Henri Bergson, cruzando-as com as pesquisas da moderna neurociência. As proposições a serem explanadas sugerem perspectivas promissoras aos processos criativos que elegem a memória e a imaginação como base das experimentações, como é o caso frequente dos artistas do teatro de objetos. Vejamos:

A palavra memória, em seu sentido cotidiano, do senso comum, significa a capacidade humana de reter dados e informações obtidos ao longo da vivência que possam, eventualmente, ser recuperados em caso de necessidade. A ciência distingue inúmeros tipos de memórias, havendo diferentes classificações. Uma delas leva em conta a duração das memórias, que pode ser curta ou longa. Um exemplo de memória de curta duração, ou de curto prazo, é aquela que utilizamos para fixar uma informação rápida (um número de telefone ou a placa de um veículo, por exemplo), por um breve período de tempo, apenas o necessário para determinada ocasião, esquecendo-a em seguida. Já as memórias de longa duração apresentam várias divisões, entre as quais temos as memórias declarativas (também conhecidas como explícitas) e as não declarativas (ou implícitas).

A memória declarativa, isto é, que pode ser traduzida em palavras, é acionada por nós quando narramos a alguém um evento passado, como uma viagem de férias, por exemplo. Entre as memórias não declarativas está aquela ligada ao aprendizado de hábitos motores. São tidas como implícitas, já que as adquirimos sem perceber e não é possível verbalizar sobre o processo que envolve a execução de um ato, como andar de bicicleta, por exemplo (LEONARDELLI, 2008).

Outra modalidade de memória não declarativa, essa mais diretamente relacionada a certos processos criativos, é a chamada memória *priming* que é a “capacidade de evocar informações por meio de dicas, fragmentos de imagens, palavras, gestos ou sensações”. (Idem, p. 94). Nesse tipo de memória, um estímulo qualquer pode recuperar todo um conjunto de imagens relacionadas. Por exemplo: sinto o cheiro de café fresco e me recordo de um evento que até então julgava totalmente esquecido, uma visita que fiz à minha avó, há muitos anos atrás, ocasião em que ela me recebera com um bule de café recém preparado.

Identifico a ação dessa memória no âmbito do experimento cênico com os objetos panela e lençol, os quais desencadearam imagens pessoais, conforme relatou a atriz em seu depoimento:

Comecei a improvisar com a panela e vieram várias imagens, sentimentos, sensações e emoções que eu nem lembrava mais. Lembrei-me de quando eu era criança e via minha mãe na cozinha, envolvida em seus afazeres de dona de casa. Gosto muito de cozinhar para os amigos, esse pensamento vinha também. Depois, sentia tristeza, porque começava a pensar nas mulheres que sofrem, oprimidas dentro do próprio lar, então me colocava no lugar delas. Meu corpo reagia conforme cada sentimento.

Quanto ao lençol, me trouxe memórias da minha infância e adolescência. Eu era uma menina muito leve e suave, acreditava em contos de fada e num mundo perfeito, cheio de flores e borboletas. Na adolescência, sonhava em ser uma modelo famosa, rodeada de fotógrafos. Nem me lembrava mais disso. Comparando com a panela, o lençol me trouxe mais lembranças alegres.⁴³

Geralmente, não associamos a memória com a criatividade. Nesse caso, utilizamos outra palavra, a imaginação, para indicar a capacidade humana de gerar novas ideias, criar obras de arte ou realizar descobertas científicas. Desse forma, memória e imaginação são colocadas para nós como instâncias separadas, diferentes entre si, dotadas de limites e atributos próprios. Segundo Leonardelli, tal visão remonta ao início da era moderna, momento em que o pensamento científico ganha corpo e passa a orientar a produção de conhecimento com base em uma crescente especialização. Nesse sentido:

A memória precisava ter seu âmbito de atuação enquanto faculdade arborescente claramente definido, separado, delimitado e esclarecido na nova

⁴³ Trecho do depoimento escrito da atriz Vânia Marques. 25/01/18.

anatomia de funções do ser racional e, nessa partilha executada pela ciência nos primeiros anos da era moderna, coube-lhe, basicamente, a responsabilidade pela retenção. (LEONARDELLI, 2008, p. 65)

O cartesianismo contribuiu para aprofundar ainda mais a separação ao privilegiar radicalmente a razão, vinculada à alma, como a única fonte de conhecimento verdadeiro. Para Descartes, memória e imaginação estão ligadas às experiências físicas, corporais, e por isso são sempre vistas como fonte de erro e de ilusão.

Os processos que envolvem a percepção, a memória, a imaginação e outras faculdades humanas, ainda são, em grande medida, misteriosos até hoje; porém, uma coisa parece certa: tais funções estão permanentemente conectadas e atuam de modo cooperativo, não existindo abismos intransponíveis entre elas.

Esta concepção surge na obra do filósofo francês Henri Bergson, para quem a memória e a imaginação são essencialmente a mesma coisa, estando ambas, por sua vez, relacionadas à percepção e à racionalidade. Para ele, a operação prática da memória, sua função de base, é auxiliar o indivíduo em suas atividades presentes, seja por meio de respostas automáticas (reflexos motores), seja através de uma intenção consciente do sujeito que busca nos arquivos da memória os dados mais adequados para resolver determinada situação (BERGSON, 1999).

Desse ponto de vista, todas as nossas atividades diárias dependem da memória. Nossos gestos automatizados como caminhar, escrever, manipular objetos, etc., nada mais são do que lembranças transformadas em hábitos pela repetição constante. Em Bergson, o passado adquire muito mais peso e relevância do que estamos habituados a pensar, uma vez que o que chamamos momento presente é um instante extremamente fugaz, transitório, difícil de ser capturado. “Quando pensamos este presente como devendo ser, ele ainda não é. Quando o pensamos como existindo, ele já passou” (BERGSON, 1999, p. 174).

De acordo com Bergson, nossa consciência tem a tendência a privilegiar aquelas memórias tidas como mais úteis para nós no presente, no desenrolar da vida prática. Por isso, segundo ele, uma grande quantidade de memórias de outra natureza permaneceria na sombra, sendo mais difícil acessá-las. A esse segundo conjunto de memórias Bergson denominou como “verdadeiras” para distingui-las das primeiras, mais ligadas às demandas do presente imediato. Bergson enfatiza que não há separação entre as duas memórias, ambas se conectam e se influenciam mutuamente.

O autor utiliza a imagem de um cone para exemplificar esse processo de troca e cooperação constante entre as memórias, sendo a base maior, bem mais larga, o conjunto

imóvel de todos os registros da história do indivíduo; enquanto que a extremidade, muito mais reduzida, representa o momento presente que avança sem cessar. Como seres humanos, nunca atingimos totalmente nenhum dos dois extremos, pois, para nós, não existe um estado que seja inteiramente sensório-motor ou, ao contrário, inteiramente imaginativo.

A verdadeira memória permanece ali, à espreita, no aguardo de que uma fissura se apresente para fazer passar por aí as suas imagens. (BERGSON, 1999). É possível acessá-las voluntariamente, mas para isso é necessário um esforço do qual talvez apenas os seres humanos sejam capazes: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90).

As reflexões de Bergson são preciosas na medida em que apontam caminhos possíveis para a atividade artística a partir do trabalho com a memória, entendida como sinônimo de imaginação. Desse ponto de vista, esta não seria uma qualidade distinta, à parte, mas a própria memória, atuando de outra forma. Consequentemente:

Reconhecer a natureza criadora da memória significa admitir que a afetividade e a inteligência se combinam no trabalho sobre o tempo; é assumir o ser como intuitivamente criativo na maneira de administrar seus conhecimentos, e é esse olhar que Bergson nos oferece. (LEONARDELLI, 1999, p. 106)

Os estudos científicos sobre as estruturas do cérebro, a mente e suas propriedades avançaram bastante nas últimas décadas, em parte devido ao desenvolvimento de novas tecnologias cada vez mais precisas de mapeamento cerebral. Embora estejamos ainda bem distantes de um conhecimento completo sobre estes assuntos fascinantes, muitas hipóteses já intuídas em épocas passadas por artistas e filósofos como Bergson vieram a ser confirmadas em parte ou mesmo inteiramente pela moderna neurociência.

Alguns temas merecem destaque por interessarem diretamente aos procedimentos artísticos contemporâneos. Com relação ao conteúdo da memória e seu armazenamento pelo cérebro, por exemplo, o neurocientista António Damásio (1998) explica que, ao contrário do que em geral se pensa, não existem arquivos visuais ou sonoros, semelhantes a fotos, filmes ou gravações de cenas de nossas experiências passadas. Se nosso cérebro fosse semelhante a uma biblioteca, diz ele, inevitavelmente teríamos problemas insuperáveis de capacidade, dada a enorme quantidade de conhecimentos que acumulamos ao longo da vida.

O que evocamos, quando nos lembramos de fatos, objetos, ou pessoas não são as imagens exatas, originais, mas aproximações construídas momentaneamente a partir do que ele chama de formas dispositivas. “Disposições são registros dormentes e implícitos, e não ativos e explícitos, como as imagens” (DAMÁSIO, 2000, p. 209). No caso de um objeto

qualquer, por exemplo, tais registros incluem não apenas aspectos sensoriais como cor, forma ou som, mas também as reações emocionais que tivemos em relação a esse objeto no passado.

Detalhe importante desse processo é que tais registros, na hipótese de Damásio, são guardados em áreas separadas do cérebro. Ou seja, dispomos de uma área para forma ou cor, outra para sons ou movimentos e assim por diante. Isto explicaria por que podemos gerar memórias a partir de estímulos tão diversos como odores, sensações táteis, etc. Ver um objeto é diferente de percebê-lo pelo tato ou pelos sons que produz. De alguma maneira ocorre a sincronização de todos esses dados, no momento da lembrança, gerando não uma imagem rígida, congelada no tempo, mas uma reconstrução no momento presente.

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e a experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. (DAMÁSIO, 1996, p. 128)

Ademais, não só as lembranças de coisas, eventos ou objetos passam por esse processo de recriação permanente. Dá-se o mesmo com as memórias de nossa história de vida que forjam nossa própria personalidade individual, denominada *self autobiográfico* pelo autor:

As mudanças que ocorrem no self autobiográfico ao longo da vida inteira de um indivíduo se devem tanto à remodelação consciente e inconsciente do passado vivido como à formulação e remodelação do futuro antevisto. (DAMÁSIO, 2000, p. 288).

Concluimos que a memória é um processo dinâmico em permanente transformação e reconstrução pelo sujeito, resultado da vivência deste, da aprendizagem, da interação contínua com o ambiente e com os outros sujeitos. Recordar-se não significa trazer de volta um passado fixo, imutável, mas sim recriá-lo no aqui e agora, gerando, portanto, algo novo.

A propósito, vale a pena mencionar que, no início do século XX, Stanislávski já havia intuído a impossibilidade de recuperar emoções passadas no processo criativo do ator. Discutindo a questão da memória emocional e suas aplicações práticas, o mestre russo explica que o ator não deve tentar repetir sentimentos antigos a cada vez que for representar a personagem, e sim atualizar o processo que gerou tais emoções, as quais, necessariamente, serão diferentes a cada repetição do desempenho.

Não perca tempo correndo atrás de uma inspiração que por acaso lhe ocorreu uma vez. É tão irrecuperável como o ontem, como as alegrias da infância, como o primeiro amor. Dirija seus esforços no sentido de criar uma inspiração nova e fresca para o dia de hoje. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 193)

Voltando ao experimento cênico, é possível aproximar alguns dos procedimentos adotados às teorias estudadas e vice-versa.

Reexaminando a recomendação de Bergson (1999, p. 90) já citada acima, não é difícil associar as imagens do “passado sonhado” com as mesmas que todo artista, em maior ou menor grau, conscientemente ou não, procura acessar no ato de criar sua obra. Mas, para isso, de acordo com o filósofo, é preciso em primeiro lugar “abstrair-se da ação presente”. Isto, no meu entender, significa afastar-se das ações rotineiras, automatizadas, catalogadas, que dominam a maior parte das nossas vidas.

Bergson, assim como muitos outros autores, também observou que os objetos à nossa volta, com muita frequência, condicionam nossos próprios gestos: “Nossa vida diária desenrola-se em meio a objetos cuja mera presença nos convida a desempenhar um papel: nisso consiste seu aspecto de familiaridade”. (BERGSON, 1999, p. 108). Isto se dá devido ao fato de tais objetos já se apresentarem a nós com uma programação prévia: a alça do bule pressupõe o gesto de entorná-lo; a caneta traz em si a intenção do ato da escrita e assim por diante. Conforme explica Dohmann (2010, p. 71): “O objeto traduz em sua materialidade a intenção do ato preexistente que lhe deu origem, e sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes de sua própria configuração física”.

Por outro lado, como vimos mais detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho, esses mesmos objetos podem conter muitos outros aspectos não perceptíveis de início:

O objeto material, justamente em virtude da multiplicidade dos elementos não percebidos que o prendem a todos os outros objetos, parece-nos encerrar em si e ocultar atrás de si infinitamente mais do que aquilo que nos deixa ver. (BERGSON, 1999, p. 172)

Apesar de vivermos cercados por objetos utilitários, a verdade é que, felizmente, nosso imaginário nunca se deixa dominar por completo. Os objetos ao nosso redor nos afetam tanto física quanto psiquicamente; despertam vagas sensações, memórias e emoções. Percebemos isso facilmente no cotidiano quando contemplamos retratos, lembranças de viagens ou presentes. Todos nós guardamos certos objetos por razões puramente emocionais, assim como os jogamos fora pelas mesmas razões. Contudo, podemos ir além e dizer que qualquer objeto, mesmo aqueles com os quais não temos nenhuma relação afetiva especial, pode convocar nossa sensibilidade de alguma maneira. Na verdade, é isso o que acontece sempre, embora na maior parte do tempo não tenhamos consciência. Damásio explica que qualquer imagem que formamos na mente, seja a partir de um estímulo interior (uma memória, por exemplo) seja a partir do contato com o exterior (e aqui se incluem, naturalmente, os objetos concretos) vai produzir algum tipo de reação emocional. Segundo o autor, não há como evitar que isso ocorra, pelo simples fato de possuímos uma mente (DAMÁSIO, 2000).

