

ANA CARLA MACHADO DE MORAES

O SER ANIMADO:
Análise da animação de objetos com referência nas
***Ações básicas de esforço* de Rudolf Laban**

Uberlândia, MG
2012

ANA CARLA MACHADO DE MORAES

O SER ANIMADO:
Análise da animação de objetos com referência nas
***Ações básicas de esforço* de Rudolf Laban**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado, do Instituto de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro.

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Tema para orientação: Teatro de Animação.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio.

Uberlândia, MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M827s
2012 Moraes, Ana Carla Machado,
 O ser animado : análise da animação de objetos com referência nas
 ações básicas de esforços de Rudolf Laban / Ana Carla Machado
 Moraes. - 2012.
 66 f. : il.

 Orientador: Paulo Ricardo Meriso.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Artes.
 Inclui bibliografia.

 1. Artes - Teses. 2. Objetos de artes - Teses. 3. Animação cultural -
 Teses. 4. Laban, Rudolf von - 1879-1958 - Teses. I. Meriso, Paulo
 Ricardo. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
 Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

O ser animado: análise da animação de objetos com referência nas ações
básicas de esforço de Rudolf Laban

Dissertação defendida em 25 de junho de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio
Presidente da banca

Prof^a. Dr^a. Adriana Schneider Alcure - UFRJ
Membro externo

Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe - UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Ao pequeno Arthur, por querer que sejamos “juntos”.

[Digite texto]

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Artes pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao professor Dr. Paulo Ricardo Merisio pela orientação, credibilidade e estímulo... (“minha bolsa vai te pegar!”).

Ao professor Dr. Mário Piragibe por viabilizar meu “Estágio Docência” e pelas calorosas discussões.

À professora Dr^a. Adriana Schneider Alcore por aceitar um convite tão inusitado.

Ao professor Dr. Valmor Níni Beltrame pelas contribuições apresentadas no exame de qualificação desta pesquisa. E, ainda, indiretamente, pelo importante trabalho realizado na edição da revista *Móin-Móin*, contribuindo para o aprimoramento do Teatro de Animação no Brasil.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes que contribuíram, cada qual à sua maneira, para a realização desta pesquisa.

Aos estudantes do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, Ana Cláudia Zumpano, Letícia Alvares Ferreira e Lucas de Carvalho Larcher Pinto pela disponibilidade na realização do *Seres – Laboratório Experimental*.

À artista plástica Gislaine Guaritá pelas contribuições bibliográficas e afetivas.

Ao primoroso artista Fernán Cardama pela generosidade ao abrir espaço para a minha circulação em sua oficina durante o FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos, realizado em Belo Horizonte-MG, em 2010.

Aos artistas amigos Fernando Prado, Getúlio Gois, Patricia Arantes, Maria Cláudia Lopes, Marcos Nicolaiewsky, Larissa Julio e Bernardo Neri pelos compartilhamentos e assessorias.

A todos os alunos que enriqueceram o processo de ensino-aprendizagem em Teatro nos cursos que ministrei.

À Trupe de Truões por fazer parte dessa trajetória de pesquisa.

À equipe da UAI Q DANÇA, em especial à amiga Fernanda Bevilaqua por proporcionar tantos “olhares” artísticos e afetivos.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram presentes nos projetos do Teatro do Miúdo.

À minha família pelo estímulo, carinho e compreensão das minhas ausências.

Aos colaboradores que não vejo, mas sinto!

*Tudo se move.
Tudo evolui, progride.
Tudo ricocheteia e reverbera.
De um ponto a outro, nada de linha reta.
De um porto a um porto, uma viagem.
Tudo se move, também eu!
A alegria e a tristeza, e também o embate.
Um ponto indeciso, desfocado, confuso, se desenha,
Ponto de convergências,
Tentação de um ponto fixo,
Numa calma de todas as paixões,
Ponto de apoio e ponto de chegada,
Naquilo que não tem nem começo, nem fim.
Nomeá-lo,
Torná-lo vivo,
Dar-lhe autoridade
Para compreender melhor aquilo que se move,
Para compreender melhor o Movimento.”*

— LECOQ, 2010.

RESUMO

Esta dissertação vem ao encontro da necessidade cada vez maior de fundamentar e abrir ao crescente número de interessados, os processos de criação em Teatro nas diferentes linguagens cênicas. A exploração de uma relação sensível e não utilitária entre sujeito e objeto está presente na vida cotidiana desde os tempos mais remotos. Assim também passou a ser na dramaturgia atual, sobretudo no que se convencionou chamar, desde meados dos anos 80, como Teatro de Objetos, uma linguagem dentro do Teatro de Animação. Esta pesquisa teve por objetivo investigar alguns elementos encontrados no método de Rudolf Laban que auxiliassem tecnicamente o trabalho de animação no Teatro de Objetos, do ponto de vista do movimento expressivo do corpo do objeto, e a possibilidade temática de composição de partituras de ações a partir da experimentação de relações poéticas inerentes a essa linguagem cênica denominadas aqui como: *Poéticas de Vida*, *Poéticas de Risco* e *Poéticas de Morte*. As partituras foram compostas separadamente por três estudantes do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, de acordo com cada uma das três relações poéticas, durante a realização do *Laboratório Seres*, até chegarmos às *Partituras Essenciais*. Em seguida, as *partituras essenciais* das ações dos objetos, filmadas e descritas pelos atores em fichas, foram analisadas dentro de quadros relacionados aos elementos *espaço*, *tempo*, *peso* e *fluência*. Por último, criamos frases de movimento descrevendo as *Partituras Essenciais* e localizando as suas ações, estados de espírito e situações. O estudo revelou que essa forma de análise e registro em Teatro de Objetos, possibilita tanto o aprimoramento técnico dos artistas quanto o desenvolvimento de cenas a partir de um potencial poético.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro. Animação. Objetos.

ABSTRACT

The present dissertation comes towards the increasing need to found and share with the also increasing number of interested people the creative processes in theater in its different scenic languages. The exploration of a sensitive and non-utilitarian relation between subject and object is present in daily life since earliest times. Therefore, it also became present in the current play-writing, most of all in which we call since the 80's as 'Theater of Objects' - a language inside the Theater Animation. This research had as its goal to investigate some elements found in Rudolf Laban's method — which would help technically animation work in the Theater of Objects. This help comes from the view of expressive movement in the object body as well as the possibility of composing an action score created from the experience of poetic relations inherent to the scenic language named here as *Poetry of Life, Poetry of Risk, Poetry of Death* . The scores were created separately by three students from the theater course of Uberlândia's Federal University, following each of the three poetic relations during the realization of *Laboratório Seres* (Being Laboratory) to the arrival of *Partituras Essenciais* (Essential Scores). Hereupon, the *Essential Scores* of the objects actions, filmed and described in each actor report were analyzed through the board related to Laban's elements, such as: space, time, weight and fluency. At last, we created movement phrases describing the *Essential Scores* and identifying its actions, state of spirit and situations. The studies showed that this way of analyzing and registering Theater of Object makes it possible a technical betterment of the artists as well as the development of scenes from the poetic potential.

Keywords

Theater. Animation. Objects.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Objetos levados para a pesquisa.....	40
QUADRO 2 – Cronograma do Laboratório Seres.....	41
QUADRO 3 – Poéticas de Vida.....	42
QUADRO 4 – Poéticas de Risco.....	42
QUADRO 5 – Poéticas de Morte.....	43
QUADRO 6 – Partitura Essencial.....	43
QUADRO 7 – Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao espaço.....	44
QUADRO 8 – Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao tempo.....	44
QUADRO 9 – Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao peso.....	44
QUADRO 10 – Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados à fluência.....	44
QUADRO 11 – Quadro piloto para análise das ações de movimento de cada objeto....	45
QUADRO 12 – Análise das ações do cone em <i>Poéticas de Vida</i>	45
QUADRO 13 – Análise das ações derivadas de “Recuar”	45
QUADRO 14 – Análise das ações do objeto cone na Partitura Essencial.....	46
QUADRO 15 – Análise das ações do objeto tule na Partitura Essencial.....	47
QUADRO 16 – Análise das ações do objeto tênis na Partitura Essencial.....	48
QUADRO 17 – Análise das ações derivadas de “Quase cair” do objeto tule.....	49
QUADRO 18 – Análise das ações derivadas de “Desafiar” do objeto tule.....	49
QUADRO 19 – Análise das ações derivadas de “Lamentar” do objeto tule.....	49
QUADRO 20 – Análise das ações derivadas de “Perceber” do objeto tênis.....	50
QUADRO 21 – Análise das ações derivadas de “Curar” do objeto tênis.....	50

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Outdoor de divulgação do FITO (Comédia).....	29
FIGURA 2 – Outdoor de divulgação do FITO (Drama).....	29
FIGURA 3 – Outdoor de divulgação do FITO (Tragédia).....	30
FIGURA 4 – Outdoor de divulgação do FITO (Romance).....	30
FIGURA 5 – Espetáculo Pequenos Suicídios.....	35
FIGURA 6 – Espetáculo Pequenos Suicídios.....	35

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 Poéticas com este objeto.....	20
2 Ser matéria que se possa tocar.....	21
2.1 Delicado ser refletido.....	23
2.2 Concreto ser metafórico.....	28
3 Ser cone, ser tênis, ser tule: o laboratório.....	38
Conclusão.....	55
Referências.....	58
Anexo A – Entrevista com Katy Deville.....	61
Anexo B – Plano de Trabalho do “Estágio Docência”.....	64
Anexo C – “Um minuto de silêncio à Madame TuliAzul”.....	66

INTRODUÇÃO

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar palavras que ainda não tenham idioma.