De acordo com Bergson (1999) e Damásio (1998, 2000) percepção, memória e imaginação encontram-se intrinsecamente ligadas, portanto, “A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a” (BERGSON, 1999, p. 154).

Durante as improvisações com os objetos, como já mencionado, várias imagens mais ou menos esquecidas ocorreram à mente da atriz, em virtude da suspensão temporária dos automatismos cotidianos, o que se deu pela via do jogo, como se percebe pelo depoimento abaixo:

Nas improvisações com os objetos me senti bem à vontade. Permiti a mim mesma deixar fluir as emoções e as expressões do corpo sem bloquear os movimentos e as ações e reações que o corpo e a mente revelavam em cada situação. Às vezes, as sensações que afloravam eram imprevisíveis até para mim. Irritação, raiva, vontade de fugir... E junto com tudo isso, vinham muitas imagens mentais de várias situações passadas.⁴⁴

No ato de perceber um objeto qualquer, conforme Bergson, várias imagens retornam, não apenas uma ou duas. “Todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentadas por esta, adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela”. (BERGSON, 1999, p. 119).

Estas imagens estimularam gestos e ações físicas, que por sua vez foram redirecionadas aos objetos panela e lençol, gerando novas imagens e assim sucessivamente, em um fluxo contínuo. Muitas células foram geradas seguindo os mesmos passos, que poderiam ser resumidos da seguinte forma:

Objeto irradia estímulos → atriz reage física e mentalmente (imagens) → imagens geram novos movimentos → atriz torna a agir sobre os objetos → objetos irradiam novos estímulos → o ciclo recomeça.

A racionalidade não está excluída do processo, muito pelo contrário. Ela tem a importante missão de organizar o material bruto, editar, selecionar, propor novos estímulos e provocações, elaborar roteiros possíveis. Na maior parte do tempo, estas tarefas foram executadas por mim, que observava de fora; mas a atriz também por vezes trouxe sugestões importantes que acabaram sendo incorporadas ao resultado. Buscávamos trabalhar e criar em conjunto, diretor e atriz, de forma colaborativa.

Também considero importante ter clareza de que estamos no terreno da arte, não no da terapia psicológica, portanto, imagens e memórias pessoais só terão valor para o público no momento em que receberem tratamento artístico. Nesse sentido:

⁴⁴ Trecho do depoimento escrito da atriz Vânia Marques. 25/01/18.

Não são importantes as lembranças em si, mas o impulso acionado para lembrá-las, o discurso que se constrói com estas vibrações e o que se oferece à uma outra experiência vibrátil – a do espectador. (LOPES, 2009, p. 138).

Em toda experiência humana existe uma porção inacessível para os outros, um núcleo que interessa apenas ao indivíduo e mais ninguém. Ao lado disso, como seres humanos, partilhamos dos mesmos dilemas básicos e podemos sentir e nos comunicarmos uns com os outros em um plano da experiência que é comum a todos. É nesse lugar que se insere o trabalho do artista. Por essa razão, não basta somente evocar e atualizar as imagens interiores individuais, é preciso questioná-las, verificar se elas atendem aos propósitos que estamos buscando. Ir além da expressão puramente pessoal para atingir o plano social, público. Pouco importa se os acontecimentos geradores das memórias realmente ocorreram ou não. Como vimos, memória e imaginação são dois polos indissociáveis do mesmo imaginário humano. O ato de lembrar, observa Sonia Rangel, está ligado a vários objetivos diferentes:

Lembrar para esquecer. Lembrar para compreender. Lembrar para modificar. Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar. O elemento comum na confirmação, mesmo no recordar, traz um componente de unicidade e de criatividade. A apetência e a competência única estão vinculadas no modo como a pessoa lida com o lastro da memória. Parte dela é incontrolável, parte dela é esquecimento, mas uma parte pode ser reinventada e atualizada como processo de criação. (RANGEL, 2015, p. 74).

Nesse sentido, a potência do espetáculo não provém exatamente das experiências concretas, objetivas, pelas quais todos nós passamos; e sim, depende da nossa capacidade como artistas de transformá-las, inscrevê-las em outros contextos, acrescentar-lhes novos sentidos e significados mais amplos.

Conforme mencionei anteriormente, na fase de levantamento de material e de criação das cenas, não nos preocupávamos com a construção de uma narrativa linear, uma história com começo, meio e fim. Em um determinado momento, tínhamos várias pequenas células e passamos a agrupá-las de diferentes modos, até chegar à versão que nos parecia mais interessante, do nosso ponto de vista. A intenção era construir uma obra aberta, que admitisse variadas leituras, no âmbito daquele tema geral por nós delimitado. Porém, ao mesmo tempo, considero importante que em processos semelhantes ao nosso o grupo faça a sua leitura do próprio trabalho, construa as suas próprias associações de ideias assim como o público o fará. Trata-se de estabelecer, para nós mesmos, as intenções de cada momento, de cada cena do espetáculo, mas sem a preocupação de transmiti-las fielmente.

Nessa questão, o encenador Osvaldo Gabrieli expressa um ponto de vista bastante próximo ao que me refiro e defendo. Refletindo sobre o processo criativo dos espetáculos de

sua companhia, ele sublinha a importância da criação de uma partitura clara, de uma dramaturgia que dê sustentação às personagens da obra, pois, sem isso, elas serão apenas “seres que acabam ficando órfãos de uma história pessoal que os sustente”. O termo “dramaturgia” aqui, para ele, não está sendo empregado no sentido tradicional, aristotélico. Refere-se aos vínculos criados entre um ser e outro, entre presente, passado e futuro, entre espaços e tempos diferentes.

Não necessariamente estes vínculos devem se manifestar às claras; podem estar encobertos no jogo poético, porém, o artista que os articula deve ter alguma clareza interior do que pretende passar ou dos mecanismos de que lança mão. (GABRIELI, 2007, p. 233).

Esta clareza de intenções, que obviamente não deve obediência a nenhuma lógica de viés cartesiano, segundo tenho observado, auxilia o ator a entrar em cena em um estado mental mais adequado, gera segurança e objetividade, além de apontar caminhos para o diretor. Desse modo, na descrição que apresento a seguir, constam não apenas o roteiro de ações como também as nossas próprias leituras, imagens, impressões subjetivas e intenções pessoais.

3.10.5. Texturas de imagens

O espaço da ação, um retângulo com cerca de 20 metros quadrados, delimitado com fita crepe, faz alusão à casa e também lembra isolamento, prisão, limitação, solidão. Não há nenhum outro elemento em cena, exceto um objeto embrulhado para presente, à frente, do lado direito de quem assiste. No interior deste lugar, praticamente vazio, vemos uma mulher comum, sem nome, igual a tantas outras, mais ou menos na faixa dos 50 anos de idade. Não há dúvida de que se trata de uma mulher dos tempos atuais, porém, nada em sua aparência permite identificar com precisão sua profissão ou classe social. O figurino é simples: calça e camisa em tons neutros.

Figura 42 - Cena inicial.

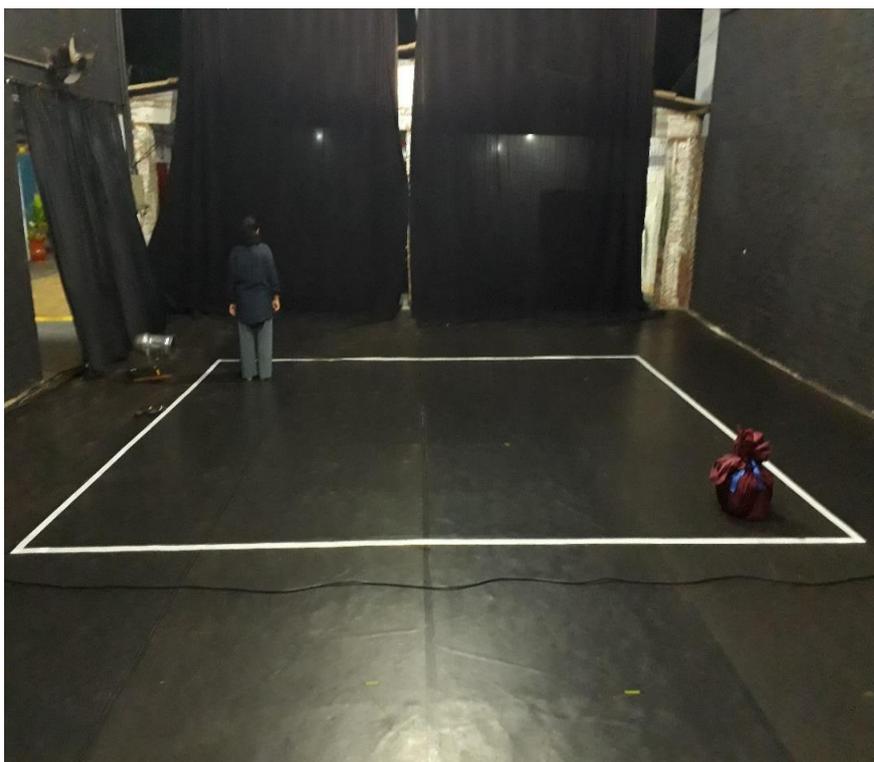


Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Um presente é um objeto afetivo por natureza. Presentear e ser presenteado é um ato simbólico da maior importância que acompanha a humanidade desde os primórdios. Lembremo-nos dos sacrifícios ofertados aos deuses pelos povos antigos a fim de lhes aplacar a fúria, ou como forma de agradecimento por uma boa colheita. Presentes sempre acompanharam ocasiões especiais na vida das pessoas, como nascimentos, aniversários, noivados e casamentos. Chefes de estado trocam agrados entre si como sinal de cordialidade e boas intenções.

Atualmente, há uma infinidade de datas comemorativas que são intensamente exploradas pelos departamentos de marketing das empresas ansiosas por vender seus produtos. Um presente envolve uma profusão de sentimentos contraditórios, tanto por parte de quem oferece quanto para quem recebe. Nem sempre é motivo de satisfação. Dependendo das circunstâncias, pode ser algo bem desagradável.

Cena 1:

Ela abre o pacote e demonstra certa decepção ao verificar que se trata de uma panela, mais precisamente um caldeirão de tamanho médio. O objeto panela, no imaginário coletivo, tem conotações positivas e negativas; está associado ao preparo da comida, algo essencial à

manutenção da vida; e por extensão, aos prazeres relacionados à alimentação, etc., mas pode também remeter às tarefas domésticas, geralmente extenuantes, repetitivas e não reconhecidas socialmente, exercidas pelas donas-de-casa. Em uma sociedade patriarcal e conservadora como a nossa, tornar-se uma dona-de-casa, até bem pouco tempo atrás, era praticamente um destino inevitável para a maioria das meninas. Aquelas que se recusassem, enfrentariam, por certo, enormes barreiras e dificuldades na vida, além de variados graus de preconceito e discriminação. Afinal, como diz o ditado popular, de cunho profundamente machista, “lugar de mulher é na cozinha”. Infelizmente, apesar de todas as lutas e conquistas alcançadas nas últimas décadas pelas mulheres, sabemos que o cenário pouco mudou para uma grande parcela da população feminina.

A mulher abre a tampa da panela e descobre, surpresa, que dentro dela há um lençol. Nesse momento, a cena adquire um tom surreal, com o auxílio da iluminação e da trilha sonora. Lentamente, ela retira o tecido de dentro da panela. Este momento simboliza um mergulho da personagem em seu próprio inconsciente. As imagens seguintes são fragmentos de memórias, sonhos e fantasias; breves momentos de uma trajetória de vida. Feliz, a mulher dança e brinca com o lençol; transforma-o em peças de figurino. Ela revive suas fantasias de adolescente, quando sonhava em ser uma modelo famosa; desfila em uma passarela imaginária, faz poses para fotógrafos invisíveis, etc. (Figuras 43 a 46).

Figura 43 – Transformações do objeto lençol.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

Figura 44 - Transformações do objeto lençol.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal

Figura 45 - Transformações do objeto lençol.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal

Figura 46 - Transformações do objeto lençol.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal

O trabalho das modelos, assim como o das cantoras e atrizes famosas, é cercado por uma aura de glamour, devidamente reforçada e constantemente alimentada pela mídia, que as transforma em símbolo dos valores mais caros à sociedade de consumo: prestígio, riqueza, fama e reconhecimento. A realidade, contudo, é bem diferente. Tais profissões são duras, difíceis; a instabilidade e a incerteza quanto ao futuro são regras. A maior parte das profissionais é mal remunerada; bem poucas atingem aqueles objetivos. No entanto, sabemos que tornar-se uma celebridade é o sonho da vida de muitas garotas, que veem nesse horizonte uma chance de escapar de uma existência medíocre e sem perspectivas. Às vezes, acontece um choque de realidade. No final da cena, o lençol converte-se em um bebê recém-nascido. (Figuras 47 e 48). A gravidez é uma questão-chave na vida da maioria das mulheres na atualidade. Tornar-se mãe pode ser um sonho e ser encarado como uma benção para muitas; para outras, ao contrário, pode ser a causa de muita tristeza e sofrimento. A imagem sugere o fim das ilusões e a entrada da personagem na vida adulta, com seus pequenos e grandes problemas, frustrações e responsabilidades.

Figura 47 – Maternidade.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

Figura 48 – Maternidade.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

Cena 2:

A mulher inicia uma discussão acalorada com o objeto panela, que neste momento, para nós, simboliza o homem/marido/princípio masculino. (Figuras 49 e 50). É muito comum associarmos pessoas a objetos materiais e vice-versa. Os objetos que pertencem ou pertenceram a alguém parecem impregnados da energia daquela pessoa. Exercem um estranho fascínio. Em se tratando de alguém famoso, uma pessoa pública, justifica-se até mesmo sua exposição em um museu a fim de que todos possam apreciá-los e sentir aquela energia. Processo semelhante se dá quando ganhamos um presente de alguém. Inevitavelmente, associamos o objeto à pessoa que nos presenteou. Neste momento da peça, a panela reveste-se de uma segunda camada de sentido. Não é mais apenas um objeto funcional, passa a incorporar também a figura do marido ausente.

A personagem fala em uma língua inventada, irreconhecível para o público, exceto em alguns raros momentos. Com isso, queremos trazer o tema da incomunicabilidade, da incapacidade de muitos em ouvir e compreender o outro. Apesar disso, fica claro que se trata de um acerto de contas. Percebe-se que sua vida ao lado daquele homem não tem sido fácil. Dirigindo-se diretamente ao público, ela conta, em sua língua de estrangeira no mundo, que por muitos anos foi agredida e passou por todo tipo de humilhação. Revoltada, ela chega mesmo a revidar as agressões e a ameaçar o objeto panela/homem. No entanto, a cena termina com a personagem sentada, em uma atitude de desânimo, como se não houvesse nenhuma solução no horizonte.

Figura 49 – Diálogo com a personagem/objeto.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

Figura 50 - Diálogo com a personagem/objeto.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

Cena 3:

É como se a violência masculina retornasse com mais força ainda, após o movimento anterior no qual a mulher ensaiou uma tentativa de enfrentamento da situação em que se encontra. A trilha sonora e a iluminação em tons mais sombrios contribuem para criar um ambiente que lembra um pesadelo. Ela segura a panela e inicia a ação de lavá-la. O movimento começa lento, a expressão é distante, como a reviver antigas lembranças. Em um certo momento, ela deixa a panela no chão e prossegue com o movimento, agora como se lavasse a si própria. A cena remete à obrigação social que pesa sobre as mulheres, de se apresentarem sempre bonitas e bem vestidas.

Após essa toaleta imaginária, ela se observa em um espelho invisível e espanta-se diante de sua imagem gasta e envelhecida. Revoltada, desfere tapas em seu próprio rosto, o que pode ser entendido como uma alusão às agressões sofridas na companhia do marido, mas também uma autopunição. Ela grita, se contorce, faz caretas, baba; ou seja, desconstrói radicalmente a imagem estereotipada da mulher, bela e feliz, sugerida na primeira cena; mostra um lado que, normalmente, não queremos ou fingimos não ver: a mulher destruída, derrotada. Segue-se um longo silêncio. Em seguida, a atriz retoma a panela e passa a manipulá-la de várias maneiras, sugerindo que o objeto tem vida própria, movendo-se independentemente de sua vontade. (Figura 51).

Figura 51 - Objeto opressor.



Foto de Raique Moura. Fonte: acervo pessoal.

O objeto surge, então, sucessivamente, como um fantasma a atemorizar a mulher, depois passa a persegui-la, como se houvesse assumido o controle dos movimentos. Em seguida, converte-se em um peso sobre suas costas, imagem que remete à opressão histórica sofrida pelas mulheres desde sempre. A personagem tenta, desesperadamente, livrar-se dela, sem sucesso.

Completamente exausta, a mulher coloca a panela na cabeça, como se fosse uma máscara. (Figura 52). A personagem tornou-se uma coisa, sem identidade própria. Converteu-se, ela mesma, em um objeto. Grita, pedindo socorro, porém, ninguém a escuta. Encolhe-se em um canto do palco. Um homem vestido em traje social entra, pega o mesmo lençol do início e embrulha a mulher, transformando-a em um enorme “presente”. (Figura 53). A luz se apaga lentamente. A imagem final reforça a ideia da redução da mulher à condição de objeto, pois remete à panela embalada como presente do início. Sugere também que a tragédia se repetirá, *ad infinitum*.

Figura 52 - Objeto panela como máscara.



Foto de Raique Moura. Fonte: acervo pessoal.

Figura 53 – A personagem termina “embrulhada para presente”.



Foto de Bruno Augusto. Fonte: acervo pessoal.

3.10.6. Apresentações e recepção

O espetáculo estreou em 04/11/17, no espaço Sucata Cultural, em Dourados (MS), dentro da programação da mostra Solo de Quintal, evento promovido pelo Instituto Itaú Cultural. Até o momento (abril de 2019) realizamos apenas mais 04 apresentações.⁴⁵ Na cidade de Dourados, a exemplo do que ocorre na maioria dos pequenos e médios municípios do Brasil, praticamente não existe a possibilidade de um espetáculo, qualquer que seja, cumprir temporadas mais extensas, como nos grandes centros. Os artistas da região enfrentam enormes dificuldades devido à crônica falta de apoio e à ausência de políticas públicas adequadas, o que torna qualquer empreendimento nessa área um verdadeiro ato de coragem e resistência. Muitos espetáculos de boa qualidade, a maior parte deles produzida pelos nossos alunos e ex-alunos do curso de Artes Cênicas, encerram-se precocemente após algumas poucas apresentações. Uma alternativa seria circular, participar de eventos, mostras, festivais, etc. em outras cidades e/ou regiões; contudo, essa possibilidade também está sendo bastante prejudicada. No plano nacional, o momento político e social que o país atravessa é bastante desfavorável aos artistas de modo geral. Além do agravamento da crise econômica, presenciamos a volta de episódios de intolerância e perseguição aos artistas, que nos remetem ao lamentável período ditatorial; fatores que vem afetando diretamente a área cultural como um todo. No meu caso, há ainda a questão da escrita da tese, tarefa que demanda dedicação integral, o que nos levou à decisão de suspender, temporariamente, a sequência de apresentações do espetáculo. Poucas pessoas o viram até agora, mesmo assim, temos motivos para acreditar que vale a pena retomá-lo e seguir adiante, assim que possível. Essa é a nossa intenção.

A recepção, até aqui, tem sido bastante positiva; recebemos vários elogios e palavras de incentivo por parte dos espectadores, e principalmente das espectadoras, que nos procuraram espontaneamente após as apresentações. Com base em seus comentários, pude perceber que as pessoas foram bastante tocadas pelas imagens do espetáculo. Algumas o consideraram de fácil entendimento, mesmo em se tratando de um trabalho pouco convencional. Outras apontaram a clareza com que a peça tratou a temática da mulher transformada em objeto, de forma direta e objetiva. Houve quem destacasse a atuação de Vânia, considerada intensa, visceral, etc. Lamentei não me ter ocorrido a ideia de organizar

⁴⁵ 18/07/18 – Teatro Martim Gonçalves (Salvador – BA); 13 e 20/10/18 novamente no Espaço Sucata Cultural (Dourados – MS) e dia 27/10/18 no Casulo Espaço de Cultura e Arte (Dourados – MS).

debates com o público após cada apresentação; dessa forma, poderíamos avaliar melhor as questões da recepção. Em todo caso, é uma estratégia que pretendo adotar, no futuro. Outra ideia é percorrer não só os teatros convencionais, mas aproveitar a simplicidade da nossa produção e buscar também espaços mais alternativos, a fim de alcançar públicos que normalmente não frequentam teatro.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa busquei investigar as possíveis contribuições do objeto em processos de aprendizagem do ator e também como deflagrador de estímulos para a criação do espetáculo. Meu interesse por esse tema surgiu há mais de dez anos e, desde então, o objeto sempre esteve presente e atuante, em alguma medida, em minhas atividades como ator, diretor e professor, de modo que, no momento de decidir o tema a ser investigado no doutorado, a escolha se deu naturalmente. No âmbito do doutoramento propriamente dito, resolvi pesquisar a presença do objeto no cotidiano e surpreendi-me com a complexidade de aspectos (morais, sociais, psicológicos) que o atravessam, dos quais, normalmente, não nos damos conta. Sobre o objeto nos processos artísticos, foi muito importante o estudo dos movimentos das chamadas “vanguardas” do início do Século XX, pois ali ocorreram experiências pioneiras envolvendo o objeto; experimentações realmente revolucionárias, que iriam influenciar profundamente gerações de artistas e cujos potentes efeitos se fazem sentir até os dias de hoje.

No decorrer da pesquisa, continuei seguindo os rastros do objeto em territórios artísticos diversos como o teatro de animação, a dança e a performance. Debrucei-me sobre o chamado “teatro de objetos”, essa manifestação artística que, à primeira vista, parece tão simples, mas que, a partir de um olhar mais atento, revela-se altamente sofisticada, como as brincadeiras das crianças. Um teatro sem regras e definições muito estabelecidas e que talvez por isso mesmo, tenha se tornado um campo fértil e aberto às mais diversas e criativas experimentações.

Paralelamente, a parte prática progredia em duas frentes: as aulas e oficinas com os estudantes de artes cênicas e a encenação do espetáculo-solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*.

O trabalho com os estudantes permitiu-me comprovar que o objeto tem, efetivamente, uma importante contribuição a dar ao desenvolvimento dos futuros artistas da cena. Mas, certamente, não apenas a eles. Pensando em uma possível continuidade desta pesquisa, vislumbro várias possibilidades. Uma delas, muito interessante, seria verificar o potencial pedagógico do objeto em outros níveis e situações de ensino. Além disso, gostaria de reiterar que o objeto é um elemento de importância central na cena contemporânea de modo geral. A mescla de linguagens e de procedimentos, o hibridismo e a diluição das fronteiras são características da nossa época, conforme apontado por diversos estudiosos e pesquisadores. Nesse contexto, os objetos ganham valor e destaque na performance, na dança, no teatro

físico, no teatro de animação, na contação de histórias, etc. Em muitos casos, tornam-se os protagonistas do espetáculo. Em outros, estão em pé de igualdade com os atores/performers em cena; ou no mínimo participam ativamente dos processos criativos. Considerando o estudo realizado até aqui, sugiro que o objeto pode, perfeitamente, tornar-se uma senha de acesso ao processo de investigação dessas manifestações tão heterogêneas.

O professor/pesquisador poderá, alternativamente, de acordo com seu interesse e de seus alunos, direcionar seu foco para temas mais específicos como a construção da personagem, a criação da cena, questões do corpo e do movimento, e tudo o mais. Outro possível encaminhamento, por exemplo, seria trabalhar com os alunos mais profundamente a partir de temas norteadores como “o ator contador de histórias com objetos” ou “o ator-performer e o objeto/memória”, etc. Toda uma programação de exercícios específicos poderia ser organizada e aplicada. Nesse sentido, os exercícios e jogos com objetos podem e devem ser adaptados conforme as necessidades e os desejos de cada coletivo, considerando-se a idade e a experiência dos alunos, o número de participantes, os objetivos a serem atingidos, etc. Não devem existir regras rígidas em um trabalho como esse, até porque estamos tratando de práticas artísticas em processo constante de mutação e hibridação. Outras sequências de jogos e exercícios, diferentes das que foram mencionadas aqui, poderiam, igualmente, ser experimentadas e se mostrarem eficientes. Ou talvez não. A continuidade das pesquisas e estudos na área certamente contribuirá para um melhor entendimento de cada uma destas ricas possibilidades.

O ponto essencial, acredito, é tirar o objeto da invisibilidade, valorizá-lo, trazê-lo para perto de nós, ouvir o que ele tem para nos ensinar. Ao invés da tradicional relação sujeito-objeto, por que não permitir a este último tornar-se também um sujeito? Este princípio, que é intrínseco ao teatro de objetos de modo geral, instaura inúmeras possibilidades criativas para a dramaturgia, a encenação, a atuação e o ensino, como tentei demonstrar ao longo deste trabalho.

O objeto como um parceiro de cena, a propósito, foi um dos motes da encenação do espetáculo-solo *A vida nos traz presentes inesperados*. Decidimos mergulhar fundo na relação com os objetos panela e lençol que, desse modo, postos em jogo com a atriz, interagindo com ela em situação de igualdade, foram nos indicando os caminhos para a confecção das cenas. Os “presentes inesperados” do título do nosso espetáculo tem um significado especial para nós mesmos enquanto criadores: simbolizam os achados, os *insights*, as pequenas explosões criativas que ocorreram durante o processo de trabalho com os objetos. Contudo, é preciso

assinalar, não foi um percurso fácil. Dar precedência aos objetos significa, muitas vezes, aceitar mudanças de rota, renunciar a ideias preconcebidas, encarar as próprias limitações.

Como diz Gandra (2017, p. 143):

Na relação entre corpo e matéria através da manipulação, observar é também insistir, permanecer e, nesta permanência, permitir à matéria que nos indique alguns caminhos que muitas vezes contrariam nossas expectativas iniciais, que nos revele alguns equívocos que uma conceptualização menos ligada a uma prática produz.

É necessário ter paciência, exercitar a escuta, negociar com a matéria. Em troca, o objeto nos oferece a possibilidade da descoberta, nos estimula a criar, a romper com esquemas padronizados, a ir além.