— BARROS, 2009.

Quando um ser humano nasce, nu e vulnerável, a primeira ação realizada é respirar. A respiração, agora aérea, vem com o choro do susto provocado por um tapa. E todos entendem que ele está vivo. Respirar, chorar e movimentar-se são sinais de vida. A partir daí começam as descobertas sobre si, suas mãos, pés, boca, fome, sede, sono e dores. Alimenta-se e desenvolve seu paladar. Começa a se relacionar com outros seres, brinquedos e espaços (cheiros, cores, texturas...). Arrisca-se e procura sobreviver. Às vezes pensa sobre a vida, outras vezes sobre a morte. E é absolutamente certo que um dia todo ser morre. Refiro-me ao corpo físico do ser, não à sua espiritualidade. A morte se dá em algum momento seja por acidente, assassinato, suicídio, doença ou naturalmente, pois o corpo é matéria perecível. O tempo dessa experiência de vida, risco e morte é variável e imprevisível.

O “ser” do humano é ele mesmo. Mas o “estar” varia de acordo com o contexto. E o contexto muda a todo instante. Ser é essência, estar é condição. E a condição difere-se em aspectos relacionados ao espaço, ao tempo, ao peso e à fluência, sendo que o ser humano ainda se apropria desses aspectos físicos para comunicar aspectos emocionais. Se eu digo, por exemplo, que “sou pequena” estou me referindo a minha estatura e isso é um dado exclusivamente físico. Mas se digo que “estou pequena” é provável que eu esteja dando dados do meu estado emocional, o que não significa o que sou, mas sim como estou me sentindo naquele momento.

Por inúmeros motivos que o diferem de outros seres terrestres, o ser humano experimenta atividades e pensamentos lúdicos, se comunica poeticamente, faz uso de símbolos e representações. E há ainda as Artes! Entre elas encontra-se o Teatro, uma experiência poética de comunicação, expressão e representação quase tão antiga quanto o ser humano e sua relação com objetos. Comunicar-se e fabricar objetos têm em comum, a

princípio, o fator sobrevivência. Mas reinventar a linguagem e os objetos têm em comum, em Teatro, outros fatores (artísticos, afetivos, intelectuais...).

Em decorrência também do avanço tecnológico, determinados objetos tendem a se miniaturizar tornando-se parte dos nossos corpos, quase como uma prótese ou, ainda, como instrumento de relação entre as pessoas, o que nos confere um estatuto de corpos-objetos ambulantes pelas ruas das cidades, de portadores de micro-aparelhagens. As certas espaços-temporais se dissolvem cada vez mais, e rapidamente. Estes objetos portáteis, que nos colocam numa situação de sedentarismo e congelamento, também nos colocam frente a outras realidades, realidades imateriais, hiper-realidades, via internet ou cabo.

Não é por acaso que os movimentos artísticos de vanguarda foram revelando diversas possibilidades poéticas referentes à re-apropriação de objetos em contextos artísticos. Comunicar, expressar e representar são ações da vida comum e igualmente das Artes. Os gestos, atitudes e hábitos do ser humano moldam a cultura ao mesmo tempo em que a cultura molda os gestos, atitudes e hábitos. Assim também, os objetos criados e fabricados procedem da cultura e as Artes se re-apropriam dos objetos em contextos poéticos.

No final do século XIX, com o processo de revisão do teatro dito racionalista, realista ou ilusionista, o teatro se torna cada vez mais abstrato e visual, enfatizando a ação, o símbolo e o gesto. A partir desse momento inovações foram experimentadas por vários artistas, companhias e escolas teatrais, entre eles estão a Escola de Bauhaus, Alfred Jarry, Maeterlinck, Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Peter Schumann, Peter Brook e o Théâtre Du Soleil. E cada qual em sua época influenciou o Teatro que temos hoje.

Nesse sentido, o teatro, a partir dos anos 80, trouxe um leque de possibilidades estéticas e de comunicação cênica. Desse movimento de experimentações, nas quais interagem linguagens híbridas, os objetos receberam outros olhares em cena nos últimos trinta anos. Deixando em alguns casos de serem simples adereços e se tornando personagens, passaram a desempenhar uma função mais ativa em cena.