Como diretor, lancei mão de estratégias baseadas no jogo, o qual, por sua vez, contém em sua essência o princípio lúdico. Partindo de um tema muito geral, busquei, em conjunto com a atriz, a criação de uma dramaturgia própria. Os objetos por nós selecionados revelaram-se potentes estímulos durante o processo de criação, ativando imagens da memória e da imaginação da atriz, que as converteu em ações físicas, as quais, com a colaboração da direção, foram posteriormente agrupadas em ações maiores até formarem um roteiro. Além disso, tais objetos foram mantidos no resultado cênico final, interagindo com a atriz.

O espetáculo, todavia, não resultou de todo autobiográfico, pois não era essa a nossa busca. As imagens foram trabalhadas, modificadas, alteradas, com o objetivo de criar uma obra mais aberta, capaz de falar sobre muitas coisas, para além do universo pessoal. Ao tema inicial, a violência doméstica, agregaram-se várias outras camadas de sentido: as questões da solidão, do envelhecimento, das cobranças sociais, da alienação, da coisificação da mulher, etc.

Não há dúvida de que o resultado final seria muito diferente se os objetos fossem outros, pois cada elemento material tem sua natureza própria. Do mesmo modo, se mantivéssemos os objetos panela e lençol mas tivéssemos outra atriz (ou outro ator) jogando com eles é certo que teríamos outro espetáculo, pois, embora os objetos tenham suas limitações, ainda assim, infinitas variações são possíveis, uma vez que cada artista criador é único, não existindo duas personalidades exatamente iguais. Portanto, a contribuição dos objetos foi essencial ao nosso processo.

Ao final deste percurso, estou certo que evoluí enquanto artista e professor. Sou grato por isso. Esta comunicação escrita termina aqui. No mais, fica a sensação de que ainda há muito o que pesquisar nesse campo, e que, talvez, estejamos apenas começando a entender as

fascinantes questões que envolvem o objeto na cena contemporânea. Espero, sinceramente, que este estudo possa contribuir para ampliar esse entendimento, bem como sirva de incentivo e provocação a outros artistas/docentes, estudantes, pesquisadores, atores, diretores, bonequeiros, performers.... Que assim como eu, muitos outros possam ser inspirados pelos belos presentes inesperados que a arte e a vida nos trazem.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *O dadá e o surrealismo*. Labor: Barcelona, 1976.
- ALVARADO, Ana. El actor en el teatro de objetos. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Nº 06. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, 2009, p. 82/83.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: Senac, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BELTRAME, Valmor. Maiakovski e o teatro de formas animadas. *Urdimento*. Florianópolis: Udesc, nº 5, p. 49-65, 2003.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado. A formação profissional no teatro de bonecos*. 2001. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, ano 1, nº 1, p. 91-103, 2007.
- BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- BOIVIN, Dominique. *Transports Exceptionnels, Duo pour un danseur et une pelleuse*. Disponível em: http://www.ciebeaugeste.com/fr/spectacles_page.php?id=32. Acesso em: 10/04/18.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. 1905 – As cidades de Maiakóvski. *Urdimento*. Florianópolis, Udesc, nº 06, p. 34-43, 2004.
- BONFITO JR. Matteo. *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORGES, Adélia. O futuro é feito à mão. *Revista E*. Nº 270. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13112_O+FUTURO+E+FEITO+A+MAO Acesso em: 11/08/19.
- BORGES, Paulo Cesar Balardim. *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço*. 2013. Tese de doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- CARRIGNON, Christian. Le théâtre d'objet : mode d'emploi. *Agôn*, nº 4, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2079>. Acesso em: 10/03/17.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CASTRO, Kely Elias de. *O ator no teatro de animação contemporâneo: trajetórias rumo à criação da cena*. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CAVALCANTE, Caroline. *A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador*. 2008. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CHURCHLAND, Paul M. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Unesp, 2004.
- COELHO, Marcelle Teixeira. *O corpo no teatro de animação. Contribuições da educação somática na formação do ator*. 2001. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- COELHO, José Teixeira. *Antonin Artaud – posição da carne*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CORRA, Bruno e SETTIMELLI, Emílio. Ato negativo. *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro: O Tablado, nº 62, p. 18, 1974.

- COSTA, Felisberto Sabino. Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 8, p. 30-48, 2011.
- CRAIG, Edward Gordon. *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- CURCI, Rafael. Metáforas visuais numa montagem com objetos. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Nº 12. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, 2014.
- CURCI, Rafael. *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente, 2002.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes. Razão, emoção e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. *Teatro de objetos: um olhar singular sobre o cotidiano*. 2013. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.
- DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. *Arte e Ensaios*, nº 20. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/> Acesso em: 10/01/17.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e pedagogia. Entrevista. *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, ano 1, n. 09, pp.255-268, dez. 2009.
- FREITAS, Paulo Luis. *Tornar-se ator: uma análise do ensino do teatro no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FRENDIA, Perla; GUSMÃO, Tatiane Cristina; BOZZANO, Hugo Luís Barbosa. *Arte em interação*. São Paulo: IBEP, 2013.
- GALLARDO, Miquel. Cia. Tábola Rassa. Disponível em: <http://www.tabolarassa.com/1-avare.html>. Acesso em: 10/03/17.
- GABRIELI, Osvaldo. O teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 4, p. 224-242, 2007.
- GALÍZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986

- GANDRA, Igor Rovisco. O manipulador é um poeta da matéria. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 17, p. 134-145, 2017.
- GENTY, Philippe. Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 05, p. 128-142, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GRAEFF, Isabela de Oliveira. *Corpo's em cena (no teatro de animação); poética do movimento*. 2011. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- GROTÓWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GRUPO SOBREVENTO. Disponível em: http://www.sobrevento.com.br/espet_soh.htm. Acesso em: 10/04/17.
- GUTO LACAZ. Disponível em: <http://www.gutolacaz.com.br>. Acesso em: 13/05/17.
- HEGGEN, Claire. Sujeito – objeto: entrevistas e negociações. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 6, p. 47-62, 2009.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. São Paulo: Summus, 1980.
- HOLANDA, Caroline. Temas dramaturgicos sobre teatro de objetos. *Urdimento*. Florianópolis: IA/Udesc, v. 2, nº 32, p. 197-215, 2018.
- HOLANDA, Caroline. Específico e genérico: ator no teatro de animação. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 6, p. 96-109, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *O homem e seus símbolos*. JUNG, C.G. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *O homem e seus símbolos*. JUNG, C.G. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.
- JURKOWSKI, Henrik. Ensinando filosofias no teatro de bonecos. Bonequeiro – ator bonequeiro – performer. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº14, p. 25-37, 2015.

- JURKOWSKI, Henrik. *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.
- LAMINAT, Max-Henri de. *Objets en dérive*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.
- LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido. Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. 2008. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- LOPES, Beth. A performance da memória. *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, nº 9, p. 135-145, 2009.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Aí vêm eles. Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro: O Tablado, nº 62, p. 16-17, 1974.
- MARQUES, Isabel A. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MORAES, Ana Carla. *O ser animado. Análise da animação de objetos com referências nas ações básicas de esforço de Rudolf Laban*. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2012.
- MORETTI, Maria de Fátima. *A teatralidade do objeto na cena contemporânea*. 2011. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PANISSON, Luciane. *A poética do sensorial. Procedimentos de composição da cena imagética*. 2016. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- PARENTE, José Oliveira. *Preparação corporal do ator para o teatro de animação – uma experiência*. 2007. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2007.
- PARENTE, José Oliveira. Corpo, objetos e formação do ator-animador. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 5, p. 181-191, 2009.
- PARENTE, José Oliveira. O papel do ator no teatro de animação. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 1, p. 105-117, 2005.

- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIAGET, Jean. *A psicologia da criança*. São Paulo: Difel, 1985.
- PIRAGIBE, Mário Ferreira. *Manipulações: entendimentos e uso da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas*. 2011. Tese de doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- PLASSARD, Didier. Entre o homem e a coisa. *Agôn*. 2011, nº 4. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2259>. Acesso em: 10/03/17.
- RANGEL, Sonia. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- RANGEL, Sonia. Imagem como pensamento criador: trajeto entre poesia, visualidade e cena em *Protocolo Lunar. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 10, v. 12, out. 2014.
- RANGEL, Sonia. A máscara expandida um devir poético na interface visualidade-teatralidade. *Revista Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, ano 15, nº. 19, p. 199-204, 2012-2.
- RANGEL, Sonia. *Protocolo Lunar: Texto Dramático para atores, bonecos e objetos*. Salvador: Solisluna: 2015.
- RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROLLA, Marco Paulo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10196/marco-paulo-rolla>. Acesso em: 03/06/19. Verbetes da Enciclopédia.
- ROLLA, Marco Paulo. *O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida através da arte*. 2006. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SITCHIN, Henrique. *O papel do ator-animador na cena teatral*. São Paulo: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.
- SITCHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

- SOUSA, Jefferson. Louça Cinderela remonta magia de clássico infantil. *Imirante*, 2014. Disponível em: <https://imirante.com/namira/imperatriz/noticias/2014/09/28/louca-cinderela-remonta-magia-de-classico-infantil.shtml>. Acesso em: 06/07/19.
- SOUZA, Marco. *O Kuruma ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- STRATICO, F.A. (Org.) *Performance, objeto e imagem – escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.
- VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. *Urdimento*. Florianópolis: Udesc, v. 2, nº 32, p. 425-434, 2018.
- VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias e reflexões. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, nº 7, p. 27-43, 2010.
- VIANNA, Klauss & CARVALHO, Marco Antonio. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

APENDICES

APENDICE 1: PEQUENA BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Os trabalhos abaixo apresentam múltiplas abordagens do objeto e contém valiosas descrições de jogos, atividades e exercícios práticos, possíveis de serem adaptados a diversos contextos.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Senac, 2002.

Esta obra foi a principal fonte dos exercícios utilizados nesta pesquisa. A autora, que é referência brasileira na área do teatro de animação, apresenta, de modo claro, objetivo e didático, uma série de experiências práticas, acompanhadas de reflexões, que contemplam máscaras, bonecos e objetos, os “duplos” do ator contemporâneo. Trata-se de um livro indispensável para todos os que têm interesse por estes temas.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001.

Neste livro, escrito a partir de sua dissertação de mestrado, o autor apresenta as principais propostas artísticas e formativas do grupo Lume, reconhecido centro de pesquisa cênica vinculado à Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Há um breve, porém inspirador tópico dedicado ao trabalho com objetos e sua importância como estímulo à criação de partituras corporais pelo ator.

LAMINAT, Max-Henri de. *Objets en dérive*. Paris: Centre Georges Pompidou/Atelier des enfants, 1984.

Práticas de sensibilização artística com crianças pequenas, com foco em dinâmicas com objetos. Bons materiais e sugestões de exercícios que podem ser utilizados com alunos de outras faixas etárias.

PANISSON, Luciane. *A poética do sensorial. Procedimentos de composição da cena imagética*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

Neste trabalho acadêmico, a autora reflete sobre seu processo de criação de um experimento cênico no qual o objeto teve papel fundamental como disparador de ideias e

estímulos. Descreve detalhadamente todas as etapas e estratégias adotadas, incluindo os jogos e exercícios utilizados.

SITCHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

SITCHIN, Henrique. *O papel do ator animador na cena teatral*. São Paulo: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.

O autor é diretor e um dos fundadores da Cia. Truks, uma das mais importantes companhias de teatro de animação do país, com quase trinta anos de atividades constantes e inúmeros prêmios e indicações recebidas por seus espetáculos. Nestes dois livros, ele apresenta relatos de processos criativos próprios, reflete sobre trabalhos de outras companhias e fornece muito material interessante de ser experimentado na prática.

STRATICO, Fernando. (Org.) *Performance, objeto e imagem – escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Universidade Estadual de Londrina, 2013.

Neste livro estão reunidos artigos do próprio organizador e de outros autores; resultantes de uma pesquisa acadêmica que investigou o objeto e suas relações com a performance, com ênfase nas questões da imagem, da identidade e da subjetividade. O objeto como portador de memórias e valores individuais e sociais, como estímulo criativo e possibilidade de conexão entre sujeitos são alguns dos temas abordados.

APENDICE 2: RELATO AULA A AULA DAS OFICINAS REALIZADAS COM OS ALUNOS DE ARTES CÊNICAS

Oficina nº 01

1º encontro (13/02/17):

Por ser este o primeiro contato dos participantes com esta linguagem, selecionei alguns exercícios e jogos que considero “básicos” e que proporcionam uma aproximação inicial ao universo do teatro de objetos.

A disponibilidade corporal é obtida mediante alguns exercícios de auto percepção tais como mover as articulações, movimentar-se em diferentes planos, explorar o espaço ao redor variando o ritmo, etc.⁴⁶

Ainda neste momento inicial de preparação, propus o exercício da bolha:

- Caminhar pelo espaço da sala, imaginando que se está dentro de uma bolha, cujo tamanho varia. O corpo deve ser alongado ou encolhido, conforme a bolha imaginária aumenta ou diminui de tamanho. Manter o movimento de caminhar, mesmo com o corpo encolhido.

- Dança com objetos. Duplas. Cada dupla recebe um par de barbantes de cerca de 50 cm de comprimento. O objetivo é movimentar-se pelo espaço da sala, explorando ao máximo as possibilidades de movimento, mantendo, por todo o tempo, ambos os barbantes esticados. Variação: os barbantes são substituídos por uma corda, manipulada por todo o grupo ao mesmo tempo.

Este exercício mostra ao grupo, de forma bastante simples e direta, que cada objeto provoca um estímulo corporal diferente. “Dançar com um pedaço de barbante é diferente de dançar com uma corda”; avaliaram os participantes.

- Espelho com objetos. (Figura nº 54).⁴⁷ Duplas. O conhecido jogo do espelho, aqui é realizado com um objeto entre os jogadores. Um deles manipula o objeto, o outro tenta

⁴⁶ Esta parte inicial do trabalho, em todos os encontros, foi conduzida por Vânia Marques, atriz, preparadora corporal e colaboradora desta pesquisa.

⁴⁷ Exercício sugerido por Amaral (2002).

“refletir” os movimentos deste. Os participantes relataram que este jogo os estimulou a explorar movimentos inusitados, trazendo maior consciência do próprio corpo.

- Exercício da máquina.⁴⁸ Outro jogo bastante conhecido por estudantes de teatro proposto em uma versão com objetos. Primeiro momento: um jogador vai ao centro da sala e realiza com seu corpo algum tipo de movimento contínuo e ritmado, como uma peça de uma máquina. Outros jogadores somam-se ao primeiro, criando, em conjunto, a imagem de uma máquina em ação. Segundo momento: corpo + objeto. Os jogadores executam movimentos corporais em conjunto com um objeto. Terceiro momento: apenas objetos. Aqui a máquina é “construída” dando-se ênfase ao movimento dos objetos no espaço. Os jogadores procuram manter-se em postura neutra.

- Transformação do objeto.⁴⁹ Jogadores em círculo, um objeto no centro. Um por vez, os jogadores pegam o objeto e o transformam em outro, por meio da ação. Nesse dia, o objeto proposto foi um tecido branco. Ele transformou-se em vestido, vela de um barco, capa de toureiro, etc. Variação: cada jogador escolhe um objeto e pesquisa possíveis transformações. Em seguida mostra os resultados obtidos ao restante do grupo.

- Espelho de emoções.⁵⁰ (Figura nº 55). Duplas. Um jogador expressa um sentimento ou emoção apenas por meio do seu corpo. (Raiva, medo, ansiedade, etc.). Outro jogador reflete ou reproduz tais sentimentos utilizando um objeto, no caso o mesmo tecido branco do exercício anterior.

Este primeiro dia transcorreu em clima de tranquilidade e concentração. Em seus comentários finais, os participantes consideraram os exercícios propostos interessantes e diferentes das práticas conhecidas por eles. Alguns se disseram surpresos, pois não imaginavam que “simples objetos” pudessem sugerir tantos caminhos e possibilidades novas.

⁴⁸ Exercício sugerido por Amaral (2002).

⁴⁹ Exercício sugerido por Amaral (2002).

⁵⁰ Adaptação de um exercício sugerido por Amaral (2002).

Figura 54 - Jogo do Espelho com objeto (13/02/17).



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Figura 55 - Refletindo emoções por meio de um objeto (13/02/17).



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

2º encontro (15/02/17):

- Retomamos o jogo da transformação do objeto com os jogadores sentados em círculo e o objeto sendo passado de mão em mão. Quando as transformações começavam a se esgotar, o objeto era substituído por outro. Dessa forma, o exercício tornou-se mais dinâmico.

- Sensações táteis. Ainda em círculo, jogadores de olhos fechados. Objetos de diferentes formas e texturas são passados de mão em mão. O objetivo é explorar cada objeto por meio do tato, registrando as sensações correspondentes.

- Desenho do objeto oculto.⁵¹ (Figuras 56 e 57). Para este exercício, cada jogador recebeu uma folha de papel em branco e alguns lápis de cor. O objetivo é desenhar um objeto, sem vê-lo, apenas por meio da sensação ao tato, já que os objetos ficam ocultos sob um tecido. O exercício foi bastante apreciado pelos participantes. Consideraram muito interessante fazer um desenho a partir de um estímulo que não passa pela visão, como acontece via de regra, e sim pelo tato. Foi um momento de descoberta para todos.

- Dar vida a um objeto.⁵² Escolher um objeto ao acaso. Imaginar que tal objeto é um ser vivo. Explorar suas possibilidades de movimentação. Fazê-lo andar, correr, sentar, deitar, etc. Trabalhar sua respiração, seu olhar, sua relação com o espaço ao redor.

- A contracena.⁵³ Em duplas, improvisar um encontro entre dois objetos de naturezas diferentes.

Como no primeiro encontro, também nesse as atividades se desenvolveram de maneira fluente, em um ambiente de tranquilidade e concentração.

⁵¹ Adaptação de um exercício sugerido por Laminat (1984).

⁵² Adaptação de exercícios semelhantes sugeridos por Amaral (2002) e Sitchin (2010).

⁵³ Exercício sugerido por Amaral (2002).

Figura 56 - Desenhando um objeto oculto.



Foto do autor do trabalho. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 57 - Comparando o desenho com o original.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

3º encontro (20/02/17):

- Dança com objetos. Retomamos o exercício como forma de aquecimento. O objeto escolhido nesse dia foi um prato. (Figura 58).

- Encontrar, explorar, movimentar um objeto. Este exercício também já havia sido proposto no encontro anterior e aqui foi retomado com a finalidade de dar continuidade à pesquisa de animação dos objetos. Estes ficam espalhados pela sala. Os jogadores caminham aleatoriamente. Deixam-se atrair por um objeto. Escolhem um e passam a movimentá-lo, imaginando que se trata de um ser vivo.

Nesse ponto, pedi aos jogadores que explorassem as possibilidades de fala dos objetos. Dei um tempo para a pesquisa individual. Feito isso, dividi a turma em subgrupos e propus que os jogadores fizessem os objetos “conversarem” entre si e contassem uns aos outros fatos da sua “vida”. Nesta proposta os objetos mantem sua identidade original, ou seja, permanecem eles mesmos. Por exemplo: um telefone modelo antigo “contou” que trabalhara muito tempo para uma família, tendo sido descartado a partir da chegada de um outro telefone, mais moderno. Daí em diante, passou a morar em um depósito de coisas velhas.

- O próximo passo foi criar cenas em que os objetos assumissem personagens.

1ª cena: juntamos um telefone antigo, um telefone mais moderno e um celular. Olhando para aquele arranjo, o grupo decidiu que o primeiro objeto seria um pai rígido, controlador; o segundo, sua esposa, de personalidade mais flexível; e o terceiro, o filho rebelde do casal que quer mais liberdade para sair. Nos diálogos improvisados, algo da natureza dos objetos permaneceu. Por exemplo, em um certo momento, o pai (telefone antigo) grita: “Está faltando comunicação nesta casa”! A frase, naquele contexto, soa irônica e engraçada, já que é um telefone (aparelho de comunicação) que fala. (Figura 59)

2ª cena: guarda-chuva preto + sombrinha cor-de-rosa. Duas amigas de temperamentos opostos; a primeira triste, depressiva; a segunda, alegre e animada. Nesse caso, o grupo deixou-se influenciar pela cor dos objetos para a escolha das personagens. (Figura 60).

3ª cena: Rolo de papel higiênico + antena portátil de TV + cilindro metálico. Um professor (antena) é assaltado no campus universitário por um bandido, representado pelo rolo de papel higiênico. Um policial (cilindro) surge para socorrê-lo.

Figura 58 - Dança com pratos.



Foto do autor do trabalho. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 59 - "Está faltando comunicação nesta casa!"



Foto do autor do trabalho. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 60 - Amigas guarda-chuvas.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

4º encontro (22/02/17):

Neste encontro, trabalhamos basicamente com um exercício de manipulação de tecidos grandes. Cada jogador recebeu um pedaço de tecido de cerca de 2 metros quadrados. Inicialmente, executar uma “dança” livre com este tecido, explorando suas possibilidades. Em seguida, acrescentei algumas instruções aos jogadores.⁵⁴ Propus verbos de ação tais como: sacudir, tremer, voar, encolher, crescer, esconder-se, libertar-se, etc. Tais comandos tiveram por objetivo auxiliar os jogadores a ampliarem a exploração dos movimentos com os tecidos.

Foi interessante observar como, muitas vezes, os comandos são interpretados de variadas maneiras pelos jogadores, de acordo com o repertório ou a percepção de cada um naquele momento. Por exemplo, com a instrução “nascer”, houve quem transformasse o

⁵⁴ A instrução, na metodologia de jogos teatrais de Viola Spolin é uma espécie de comando direto, “uma mensagem ao todo orgânico”, (SPOLIN, 1979, p. 341) emitida pelo coordenador ao jogador em ação, sem que a cena seja interrompida. Por meio da instrução, o coordenador, que vê a cena de fora, participa do esforço conjunto dos jogadores.

tecido em um feto saindo de seu corpo; e houve quem fizesse o próprio corpo de feto, embrulhando-se no tecido como se este fosse um útero.

5º encontro (10/03/17):

Nesse dia, tivemos um número maior de alunos participantes, muitos dos quais estavam tendo seu primeiro contato com esse tipo de trabalho. Sendo assim, optei por retomar alguns exercícios já aplicados nos encontros anteriores:

- Dança com objetos. Utilizamos tecidos, barbante e outros objetos; em duplas, trios e grupos maiores;

- Sensações táteis. Trabalhar a percepção a partir do sentido do tato, tendo objetos como estímulo;

- Criaturas. Divisão da turma em subgrupos. Cada subgrupo “elege” um membro que será a criatura. Os outros vão prendendo, amarrando, anexando objetos ao seu corpo, até formar uma espécie de monstro, meio humano, meio objeto. Formaram-se três criaturas, muito interessantes. (Figuras 61 e 62). Em seguida, pedi que estas se movimentassem e interagissem, sem prévia combinação do que iria acontecer. O resultado surpreendeu a todos.

Figura 61- "Criatura" em processo.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Figura 62 - "Criaturas" finalizadas.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

- Criação de pequenas cenas a partir das imagens sugeridas pelos objetos.⁵⁵ Neste exercício a proposta é trabalhar com os significados literais e também com as possíveis ressignificações do objeto. Individual. Cada jogador escolhe alguns objetos ao acaso e forma com eles uma espécie de instalação. Em seguida, imagina uma narrativa inspirando-se nas imagens formadas pelo arranjo de objetos. Foi dado um tempo para que cada jogador preparasse sua história. Um dos alunos criou uma bonita cena sobre a morte de alguém, a partir de poucos elementos, entre eles uma pequena caixa, dois bonecos de espuma e algumas pétalas de flores. Foi um momento especialmente tocante para todos.

- Variação do exercício anterior. A partir da justaposição de dois objetos, o grupo é convidado a expor suas impressões, memórias, associações, etc. Nesse dia, os dois objetos foram um pequeno bichinho de pelúcia (um ursinho panda) e uma miniatura de automóvel esportivo. O carrinho foi colocado em um plano mais alto (sobre um praticável) e o urso panda ficou embaixo, no chão. Este arranjo sugeriu ao grupo imagens de desigualdade social, consumismo, desejos impossíveis, etc. Invertemos a posição dos objetos, ficando o ursinho no plano superior e o carrinho embaixo. Desta vez, as leituras foram mais diversificadas: “O urso panda foi à montanha meditar”; “Ele está a ponto de suicidar-se”; “Ele está feliz, realizado”; foram algumas das associações.

⁵⁵ Adaptação de exercícios sugeridos por Sitchin (2010).

Figura 63 - Encerramento da oficina.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

Oficina nº 02.

Esta atividade realizou-se entre os meses de maio e junho de 2017, pouco mais de dois meses após a primeira oficina. Ocorreram três encontros, de cerca de duas horas de duração cada. O grupo era composto por quatro discentes do curso de Artes Cênicas da UFGD, sendo três moças e um rapaz. Uma diferença em relação ao grupo da primeira oficina é que neste caso os participantes, naquela ocasião, se constituíam como um coletivo de teatro já com algum tempo de trabalho em conjunto. Portanto, possuíam um maior grau de afinidade e um pouco mais de experiência teatral.

Retomei alguns exercícios e experimentei outros, com base nas vivências da primeira oficina. Seguem os relatos:

1º encontro (27/05/17):

- Divisão de objetos em categorias.⁵⁶ Individual. Cada aluno escolheu para si cerca de 10 a 15 objetos de naturezas diferentes. O exercício consiste em separar os objetos em 02 grupos a partir de pares de categorias opostas e pré-determinadas, sucessivamente. Por exemplo: objetos feios e bonitos; tristes e alegres; fortes e fracos; agressivos e carinhosos; etc. Um bom jogo para começar a perceber nossa incrível capacidade para atribuir valores, sensações e sentimentos genuinamente humanos a simples objetos.

- Dominó de objetos. Grupo todo. Os objetos são enfileirados como em um jogo de dominó. Cada participante determina o critério para acrescentar um objeto ao conjunto. Pode ser por semelhança de cor, matéria, forma, finalidade, etc. (Figura 64).

- Construção de uma narrativa a partir da justaposição de dois objetos. Este jogo foi particularmente interessante, ao deixar claro para o grupo a possibilidade de criar histórias e contá-las com objetos. A partir de dois brinquedos, um carrinho e um enorme martelo de plástico colocados lado a lado, o grupo foi criando coletivamente uma narrativa. Surgiu um conflito de gerações entre um pai tradicional (o martelo de plástico) e seu filho rebelde (o carrinho). No auge da discussão, o filho vai embora e cai em um precipício. Esta última ação foi realizada simplesmente empurrando o carrinho do plano em que estava (sobre um móvel) fazendo-o cair no chão. Foi um momento tocante para todos.

⁵⁶ Exercício sugerido por Sitchin (2010).