Para se entender melhor, é necessário entrar no universo do chamado *Teatro de Formas Animadas* ou *Teatro de Animação*, nomes utilizados por Ana Maria Amaral, diretora do grupo Casulo e professora aposentada do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, para designar o teatro feito com bonecos, objetos, máscaras e sombras. Em 1991, Amaral, a primeira doutora em Teatro de Formas Animadas no Brasil, publica sua obra intitulada *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos* e, em

seguida, *Teatro de Animação: da teoria à prática* (1997) e *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos* (2002). A autora explica em sua primeira obra:

O teatro de formas animadas é um gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e de objetos [...] trata da dicotomia espírito/matéria, ao mesmo tempo em que rompe essa diferença. [...] Energia é o que liga a matéria (formas, objetos) ao espírito. E animação é energia mais movimento, ou seja, animação é energia ativada pelo movimento; sob seu impulso a matéria como que se volatiliza e através dela o enigmático se manifesta. [...] é a arte do irreal tornado real, é o invisível tornado visível. É a magia que surge da imitação e da repetição, “imagem e semelhança”, energias que se desprendem do movimento, do fazer crer, sem ser, sendo. Arte ambígua, entre animado e inanimado, espírito e matéria. (AMARAL, 1996, p. 19-21)

Em geral, os artistas e pesquisadores de hoje preferem utilizar o termo *Teatro de Animação* para identificar linguagens cênicas relacionadas ao uso e animação de bonecos, objetos, sombras, máscaras e outras formas. E não raro, ocorrem discussões e mais subdivisões de linguagens dentro do *Teatro de Animação: Teatro de Bonecos, Teatro de Objetos, Teatro de Sombras*, entre outras. Essa categorização identifica, técnica e poeticamente, com mais especificidade a linguagem cênica que se vai assistir ou pesquisar. De qualquer maneira, considero importante atentarmos sempre para o risco de hierarquizarmos linguagens ou cairmos em discussões de pouca relevância. *Teatro de Animação* é, antes de tudo, Teatro! E o valor de uma obra não se mede pelo tipo de linguagem.

Tendo exposto brevemente o universo da animação, volto agora para a questão aberta anteriormente sobre a relação artística com objetos, localizando esta na área do Teatro. Bem, ocorreu que, há quase trinta e dois anos, Katy Deville e Christian Carrignon, co-diretores do *Théâtre de Cuisine* na França, buscavam encontrar, junto com outras duas companhias parceiras – *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarף* – um nome comum para preocupações estéticas e éticas que compartilhavam. Tratava-se de encontrar um nome para outro tipo de relação com a prática teatral, um teatro tão liberto de onipotência do texto quanto desatado das amarras impostas pelas convenções do *Teatro de Bonecos*. Assim, na madrugada do dia 02 de março de 1980, segundo Sandra Vargas, Katy Deville pronunciou pela primeira vez o termo *Teatro de Objetos*. (VARGAS, 2011).

Isso não significa dizer que até então não se fazia *Teatro de Objetos* e tão pouco que Katy Deville foi a primeira artista a reconhecê-lo. Afinal, aqui mesmo no Brasil, para citar apenas um exemplo, em 1974, Ilo Krugli, diretor do grupo *Vento Forte*, já estreava *História de Lenços e Ventos*, espetáculo no qual a protagonista é um lenço azul. Mas a data do pronunciamento de Deville, sem dúvida, se caracteriza como um marco conceitual para essa categoria do Teatro de Animação, o *Teatro de Objetos*, o qual se fortaleceu desde então.

[Digite texto]

De acordo com Sandra Vargas, do grupo *Sobrevento* “Eram companhias que trabalhavam com objetos prontos, deslocando-os de sua função original. Apresentavam um repertório sempre muito íntimo, confessional e revelador do próprio indivíduo” (VARGAS, 2011). No caso, o “indivíduo” é o sujeito que se relaciona em cena com o objeto. E também essa relação, assim como toda a conceituação do *Teatro de Animação*, passa por discussões sobre como nomear o sujeito (ator, manipulador, ator-manipulador, artista, dentre outros). Em função de algumas ressalvas acerca do verbo “manipular” e do entendimento do ofício do ator, o sujeito da cena será nomeado apenas como ator nas próximas páginas. Entendo que o verbo “manipular” pode estar relacionado ao elemento preponderantemente tátil da relação, mas “manipular” também pode significar forjar. O ator não forja a vida de um objeto em cena, ele joga com a platéia dentro de uma linguagem clara sem intenção de ilusionismo. E mais: qual a necessidade de se renomear a função do ator em uma linguagem? Trata-se apenas de uma linguagem específica, não deixou de ser Teatro. A função do ator independe da sua relação com quaisquer que sejam os elementos cênicos. Se o sujeito está em cena atuando, e logicamente me refiro à cena teatral, logo é ator.

O ator não foi o primeiro a trabalhar com “objetos prontos”. Já em 1916 o surrealista Marcel Duchamp lançou o conceito *ready made* para designar objetos industriais e feitos em série, aos quais ele colocava um toque pessoal, a sua marca, um pensamento, uma idéia. Anterior a este conceito, Duchamp havia conceituado o *Objet trouvé*, um objeto encontrado, do dia a dia, artesanal, antigo, de origem desconhecida, sem apelo afetivo, porém, atrativo. Segundo Amaral “os surrealistas foram os primeiros a tomar o objeto funcional como objeto artístico” e “diz-se mesmo que o objeto na arte é uma invenção surrealista, e que o surrealismo foi um movimento voltado para o objeto.” (1996). Havia também os *assemblages*, objetos incorporados, mistos, naturais e fabricados, incorporados a pinturas ou esculturas. Salvador Dali inventou o *objeto-ser*, objetos estranhos com aparências humanas. Os surrealistas inventaram ainda as *caixas-objetivas* e a *máquina-óptica*, dentro das quais os objetos se movimentavam mecanicamente ou por ilusão de óptica.