Figura 64- Dominó de objetos.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

2º encontro (03/06/17):

Neste encontro, decidimos investigar mais detalhadamente as possibilidades de diálogo corporal com um objeto.

- Iniciamos explorando um tecido branco, individualmente. Estabelecemos que não haveria a intenção de transformar o objeto, como em outros jogos, mas apenas interagir com ele, deixando as coisas acontecerem, lidando com o acaso e a improvisação. Foi dado um tempo razoável para que cada um pudesse investigá-lo com mais profundidade. (Figura 65).

- Em seguida, aproveitando o momento de grande concentração que havia se instaurado durante o exercício anterior, decidimos trocar os objetos, sendo que cada um dos alunos escolheu um objeto de natureza diferente (telefone modelo antigo, espada de brinquedo, hélice de ventilador e peça de videogame). A fim de tornar o exercício mais desafiador, estabeleci que não deveria haver contato físico com o objeto. Os alunos deveriam atuar junto com o objeto, transformá-lo em parceiro de cena, sem tocá-lo. Reagir de acordo com a sensação ou emoção despertada por ele.

A interação corporal com o objeto é sempre interessante de ser vista. Cada jogador tem sua maneira própria de agir e reagir e isto fica muito claro em exercícios como este.

Figura 65- Explorando um tecido.



Foto do autor do trabalho. Fonte: acervo pessoal.

3º encontro (10/06/17):

Um encontro mais curto, devido a compromissos do grupo. Ainda assim, foi bastante produtivo.

- Comecei propondo o jogo “espelho com objetos” e em seguida a variação “transformar-se em um objeto”. Neste último, não se trata de somente tentar reproduzir com o próprio corpo os movimentos de um objeto, mas sim de “transformar-se” nele. Depois de um tempo de pesquisa individual, alguns gestos e movimentos surgiram e foram fixados pelos jogadores.

Em seguida, retiramos os objetos e ficamos só com as novas posturas descobertas. Os alunos demonstraram grande interesse por essa abordagem, desconhecida para eles, que pode eventualmente contribuir para a descoberta de um personagem em uma peça, por exemplo. Um caminho de criação diferente dos métodos mais tradicionais e conhecidos, baseados na análise psicológica.

- “Humanização” dos objetos. Neste jogo, primeiro os objetos ganham “vida” por meio da manipulação, em seguida representam “personagens” em uma cena improvisada. O tema escolhido foi “almoço em família”.

Cada uma das “personagens” mantinha características do objeto, seu modo de ser e agir era determinado por ele. Assim, um livro representou a avó culta e uma caixa de remédios tornou-se seu marido hipocondríaco. Um enorme martelo de plástico amarelo e vermelho ficou sendo o tio inconveniente, o tempo todo fazendo comentários constrangedores; enquanto uma lâmpada representou o primo inteligente (formado em engenharia elétrica!). Um chapéu e uma pequena caixa, ambos negros, formaram um casal “moderno” que volta para casa para rever a família após uma longa estadia no exterior. O resultado foi uma cena muito divertida.

ANEXOS

ANEXO 1: DEPOIMENTOS DOS ALUNOS PARTICIPANTES

Ao final de cada uma das atividades, foi solicitado aos alunos um depoimento individual sobre as experimentações com objetos. A maioria o fez por escrito, e alguns poucos, em forma de entrevista gravada. A seguir, transcrevo trechos desse material:

O que ficou para mim de todo o trabalho foi o estado de fluxo que você entra dentro do trabalho com objetos. O objeto te traz para um estado de fluxo, de imersão; te leva para um estado muito próximo da criança, de exploração plena, lúdico. As possibilidades não se esgotam, as coisas se transformam, não acaba nunca. Os corpos dos colegas eram muito interessantes de se observar. Senti possibilidades inesgotáveis de movimentações e expressões. As pequenas células, os pequenos experimentos que fizemos, foi tudo muito rico. Sobre a questão do ator, o foco em cena fica muito claro. Às vezes, em improvisações livres, sem objetos, o ator pode se perder. Com o objeto o foco fica muito evidente. Traz uma objetividade para o trabalho do ator. A respiração parece que muda, também. O ponto de concentração do ator fica no objeto e no ambiente. É um trabalho que é muito híbrido, pela própria natureza dos objetos. Não apenas de uma maneira “decorativa”, existe um “porquê” desse contexto estético. (N.T.M.)

Gostei muito do teatro de objetos; tem muito mais coisa envolvida do que eu pensava. Realmente, é algo que abre muitas possibilidades. Nunca tinha pensado no objeto no teatro. Coisas que eu vi acontecerem e eu disse: “Nossa, que legal”! Pra construção de personagens, mesmo. Como no dia em que a gente pegou o objeto e tinha que imitar ele, e depois tiramos o objeto e continuamos sem ele. Observei coisas muito legais nos colegas, que ninguém nunca imaginaria que veio de um guarda-chuva, ou de um telefone. Eu nunca tinha pensado nisso. O objeto abre muitas possibilidades. Realmente, é como você voltar ao olhar da criança, que não tem muitas travas; ao contrário do adulto, que sempre quer racionalizar. A criança não tem isso. Quando você trabalha com o objeto você volta um pouco pra isso. Tudo pode ser tudo e a partir disso muita coisa surge. (M.C.)

O cotidiano consumista nos educa a olhar a todos os objetos a nossa volta de forma configurada e objetiva. Ao avistarmos um objeto com um formato desconhecido, buscamos

logo descobrir a sua ‘funcionalidade’ para assim podermos rotular e compreender seu lugar definitivo neste mundo sistematizado. Esta objetificação das coisas também fazemos com as pessoas e muitas vezes de uma maneira não muito zelosa. Esta perspectiva envolve a psicologia dos atores e espectadores de forma interessante. Observar um balde furado, por outras dimensões imaginativas, além de seu uso comum, permite criar novos significados em cenas dramatizadas, discorrer histórias, revelar segredos profundos da humanidade. Este valor apreendido permite transcender questões relacionadas ao envolvimento com tantos objetos no nosso cotidiano e quais experiências estabelecemos com eles e seu potencial ressignificativo quando inseridos na cena. (M.S.G.)

O que me chamou muita atenção foi o teatro de objetos, onde fizemos exercícios que resinificamos objetos e demos várias outras funções pra eles, nos fazendo explorar inúmeras possibilidades. Contamos histórias com esses objetos e pude perceber o quanto tinha de ser explorado. É um trabalho que pode ser individual ou em grupo, requer corpo e voz do ator e muita criatividade. Todas essas “modalidades” podem ser trabalhadas individuais ou em conjunto dentro de um espetáculo, combinando com músicas e materiais audiovisuais, acredito que o trabalho possa ficar riquíssimo. (S.G.)

Tive uma outra percepção do objeto, com o material na mão podia criar e fazer dele a extensão do meu corpo. O professor passou um exercício que precisaria dar voz a coisa. E pensei como poderia fazer isso? Foi aí que lembrei da minha fase de criança, onde me divertia com um simples objeto e fazia dele o mundo a minha volta. Exatamente isso que aconteceu fiz o exercício como todos da turma, objeto teve voz, me coloquei no lugar dele e criei uma outra consciência de mim. Essa disciplina me fez explorar muito de mim mesmo, me conhecer como pessoa e não apenas ressignificar o objeto, mas a mim próprio. Que precisamos ter esse momento pra nós, para se entender como ser humano. Deve ser por isso que gostei tanto da disciplina, pois me mostrou outras possibilidades do teatro, que a simplicidade tem tantas faces, que está bem na nossa cara. Por fim, digo que foi um prazer imenso ter essa oportunidade de agregar esse conhecimento vasto do Teatro de animação e poder aplicá-lo na vida como professor futuramente. Por ser mágico e abusar da imaginação e fazer do cotidiano um grande espetáculo da vida. (J.D.M.N.)

Outro exercício que gostei bastante, entre vários que o professor passou, foi o do barbante. Ele nos entregou um pedaço de barbante e pediu pra que formássemos duplas, cada dupla segurava uma ponta do barbante e fazíamos movimentos sem poder soltar a ponta do

barbante. Foi muito interessante, nunca havia feito, me senti bem conectada a minha dupla, como se fôssemos um só. Toda ação do meu corpo tinha consequência no corpo dela e vice-versa. Em seguida o professor pediu pra que formássemos um grupo de seis pessoas, cada pessoa pegava uma ponta do barbante e assim formamos uma roda. Nesse momento percebi que a gente estava muito conectada como constelações, o formato era de constelação. Lembrava teia de aranha também, mas pensei primeiro em constelação pelo sentido do exercício. Que toda minha ação influenciava no meu colega ao lado. E penso no mundo dessa forma também, tudo o que eu faço influencia em alguém de forma positiva ou negativa, não tem uma atitude que eu tome que seja só minha. Como se fosse tudo interligado! Após alguns minutos o professor pediu pra que formássemos um grupo da sala inteira, todos os atores juntos, cada um com a sua ponta do barbante, formando uma grande roda. Naquele momento junto com os outros pensamentos percebi que todos tiveram paciência, e que os barbantes iam se costurando por cima e por baixo e descosturando conforme a ação de algum ator. (G.V.R.)

Sempre gostei muito de leitura, acho que alimenta a imaginação, eu fantasiava as histórias na minha cabeça, nas brincadeiras com objetos que usava para compor as histórias de bonecas, e na faculdade que fui parar e pensar sobre o tema, no quanto que a animação de objetos não foi só uma brincadeira de criança, que esses objetos ao serem manipulados, podem contar uma história no teatro, e que minha vontade de ser atriz pode ter sido influenciada por essas brincadeiras e ao desejo de contar, de expressar. A brincadeira, agora que estou mais familiarizada com o assunto se mostrou uma ferramenta para atuação no teatro, não é só para quem vai trabalhar com teatro de objetos, é uma ferramenta para atores! Assisti um trabalho de conclusão de curso onde as atrizes utilizaram um boneco para contar a história de um homem cheio de sonhos, fiquei encantada com como um objeto conseguiu transmitir uma história, parecia tudo muito real na minha cabeça, o objeto era um homem, e ele tinha sonhos! Mais tarde fui fazer a disciplina Teatro de Animação e novamente aprendi que os objetos, não importa quais objetos, desde caixa de ovo, até sacolinhas, guarda chuva e pedaços de papel, são objetos capazes de ter um significado criativo conforme a vontade do manipulador, na verdade eu já havia visto um pouco sobre durante a participação no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), enfim, a manipulação de objetos deu outra percepção sobre o significado das coisas, e isso pode ser usado em cena, um objeto ou a criação de objetos imaginários, isso mexeu com a minha imaginação pois quando eu manipulava um objeto eu tinha que trabalhar como que com outro ator em cena, mas de uma forma diferente, por que eu tinha que manipular o outro e dar vida a ele de forma que fizesse

sentido para mim e para o público, aguçando minha percepção sobre expressões, o espaço em que estávamos pois tinha que cuidar de cada passo dele e de seus movimentos, o silêncio se mostrou um mestre em vários sentidos. Percebi em mim uma melhora como atriz, pois eu não respirava em cena, o silêncio as vezes era incomodo e os movimentos aleatórios, defeitos esse que o teatro de animação trabalha em cena, á que a respiração dos objetos dá vida a eles, mostra seu estado emocional, o silêncio é um fator que ajuda na expressão e no contado do ser em cena com o público e com a ação que está prestes a acontecer, enfim. O teatro de animação contribuiu para minha formação em cena, lamento entrar em contado com o tema no final do curso, creio que ele é muito amplo e que foi uma falha dos responsáveis pela grade colocar essa matéria no final do curso e ser apenas uma matéria. No curso lidamos muito com o ego dos participantes também, entendo que o teatro de animação é um meio de educação para lidar com esse ego ao mesmo tempo e que isso reforça o fato de que essa matéria deveria estar desde o início do curso. (M.L.M.R.)

Trabalhar com objetos, pra mim, é o mais curioso, é onde eu tenho que acessar um “primeiro olhar” pra tudo, como aquele de criança mesmo, que consegue dar vida tão facilmente a tudo que vê, e com o passar dos anos vai se perdendo. E é engraçado que, com o objeto, pode acontecer o processo inverso também, a partir dele, você pode dar vida a um personagem por exemplo. A simplicidade ganha no teatro de animação, acho que essa é a maior contribuição à formação do artista da cena, saber que o pouco é muito, que observar é exercício, que estar aberto é necessário e que quando acontece, acontece! Ganha quem faz, ganha quem assiste. (T.A.I.)

Tendo em vista que a utilização de objetos seja uma descoberta que vai além do próprio corpo, uma extensão e experimentação, ele é a junção do corpo/objeto. O teatro de animação é algo que nos traz a imaginação e a força de um objeto em cena, de como pode ser utilizado, e que sim, existe uma forma de expressão em algo inanimado, podendo criar histórias e contar histórias, através de algo que achamos em qualquer lugar, casa, carro, rua e etc. Com as experimentações em sala, tive a oportunidade de experimentar e ser o expectador, a satisfação em transformar um objeto, como, mascaras, meias, cordas, sacos de papel, em algo com um significado que vai além de suas funções, foi algo prazeroso. Trazer vida aquilo que está ali apenas para uma função especifica, chega a ser algo quase magico. Temos também a utilização de partes do corpo, com funções e expressões, como a utilização de nossas, mãos e pés, trazendo um significado diferente, que não é apenas, andar e segurar coisas, e sim expressividade e sentimento, como o medo, raiva, tristeza. Com a utilização de

bonecos, podemos trazer vida a algo que se parece com o ser humano, fazendo ele respirar, andar, tomar água, coisas comuns, mas que para um boneco é necessário a ajuda de uma pessoa, não apenas para brincar, mas sim para trazer um significado, expressividade, como já disse trazer a vida aquilo que sozinho tem apenas uma função específica. (M.S.R.)