Voltando para o *Teatro de Objetos*, Carrignon explica em sua obra *Le théâtre d’objet: mode d’emploi* que:

O Teatro de Objetos pertence ao nosso tempo e à nossa sociedade. É um teatro que nasce no final do século XX, em um mundo invadido por objetos *made in China*. Qualquer que seja a história que conte, o Teatro de Objetos fala sobre nós, por meio das coisas manufaturadas reconhecíveis por todos. O Teatro de Objetos fala das pequenas coisas cotidianas. Cada espectador tem uma lembrança pessoal ligada a um certo objeto. (CARRIGNON, 2006 apud VARGAS, 2010)

Mas vale pontuar que para alguns artistas, como Philippe Genty, o *Teatro de Objetos* é considerado uma vertente do *Teatro de Animação*, enquanto que para outros, como Jaime Santos, não há nenhuma filiação do primeiro a este último.

Katy Deville e seu parceiro Christian Carrignon, já contaram histórias relacionadas a discussões travadas nos anos 80 em *Charleville-Mézières* – sede do Instituto Internacional da Marionete e do festival de *Teatro de Animação* mais importante do mundo – nas quais os artistas de *Teatro de Objetos* sofriam resistência em serem aceitos pelos marionetistas, que entendiam que havia uma preguiça ou comodidade em usar objetos para evitarem o trabalho de confeccionar bonecos. Naquele momento, ocorreu uma separação entre bonecos e objetos, distinguindo dois gêneros teatrais. Deville acredita que hoje já estejam unidos, só não sei se afetiva ou conceitualmente.

De uma maneira ou de outra devo colocar minha posição que é a de entender a conceituação de gêneros e linguagens como um procedimento que amplie o olhar artístico. Se os conceitos são simples divisórias entre os que são ou se acham mais importantes, honestamente, esse tipo de vaidade não me interessa. Interessa-me recortar o Teatro, tão profundo e amplo em possibilidades, para melhor entendê-lo e realizá-lo. Quando discorro acerca do *Teatro de Objetos* estou recortando, ajustando minha lente de pesquisadora, assim como um fotógrafo faz com sua câmera fotográfica, para focar meu objeto, aprofundar, ler o íntimo daquilo que olho. *Teatro de Objetos* é um nome que localiza apenas uma região no vasto território teatral. Separá-lo do Teatro, bem como qualquer outra linguagem, como se fosse outra coisa que não teatro, não faz parte do entendimento desta pesquisa. Independente de linguagens, procedimentos técnicos, artistas e ideais de grupos há sempre uma ligação se estamos falando de uma mesma Arte – Teatro. Esta pesquisa, por exemplo, não se iniciou no ato da matrícula em um programa de pós-graduação. Faz parte de um processo de experiências artísticas que começou anos atrás. Explico...

Em meados de 2003, durante a graduação em Artes Cênicas tive minha primeira experiência com animação de objetos no processo de montagem do espetáculo *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*, da obra homônima de Ana Maria Machado, dirigido pelo professor Dr. Paulo Merisio, com a Trupe de Truões. Naquela época o referido grupo ainda era vinculado ao curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia-MG. O espetáculo não se tratava puramente de *Teatro de Objetos* e sequer falávamos claramente sobre essa linguagem. Tratava-se de um espetáculo infanto-juvenil no qual os atores utilizavam objetos para narrar uma história de um herói. A maneira

[Digite texto]

pela qual cada ator manuseava ou manipulava seus objetos era quase intuitiva e os objetos nem sempre eram animados, por vezes eram acessórios ou meramente ilustrativos. No entanto esse contato com objetos e possibilidades de relação em cena, novos para mim, me fez enveredar pelos estudos na área do *Teatro de Animação*, tendo como foco especificamente a relação com objetos, o que me desfocou naturalmente de bonecos, máscaras e sombras.

Durante sete anos passei por algumas experiências no que diz respeito à relação do ator com objetos, observando aspectos da animação do ponto de vista da direção e da atuação teatrais e, ainda, na realização de oficinas/laboratórios. E em 2006, nasceu o Teatro do Miúdo, grupo de teatro fundado e dirigido por mim. Embora o Teatro do Miúdo, nesses seis anos de existência, não tenha realizado espetáculos especificamente de objetos, estes foram inevitavelmente utilizados em vários momentos. E, quando não eram protagonistas da cena, recebiam uma atenção para além da função de simples adereços.

Em 2009 resolvi aprofundar meus estudos e experimentações e, assim, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia com um projeto para desenvolver este estudo.

Esta pesquisa teve por objetivo investigar a animação no *Teatro de Objetos* do ponto de vista do movimento expressivo do objeto relacionado à sua forma (corpo do objeto), através dos simulacros, de sua função simbólica e metafórica, e a possibilidade temática de composição de cenas a partir de relações de vida, risco e morte, inerentes a essa linguagem cênica, a partir dos movimentos realizados pelos atores em suas composições. Para tanto elaborei o *Laboratório Seres*, um espaço de experimentação provisório do qual participaram, convidados por mim, três estudantes do curso de graduação em Teatro, da mesma instituição. São eles: Ana Cláudia Zumpano, Lucas de Carvalho Larcher Pinto e Letícia Alves Ferreira. Estes estudantes foram observados no segundo semestre de 2010 juntamente com um grupo de cerca de 20 alunos (cursando períodos diversos) durante as aulas da disciplina TETA – Tópicos Especiais em Teatro de Animação, no curso de graduação em Teatro, ministrada pelo professor Dr. Mário Piragibe, na qual realizei Estágio Docência, uma prática optativa para alunos não bolsistas dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes.

Ana Cláudia e Lucas, naquela época cursavam o 3º período, haviam participado de uma oficina laboratório que ministrei em 2009 na sede da ATU – Associação de Teatro de Uberlândia e experimentavam a animação na graduação pela primeira vez. Letícia, porém, cursava a segunda disciplina, tendo sido a primeira oferecida por uma aluna da primeira turma do programa de pós-graduação na realização do seu Estágio Docência. E ainda duas oficinas,

[Digite texto]

a primeira em 2009 com Paulinho Jesus e a segunda em 2010 com a Cia. Navegantes. Ficou clara a pouca experiência destes estudantes em Teatro de Animação que estavam iniciando sua preparação técnica. O critério de escolha adotado por mim para o convite não foi nada além de questões de disponibilidade e comprometimento. Se priorizasse desenvolvimento técnico, poderia ter convidado qualquer um dos alunos da disciplina, porque posso afirmar que o nível técnico não destoava muito entre uns e outros.

O número reduzido de participantes no laboratório se deve a característica intimista desta linguagem e ainda a viabilização das análises que precederiam a realização do laboratório.

Há ainda uma questão a ser introduzida aqui: a animação de objetos propriamente dita. Nenhum outro elemento foi pensado neste processo de pesquisa antes da animação. Era exatamente esse elemento que eu observava nas aulas do Piragibe. E foi do interesse pela animação que surgiram possibilidades de experimentação e análise e, conseqüentemente, o *Laboratório Seres*.

A animação está relacionada à troca de energias, orgânica e inorgânica, entre o ator e o objeto atuante, e à combinação de elementos entre eles. A troca de energia e a combinação de elementos durante a composição de cenas diz muito sobre um e sobre outro. E é a movimentação dentro das ações apresentadas em cena que trazem dinâmica ao discurso narrativo. *Teatro de Objetos* é um discurso poético concreto que parte de uma relação dialógica. O ser espiritual (pensamento e sentimento) do ator passa a interferir no ser (físico) do objeto que metaforiza o discurso e vice-versa. Enquanto o “estar” de ambos se funde durante a construção do pensamento. Pensando em movimento procurei ter como referência o que Laban diz:

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. [...] O movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro. As idéias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte do teatro é dinâmica, porque cada fase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. [...] Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes. (LABAN, 1978)

O movimento – elemento que, como já vimos, traz dinâmica ao discurso cênico – é trabalhado de outra forma pelo ator no *Teatro de Objetos*. Um movimento que parte do corpo

[Digite texto]

do ator em função de outro “corpo” externo a ele – o objeto. É certo que os objetos postos em cena ainda sem movimentação já estão produzindo discurso, comunicando, expressando e representando idéias. E também não nego que em alguns casos a presença do objeto inerte em cena é mais forte do que o movimento, até pelo fato de gerar uma tensão. É quase sempre assim no início dos espetáculos. Antes de se movimentar, o objeto precisa existir em cena e ser identificado. Mas o fato é que em algum momento o objeto começa a se mover para teatralizar tudo aquilo que está em volta, querendo ser dito, vivido e compartilhado.

Sendo o movimento a mola mestra na animação de objetos, incluindo os momentos de não-movimento (pausa, inércia, respiração, etc.), foi necessário buscar nesta pesquisa senão um método, pelo menos uma referência para a análise dos movimentos que seriam criados em laboratório. Estudando alguns métodos de encenadores do teatro e da dança, reconheci nas *oito ações básicas de esforço* de Rudolf Laban – *socar, talhar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, deslizar e flutuar* – uma possibilidade referencial para a análise e reflexão sobre a composição dos movimentos dos corpos dos objetos. A cada ação criada dentro das partituras foram dados nomes em verbos existentes no nosso vocabulário ou surgidos espontaneamente por necessidade como é o caso do verbo “skatear”, que será entendido mais a frente. A nomeação feita por Laban relacionada a qualidades de movimentos, norteou o trabalho no *Laboratório Seres* não no sentido de identificar as movimentações criadas com as oito ações básicas de esforço, mas de também aqui nomear as nossas ações para realmente serem apropriadas pelos seus criadores. E assim refletir sobre a pedagogia teatral no *Teatro de Objetos*.