O ato de dar vida a algo, seja a um objeto ou a um boneco, requer uma total concentração do ator/atriz para que a sua energia cênica seja transmitida para aquilo que se deseja e assim possa manifestar a animação a esse objeto, boneco ou a qualquer outro elemento que se deseja animar. Desprender-se de suas próprias vontades e de seu ego cênico, é algo extremamente importante que ocorra, pois, o foco da cena não está no ator/manipulador, mas sim, no elemento em que se deseja animar. Ele é o foco, ele é o ator, o protagonista. O que deve predominar são as ações do até então inanimado. Geralmente estamos acostumados a agir a partir de nossos impulsos conscientes, indo para a ação da cena buscando um melhor posicionamento cênico, raciocinando nossas ações e nossa impostação de voz. Possuímos uma consciência corporal e sabemos nossas limitações de movimentos, nosso tônus muscular e por muitas vezes caímos em repetidos recursos cênicos utilizados por nós anteriormente. Independente da linguagem teatral que se pretende trabalhar profissionalmente, estudar, compreender e experimentar outras técnicas não só faz com que seu conhecimento a respeito do universo teatral seja amplo, mas de igual forma o seu crescimento enquanto artista será evidente, pois isso se refletirá em sua ação na cena. Ao longo da disciplina Teatro de Animação, eu pude experimentar diversas provocações durante os exercícios realizados, exercícios que basicamente me fizeram repensar o meu trabalho de ator, pois, tanto realizando a prática quanto observando os demais colegas de turma, notei diversas possibilidades cênicas, e não somente para a animação, mas também para os trabalhos cênicos desenvolvidos com atores. (G.S.L.)

Para se trabalhar com o teatro de animação temos que ter uma certa sensibilidade para conseguir dar vida a objetos que irão para cena, e isso conseguimos através de exercícios. Durante aulas práticas para a disciplina de teatro de animação do curso de artes cênicas com a VII turma foram feitos vários exercícios para utilizar desses vários teatros já citados e sempre finalizando com a cena, e é perceptível o quanto isso ajuda o ator, o quanto isso nos ajudou, nós nos desenvolvemos através desses exercícios, como na hora de criar algum outro sentido para um determinado objeto ressignificando-o, dando uma outra serventia para tal, tínhamos alguns minutos para analisar determinado objeto e criar um outro, e com esse simples ato de analisar e dar outro sentido conseguimos coisas inacreditáveis para atuação. Esses exercícios

nos levam a ver as coisas, os objetos de forma diferente, ou seja, acabam contribuindo até mesmo em nossas vidas pessoais, nos tornando mais sensíveis. Com isso podemos perceber a diversidade da contribuição do teatro de animação para a formação do ator em cena, ele trabalha com o corpo, com a mente, com a sensibilidade, improvisação e expressões, o que achei mais incrível desse teatro é a contribuição para vida pessoal com o ganho da sensibilidade, é um teatro que particularmente quero me aprofundar futuramente. (T.F.)

O "grand finale" da disciplina, além de ser minha parte favorita do processo, foi também o momento em que experimentamos de diversas formas o uso de objetos que estavam postos numa muamba repleta deles; ali tinham coisas como: hélice e grade de ventilador, cabide, facão, mangueira de chuveiro, mola de automóvel, boneca de brinquedo, telefone sem fio, rolo de papel higiênico, cone de trânsito, etc. Em um jogo de roda, cada qual dos atores tinha a chance de tirar o objeto de seu estado cotidiano e usá-lo como uma outra coisa sem que perdesse sua essência e quando me refiro a essência falo de suas cores ou formas. O ator tinha a tarefa à princípio de explorar o objeto e checar suas possibilidades ou para que ele poderia funcionar também (como no meu caso, o uso do cone de trânsito para funcionar como a perna de um pirata, ou de um dos meus colegas que se tornou o ferrão de uma abelha). Ao estender-se, o jogo agora era de reutilizar o objeto em cena e finalmente animá-lo para que tornasse um personagem. Ao me ater a uma mola de automóvel, um tanto quanto suja e levar em consideração experiências de minha vivência, consegui compor um personagem desde o seu timbre de aspecto cômico, até sua natureza do campo. Isso funcionou para contracenar com um telefone que representava uma atendente de informações de rodoviária, composto por uma outra colega da disciplina e que rendeu uma cena pra lá de especial que mantereí em minha memória. O uso do objeto para a cena é intuitivo, ou seja, através dele você consegue planejar uma mescla de vários fragmentos que queira acrescentar num personagem e testá-los por meio desse objeto; é uma forma tática de se aproveitar do teatro. A disciplina e os seus ensinamentos, que nos foram transmitidos pelo professor José, tornaram-se bagagens que ficarão em minha memória e serão mais frequentemente utilizados por mim durante meus processos de criação, pois são excelentes guias que nos permitem experimentar e descobrir mais sobre personagens, composição, atuação, cenário, figurino, etc.; uma mistura dentro do teatro que compõe o fazer teatral para seres inanimados que, como num passe de mágica, podem ser trazidos à vida. (L.P.S.)

O ator em cena passa a ver em uma simples sacola de plástico um ser vivo que respira, ouve, anda e enxerga como um ser vivo normal. Depois que o ator passa a ter uma afinidade

maior com objeto ele se torna ainda mais real para o público e para ele próprio. É incrível como coisas tão simples podem se tornar tão reais e como o ator leva esse objeto tão a sério a ponto de tratá-lo como seu “amigo”. Percebi que no teatro nem sempre são necessárias coisas tão exuberantes para que ele seja exuberante. Agora eu ando na rua vejo uma sacola e imagino-a em cena se transformando em um objeto rastejante. Ver os colegas transformando os objetos em coisas reais e em outros objetos, como por exemplo, um rolo de papel higiênico em um avião ou uma teia de aranha e muitas outras coisas me fazem pensar: nossa como não imaginei isso antes. Isso me ajudou a ter mais imaginação. (C.R.)

Podemos iniciar citando a introdução de objetos ao animador, esse tipo de relação entre ator e objeto possibilitam ao ator uma nova relação de construção de personagem, visto que essa relação demanda um conhecimento sobre o objeto proposto, bem como suas características e possibilidades físicas e limitações, antes só concebidas a animais e seres humanos. Além disso, podemos enfatizar um importante fato desse tipo de linguagem, que é o de “dar vida” aos objetos. Assim, o ator deve analisar a materialidade desse objeto, bem como: peso, forma, volume, tipo de material que é feito, e a partir disso, dar-lhe uma função cênica adequada, a partir de suas percepções. Com o tempo, as fronteiras dessa arte tornaram-se menores possibilitando um diálogo com as outras artes. Essa linguagem além de tudo, fornece não só “a vida” aos objetos em cena, mas também a vida em toda matéria que se encontra no palco, bem como: a multiplicidade dos elementos que compõe a cena e até o próprio ator. Conhecer as limitações do objeto que se quer trabalhar e suas especificidades contribui muito para o uso do objeto em cena. Nesse trabalho, as percepções do ator como espacial e corporal ampliam muito, por se tratar de um conjunto entre ator e objeto, e reconhecer que além de tudo, a visão que se precisa chegar ao público precisa se tornar clara. (K.S.C.)

O que é incrível, porém, é que essa potencialidade do teatro de animação não se limita à manipulação de um boneco de forma humana: é possível realizar esse treinamento de organicidade na manipulação de qualquer objeto, como uma meia, um copo, um pedaço de pano; e até por meio de partes do corpo, como dedos da mão, pés, etc. Quanto mais simples o objeto de representação, mais potente se torna a capacidade do ator de passar, por meio deste, impressões que configuram toda uma narrativa. Entremos, por exemplo, no teatro de objetos, a vertente mais recente do teatro de animação. Neste, não se torna necessária a manipulação direta do objeto, como acontece no teatro de bonecos: basta que aqueles estejam dispostos em cena para que a proposta de narrativa se dê vida. Ele parte dos nossos mais profundos ímpetos

de imaginação, aqueles que não nos damos conta que ainda temos e que somos capazes de resgatar da infância. A simples disposição de um carrinho de brinquedo e um regador de flores florido com uma narração de uma voz masculina e uma feminina já daria várias impressões ao público: neto e avó, filho e mãe, irmão e irmã...dispensando qualquer exagero ou prolixidade na contação de uma história, prezando mais pelo imaginário e pela via sensorial do que pela oralidade objetiva. No caso do teatro de objetos, portanto, o treinamento do ator vai além da organicidade e simplicidade em cena: acaba por instalar, também, a noção de criatividade, de potência visual e simbólica presente no objeto que, agora, não se limita ao cargo de elemento de cena, mas recebe um caráter vivaz. O objeto se torna ator, para depois de tornar objeto de novo, para se tornar narrador, e por aí vai. Além disso, ele fornece novas possibilidades ao ator, desde a criação de personagens até a criação de corporeidade a partir do inanimado. Nas aulas, fomos orientados a ressignificar o objeto constantemente, criando novas possibilidades de representação para cada um com que nos relacionávamos. A partir daí, criamos objetos capazes de serem super-heróis, mães, crianças, animais... e também pudemos criar corporeidades a partir deles: manuseamo-los em frente aos colegas para que eles fossem imitados na criação de novas possibilidades de corpo, assinalando, agora, uma potencialidade desse teatro inclusive na criação de personagens e caricaturas. A criatividade se tornou um elemento importante, portanto, na nossa relação com o objeto, e demonstrou o fazer de um teatro que não se importa com a capacidade da oratória, da precisão linguística, da expansão máxima da corporeidade; mas sim, com a capacidade de resgatar a mais profunda conexão do humano com seu eu-criador, livre de amarras que limitam a significação da utilidade dos objetos na sua função cotidiana. Ou seja, demanda honestidade e total entrega na criação de algo simples, mas extremamente profundo, com potencialidade de dialogar com as pessoas num nível sensorial que ultrapassa os limites do teatro tradicional que entrega uma fórmula pronta do que se fala, do que se escuta e do que se infere a respeito do espetáculo. Fica claro, portanto, que o teatro de animação fornece um conteúdo indispensável na formação do ator. Por tratar-se de um fazer genuinamente honesto quanto ao seu potencial de criação simples, fornece uma técnica de organicidade que é capaz de ultrapassar até o campo de sua própria atuação, transformando o ator em um criador, manipulador, atuante. Obtém, agora, a noção de representação que não se limita ao uso corporal de suas atribuições, mas também usa do seu potencial imagético pra dar vida a qualquer objeto em cena. (M.S.C.)

Trazer vida e características a um saco plástico ou uma meia, fazer com que as pessoas enxerguem nestes seres personalidade própria, com conflitos e em situações, exige do artista

uma preocupação minimalista, uma percepção de si e do mundo, uma disposição e presença de cena grandiosa, pois é outra pessoa/coisa que estará em cena, mas dependente totalmente de você. Ter participado desta disciplina, conhecer um pouco do universo do teatro de animação, realizar os exercícios propostos, tais como: marionetes de meia, expressividade das mãos e dos pés, se relacionar com um saco plástico como se este fosse um ser, dar vida a objetos do cotidiano (caixa de ovos, flores artificiais, cordas...), colocar sentimento por traz de uma máscara, entre outros exercícios, me deixou ciente do quanto o artista da cena deve se reinventar, estar preparado para improvisos, usar da criatividade, estar disponível para novos desafios, e acima de tudo ter a sensibilidade de olhar o outro – pessoa/objeto e refletir sobre sua postura em cena e fora da cena. A consciência corporal é de extrema importância para o artista da cena, para seu desempenho na atuação, na direção ou na manipulação de um objeto. O fato de no teatro de animação estarmos manipulando o objeto, nos permite ficar atentos a nosso próprio corpo, com um olhar reflexivo e crítico; ao observar a relação com o objeto, as respostas que promovemos para eles, as reações que recebemos, podemos utilizar de tudo isso para nossas vivências da cena, criações de personagem e outros. O olhar para o outro, observar e refletir sempre foi de fundamental importância para o artista, visto que tudo que nos cerca serve de fonte e bagagem para nossa arte. Trabalhar em conjunto por uma proposta maior. No teatro de animação percebi o quanto o artista deve se colocar em comunhão com outros, pessoas e/ou objetos para alcançar um objetivo maior e de qualidade. Se vê a importância de anular egos e personalidades autoritárias para a criação e desenvolvimento do trabalho com bonecos, objetos ou máscaras. Ser criativo. É algo com importantíssimo para quem trabalha com arte e ao mesmo tempo algo imensamente difícil. Trabalhar a criatividade, se propor a inovar, ser ridículo ou estranho, explorar possibilidade, ousar se desafiar, contribuições que encontrei no teatro de animação. Saber direcionar sua energia. Construir um ser a partir de algo inerte e sem vida, requer muita concentração, envolvimento e direcionamento de energia. Requer controle de si próprio e compreensão e saber exteriorizar suas intensões e vontades. (T.B.C.P.)