Falo de reflexão como lugar de experiência. Este estudo é antes de tudo o lugar de experiência de uma pesquisadora: eu. E é assim que escolhi me colocar perante o leitor – na primeira pessoa do singular – num estudo singular, porém sem pretensão alguma em abrir discussões inéditas e geniais, e menos ainda em desrespeitar as regras acadêmicas de escrita. É claro que antes de assumir este tipo de posição na escrita, pensei em ceder para a impessoalidade até por uma preocupação com a clareza. E também para não cair no risco de transformar uma pesquisa, que se pretende acessível para o trabalho de outros artistas e pesquisadores, em um diário pessoal de intransferível experiência prática. O fato é que “ser” e “estar” são fatores primordiais desta pesquisa que anteciparam inclusive a referência técnica. Sendo assim, após muita rasura, muito papel amassado, muito arquivo deletado, muito rascunho lido, relido, rasgado, torcido, resgatado do cesto de lixo, resolvi falar exatamente daqui de onde eu estou e de onde estiveram Ana Cláudia, Letícia e Lucas. Não se trata de uma

questão existencial com aprofundamentos psicológicos, filosóficos e sociais, mas sim de uma questão circunstancial dada a natureza inanimada dos objetos utilitários. Eu “sou” por natureza, tu, leitor e possível animador, “és” e ele, o objeto, pode vir a ser por outro. Para viver, basta estar entre nascer e morrer. O objeto é coisa nascida de matéria inorgânica, inanimada, existe enquanto coisa em sua concretude e utilidade. Mas os “estares” da coisa são possíveis em Teatro pelo pensamento, sentimento e dinamização do “ser” do ator. E serei eu que analisarei a relação entre os “seres” dos atores e dos objetos desta pesquisa em experiências de vida, risco e morte.

Explicada a situação, convido você leitor a continuar lendo confortavelmente, e sem pudores, tantos pronomes pessoais neste texto em que falo em primeira pessoa para me comunicar com terceiras e tantas quantas passarem os olhos por estas linhas. Meu olhar singular continuará, então, encontrando uma pluralidade de outros olhares.

Esta dissertação está dividida em três partes: Capítulo I, Capítulo II e Conclusão. No primeiro capítulo convido o leitor a realizar uma experiência prática, ou seja, se caracteriza quase como uma escrita do leitor. E assim esse capítulo estará sempre relacionado a pessoa que naquele momento lê e anima a dissertação. No segundo capítulo – *Ser matéria que se possa tocar* – discorro sobre experiências de outros autores em relação a alguns objetos, incluindo minha experiência na platéia do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos em 2010, sobretudo no que diz respeito ao espetáculo *Pequenos Suicídios*, da Cia. Rocamora e suas influências nesta pesquisa. No terceiro capítulo – *Ser cone, ser tênis, ser tule: o laboratório* – trato especificamente do significado e da realização do *Laboratório Seres*, descrevendo as etapas (*Poéticas de Vida, Poéticas de Risco e Poéticas de Morte*), analisando as composições de ações poéticas das *Partituras Essenciais* e refletindo sobre as frases de movimentos. E, finalmente, na Conclusão encerro com as últimas considerações acerca da pesquisa.

1

POÉTICAS COM ESTE OBJETO

Caro leitor, antes de continuar a leitura desta dissertação, seria importante para seguirmos com nossos compartilhamentos que você se tornasse tão íntimo dela quanto eu. Seu olhar sobre ela pode enriquecer esta pesquisa e quando nos encontrarmos um dia (ou não) poderemos ter uma discussão um pouco mais profunda no que diz respeito ao “ser” da dissertação. Devo alertá-lo desde já que “folhear” é apenas uma maneira de conhecê-la. E por isso sugiro que neste momento você se alongue um pouco, faça um ou outro exercício técnico para animação do seu repertório pessoal de ator, verifique se está em um ambiente propício a uma experiência íntima, coloque esta dissertação sobre uma mesa ou balcão e, com o apoio de um computador, acesse o cd abaixo.