No teatro de objetos o ator precisa adequar os movimentos para que estes ganhem sua realidade poética e transpasse a realidade funcional para o qual foi criado. Sendo assim, o ator transfere a energia para o objeto/boneco/máscara, sua imagem deixa de estar “protagonista” na cena. Porém, o ator sempre está em relação com o objeto, mesmo quando tenta ser “invisível”. Assim, o ator pode ou não ser o foco do teatro de objetos e isso o difere do ator tradicional que sempre é o foco principal. A maior habilidade que o ator deve desenvolver,

então, é a percepção, pois ela será o fio condutor da sua criação imaginativa posta em cena. O teatro de objetos contribuiu enormemente para a reflexão e o estado criativo em meu trabalho de ator/diretor. Por meio dos objetos, pude experimentar um novo jogo corporal e vocal, pude ter atenção a pequenos detalhes e criar consciência da energia necessária para dar vida aos seres que não a possuem. De certa forma, pude notar que o teatro de objetos engloba em seus princípios uma interação criativa na preparação do ator, porque a arte da manipulação transcende o ator e se desloca no tempo e no espaço. Principalmente quando observamos o potencial criativo que gerou nas cenas produzidas pelos colegas. Sem dúvida, a disciplina ajudou em minha formação e pretendo beber desta água em meus processos criativos. (J.L.)

O objeto está mais próximo da metáfora e da metonímia. Instaure-se um ambiente permeado pela magia e o devaneio, que transporta o espectador para um outro espaço, mais poético, do sonho. Revela através dos símbolos, das imagens e relações entre objetos concretos, atos e imaginação, o inconsciente coletivo manifestando a ilusão da vida através dos jogos cênicos. Ao contrário de outras formas de teatro de bonecos, onde o ator precisa ficar escondido, aparecer o mínimo possível, no teatro de objetos ele é o centro do espetáculo. Ele não é anulado pelo objeto. É o ator quem concede energia e anima ou apenas manipula o objeto, assim como é manipulado por ele. Objeto e ator são cúmplices no espetáculo, verdadeiros parceiros de cena. É o ator quem joga com as significações que expressa a linguagem própria dos objetos. O teatro de objetos exige do ator várias habilidades, ele deve ter destreza e coordenação, assim como precisa ser um bom narrador. O ator afirma sua presença humana em cena. Ele anima e é animado pelo objeto. É o ator quem ativa as duas realidades do objeto: a funcional e a poética. Ele é um condutor da imaginação, ele pode quebrar o espaço e instaurar as imagens extra cotidianas que carrega o espectador para esse universo subconsciente, expressivo e imaginativo do teatro de objetos. O teatro de objetos amplia a percepção sobre as coisas que nos rodeiam diariamente. Revela convenções culturais e sociais de uma forma não racional. Nos exercícios propostos, a imaginação se ativa de uma maneira muito fácil, rápida e prazerosa. Não senti peso emocional ao trabalhar com objetos, eles fazem fluir as imagens, improvisos e cenas. Senti que a proposta me fez embarcar em diferentes viagens, por vezes inconscientes, sugerindo imagens muito abstratas, mas sempre conectadas à imaginação e a um plano pouco racional. É prazeroso e libertador. Um grande treinamento expressivo, também. A grande dificuldade e, ao mesmo tempo, sua beleza, é essa falta de controle. Um controle que não é racional. (T.P.F.)

O ator que veste a máscara empreende movimentos claros, pois seu corpo é seu instrumento; já o ator manipulador de objetos precisa de mais precisão, pois precisa transferir ao objeto sua energia e lhe dar movimentos precisos que tragam vida ao objeto. O ator manipulador deve se readaptar ao objeto manipulado, coordenar seu corpo a ele. O ator se expressa com outra imagem, sendo neutralizado pelo objeto. Diferente do ator tradicional que representa outro, o ator manipulador dá vida a algo inanimado, fazendo deste o personagem. Trabalho árduo! Tivemos uma vivência marcante com o teatro de objetos. As aulas foram lindas, pois as cenas e trabalhos feitos com os objetos nos levaram a outras realidades, entendendo o objeto. Com o decorrer das aulas me identifiquei com alguns objetos por trabalhar com eles, mas ainda tenho muitas dificuldades em dar energia a eles. Espero ter a oportunidade de seguir esse processo. (A.P.G.)

Foi uma experiência válida, principalmente com o teatro de objetos, o qual eu não via muito sentido, mas na prática era incrível ver como uma chaleira se transformava em uma mulher ou em um carro. Saí da disciplina com a cabeça mais aberta e muito mais clareza que o teatro de objetos funciona. (E.L.L.)

O ator no teatro de objetos tem a função de ator, dançarino, narrador, marionetista. Ele se diferencia do ator tradicional por nem sempre ser o principal, cedendo o trono para o objeto. Mas isso não quer dizer que ele não vai estar em cena. Ele precisa estar aberto à imaginação, ao contato com os objetos. Não há uma técnica exigida e esse ator precisa ser inventivo. O teatro de objetos se mostrou além do que eu imaginava. Confesso que no começo parecia teatro amador, brincadeira de criança. Porém, com o decorrer das aulas, compreendi a relação dos objetos com uma energia potencial que jamais imaginei que existia, onde percebi que o objeto fala e ganha vida, na verdade tem vida própria, e que sua energia deve ser respeitada. Fiquei triste em não montarmos nada mais elaborado, porém compreendo o limite de tempo. Mas só o processo de investigação foi muito rico. (C.A.S.)

Minha experiência com o teatro de objetos foi surpreendente, pois conseguir interagir com os objetos nas aulas é perceber a importância dada a eles, ou seja, antes eu olhava objetos (sucatas em geral) e não conseguia imaginar que poderia transformá-los em outra coisa, como por exemplo, olhar para um ventilador e imaginar como se ele fosse meu webcam. Agora, tudo que eu olho em um canto, tenho que pegar, imaginar que vou fazer uma história, que consigo sim trabalhar com outras expectativas, outros olhares, pois para mim abriu um

caminho para interagir, saber que com pouco dá para transformar em uma bela história. (C. R. S.)

Entender e ouvir o objeto é fundamental. Não sei se cheguei num nível bom, porém, adorei a experiência e quero explorar mais possibilidades. (A.L.P.J.)

Ao experimentarmos o teatro de objetos, abriu-se o desejo de criação, descoberta de vozes, significados empregados de forma significativa, sensível, engraçada, maluca, sombria...é incrível pensar nas infinitas possibilidades que um objeto pode ter, o que ele nos remete, desde a cor, a forma, o tamanho. Espero ansiosamente para aplicar com meus futuros alunos. (T.O.L.)

Muitas vezes, temos que ser um só com o objeto fazendo adaptações para o nosso corpo. Usar a criatividade, a imaginação, não só ver o objeto pelo que ele é e sim pelo que ele pode vir a ser. (K.P.M.)

Teatro de objetos foi uma das melhores experiências vivenciadas por mim. Com o decorrer das aulas, pude perceber que os objetos podem ter vida, com eles podemos trabalhar em cima horas e mais horas que sempre haverá novas possibilidades. A imaginação pode fluir e o aluno pode viajar em um mundo de fantasias, através dessa forma de teatro, com simples objetos ou até mesmo coisas que não utilizamos mais, como sucatas, podemos transformar tudo isso em grandes cenas. (E.N.B.)

A função do ator em um espetáculo de objetos é dar movimento, sentimento, voz. Ele tem que colocar a alma dele no objeto. Cada objeto é um objeto e tem uma função ou um porquê. É bem curioso você dar vida a um guarda-chuva, para um carrinho; dar uma voz para aquele objeto; automaticamente você não dá a sua voz, você cria uma outra voz. Foi muito bom, principalmente para mim, que não gosto de atuar, não gosto de me colocar como atriz, não me sinto à vontade no palco. (M.B.A.)

A experiência com a criação a partir do objeto foi algo que eu já havia conhecido em outras oficinas, mas pesquisar mais a fundo é muito válido. O jogo objeto-eu-objeto-colega me trouxe um grande aprendizado e a experiência de dar vida a um objeto mostra inúmeras possibilidades de criar. ((F.F.F.)

Nas aulas que tive de teatro de objetos foi uma relação muito diferente da que tive com bonecos e máscaras. Nestes, era um trabalho mais interiorizado, de contato com o eu. Com os objetos, despertei minha imaginação. Lembrou muito minha infância quando eu brincava com

os produtos, perfumes, colares da minha mãe, criava várias histórias, foi algo muito gostoso esse contato com o teatro de objetos, foi bem lúdico para mim. (M.A.B.)

Foi muito importante a experiência na disciplina, pois, olhar para o infinito mundo de possibilidades que os objetos podem nos levar é incrível. Meu trabalho de conclusão de curso será um texto com metáforas e não tradicional (abstrato) e para compor a prática tenho utilizado de objetos comuns para ajudar a compor a cena e ajudar na expressão dos atores. Eu particularmente gosto da arte abstrata e os objetos mexem muito com os meus sentidos e libertam a minha imaginação até para escrever. (M.A.P.D.)

No teatro de objetos podemos trabalhar com qualquer tipo de objeto. Foi interessante esse contato, pois cada vez mais percebemos que estamos cercados de elementos que podemos usar para criar cenas. Basta imaginar e fazer acontecer. Identifiquei-me como pessoa, cada sentido e gesto encenado através do objeto fez com que eu pensasse em meu corpo, como ele moveria o braço, a perna, a cabeça, etc. Podemos quebrar barreiras com o teatro de objetos. (F.S.B.)

ANEXO 2: ARTE DO CARTAZ DO ESPETÁCULO



ANEXO 3: ANÁLISE DO ESPETÁCULO, PELO PROF. DR. PAULO CUSTÓDIO DE OLIVEIRA.

Objeto vivo

Paulo Custódio de Oliveira⁵⁷

"A vida nos traz presentes inesperados" é uma peça muito interessante. Trata-se do recorte da vida de um casal, mais especificamente do momento em que a mulher recebe uma panela de presente. O que deveria ser um momento de alegria transforma-se em um mergulho reflexivo e intenso. A panela catalisa uma profusão de sentimentos transformando-se em um funil de sensações através do qual passa vários tipos de recalques da feminilidade "macerados".

Para que a panela pudesse alcançar a condição de personagem e transformar-se nesse elemento sintetizador foi necessário um desmonte de todo artifício cenográfico, pois nada podia roubar o seu protagonismo. Isto implica dizer que todos os demais elementos da peça se tornam coadjuvantes (inclusive a atriz). Vânia Marques vale-se de muitos sortilégios performáticos para materializar o "nada" que sua personagem é convidada a representar, o mais sensível deles é negar-lhe o direito a qualquer palavra, qualquer som que possa ter significado. A superabundância de sons que sai de sua boca não tem como ser conduzida a nenhum sentido. São formações guturais que evocam apenas sensações, sentimentos inconclusos, proto-sentidos de um ancestral quase humano.

Vista por esse ângulo, a peça é um exercício de pensamento de natureza filosófica. Mas, é preciso acrescentar bem depressa: Teatro e filosofia são formas de negociar com o desconhecido muito diferentes um do outro. Não podemos ceder a paralelismos rápidos. O que se pode fazer, sem contraindicações, é perceber o quanto as duas tramas de significado constituem a obsessão daquele que procura ir além do conjunto de significações que o cotidiano naturalizou. Sobretudo essa falsa supremacia do sujeito sobre o objeto, estabelecida arbitrariamente desde a Hélade clássica.

Com efeito, pensamos como se sobrevoássemos o que nos circunda. A perspectiva do senso comum nos coloca sempre como protagonistas das cenas de nossa vida. Essa forma de

⁵⁷ Pós-doutor pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de São José do Rio Preto-SP. Professor efetivo do curso de Letras (graduação e pós-graduação) da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

percepção clichê dos objetos produz um ritual de apropriação absolutizado pelo costume: segundo o paradigma da usabilidade, uma panela é percebida a partir da utilidade que terá para nós. Ocorreria, assim, um resgate de sua insignificância visceral, pois deixa de ser um objeto entre muitos do mundo comercial para ser usada por um sujeito que tem um plano para ela. O ritual discursivo da usabilidade é cuidadosamente montado para permitir que o sujeito possa, confortavelmente, instalar-se no seu centro da cena. A montagem esconde o fato de que faz nascer um objeto na mente às custas de sua submissão.

Mas, essa visada torna dois pontos perigosamente cegos. Primeiro: o processo por meio do qual nos apropriamos do objeto deixa obscuro o fato de que é – também - por meio deles que mostramos e traduzimos o que pensamos e sentimos. Ou seja, o conteúdo subjetivo é exteriorizado em suportes físicos que encarnam nosso mais profundo modo de negociar com a vida. O que somos e o que pensamos é tornado público por meio de um objeto. Contrariando, pois, a pretensa hierarquia, são os objetos que revelam o sujeito. E, segundo: os processos subjetivadores não fazem distinção do que é por eles capturado. O que implica dizer que, a partir do momento que um dado sensível passa a fazer parte de meu repertório, ele insere-se no escopo de uma infinidade de outros de semelhante peso. Nesse sentido, é lícito supor que tanto uma panela quanto uma pessoa podem desempenhar funções meramente utilitárias para um determinado sujeito. Se a primeira hipótese parece ter consequências pequenas, a segunda é um desastre existencial. Tomar consciência de que nos aproximamos das pessoas enquadrando-as no que de útil têm para nós é um purgatório e percebermos que as pessoas nos consideram a partir da utilidade que temos para elas é o próprio inferno.

Esta foi a leitura que fiz da peça “a vida nos traz presentes inesperados”. Percebi que as personagens esposa e panela foram resgatadas da invisibilidade pelo trabalho de escavação feito pela arte. A peça flagra o momento epifânico no qual a mulher se dá conta de sua condição objetual pela identificação com o utilitarismo da panela. Enquanto artefato estético, a peça teatral proporcionou a experiência *nadificante* de todos os personagens, fisingando a insignificância visceral em que estavam todos imersos. A panela antropomorfizada iluminou a esposa reificada, um trabalho de horizontalização deixou a descoberto as tensões de uma usabilidade despida de sentido humano.