2

SER MATÉRIA QUE SE POSSA TOCAR

A voz poética, a “outra voz”, é minha voz. O ser do homem já contém esse outro ser que deseja ser. [...] Teus pensamentos são transparentes. Neles vejo minha imagem confundida com a tua mil vezes até chegar à incandescência. Por ti sou uma imagem, por ti sou outro, por ti sou. Todos os homens são este homem que é outro e eu mesmo. Eu sou tu. E também ele é nós e vós e isto e aquilo. Os pronomes de nossas linguagens são modulações, inflexões de outro pronome secreto, indizível, que a todos sustém, origem da linguagem, fim e limite do poema. Os idiomas são metáforas desse pronome original que sou eu e os outros, minha voz e a outra voz, todos os homens e cada um. A inspiração é lançar-se para ser, mas também e sobretudo é recordar e voltar a ser. Voltar ao Ser.

— PAZ, 1982.

Quando um sujeito, impregnado daquilo que ele pensa que sabe sobre si, daquilo que os outros dizem que ele é e, ainda, daquilo que ele deseja ser, decide enveredar pelos caminhos do Teatro, provavelmente deverá descobrir minimamente quem ele realmente é. Cada qual por suas vias, pessoais e intransferíveis, os que pretendem tornar-se atores buscarão as chaves que abrem espaços internos, vasculharão gavetas com pistas de si, percorrerão corredores estreitos, compridos, largos, inacabados, armários escancarados sem portas com informações superficiais penduradas propositalmente, abrirão pacotes de presentes construídos ao longo da jornada acreditando que o estivessem esperando desde sempre... e talvez estivessem mesmo. O mais importante de tudo é conseguir tocar vez ou outra num pedaço de essência de si, assim como quem esbarra em uma porta e fica com um pedaço do vestido preso por segundos ou bate a canela na quina de um móvel baixo.

Há quem diga que não se leva o personagem pra casa. Será possível? Veste-se e despe-se o personagem como se fosse apenas um figurino? Em alguns casos pode até acontecer. E quando não existe personagem, nem máscara alguma? E quando o ator só tem como “bengala” um estado cênico, atuando sem interpretar outro ou dilatando um pedaço de si a ponto de alcançar certa distância? E se a cena depender exclusivamente do diálogo do seu “ser” com um pedaço de matéria fria? Não estou me referindo a um cadáver porque este ainda

teria muito “ser” em sua presença mórbida. Falo de um “objeto pronto”, comprado na esquina, por exemplo, em uma loja de utilidades domésticas ou herdado da avó.

Se o caminho for o contrário, ou seja, se o ator tendo esbarrado em si, e me refiro tanto a questões individuais quanto gerais, inerentes à maioria dos seres ou a alguns grupos apenas, como comunicar e se fazer representar através de um objeto? Sim, porque embora existam algumas restrições em relação à antropomorfização no Teatro de Objetos, não se pode negar que pelo menos as associações de idéias em cena dizem respeito a seres humanos.

É delicada a relação do orgânico com o inorgânico no processo de criação cênica. Pode até parecer contraditório se pensarmos que na sociedade moderna, é praticamente impossível não utilizarmos objetos. E isso de maneira natural, quase banal, assim no “piloto automático”, como dizem alguns. Mas aí é que mora a chave da questão: em cena a relação não é utilitária, é dialógica.

O trabalho com “objetos prontos” no Teatro exige, tanto no caso da montagem de um espetáculo cênico quanto na composição de partituras curtas de movimento, que é o que acontece nesta pesquisa, que se façam escolhas. Para a experiência no *Laboratório Seres*, cada um dos três estudantes de Teatro escolheu apenas um objeto para pesquisar durante todos os encontros. Os critérios de escolha de cada um serão descritos e analisados mais adiante. No entanto, é necessário questionar desde já: Como se dá uma escolha? Por que este e não aquele objeto? Escolhemos o objeto ou ele nos escolhe? Escolhemos um ao outro? Esta última pergunta talvez responda a todas as anteriores.

Sabemos que o homem se relaciona com objetos naturais ou construídos por ele (artesanais ou industriais, funcionais ou não-funcionais) desde os tempos mais remotos. Amaral assim define os objetos construídos pelo homem:

Um objeto construído pelo homem é sempre relativo a ele. É construído pelo homem para servir ao homem. Portanto, só pode ser definido em relação a ele. Matéria pura, matéria e forma, idéia realizada, pensamento solidificado, “palavra materializada”. Quaisquer que sejam as definições que arrisquemos, o objeto é sempre relativo às mãos do homem, ao seu ambiente, ao grupo ou à sociedade que o criou. [...] Homem e objetos vivem entre si tão ligados que os objetos fazem parte do seu universo afetivo, não existem independentes do homem, mas o homem também não vive sem eles. Estão ligados por funções e por afetos. (AMARAL, 1996)

A “palavra materializada” é o foco do *Teatro de Objetos*. O sentimento e a sensação pensados transformam-se em palavras concretizadas pelo objeto em cena. É a vida cotidiana que se metaforiza em matéria concreta, possível de ser tocada, tátil ou internamente. O objeto na relação com o ator ganha intimidade ou já é íntimo antes de vir à vivência cênica. Sobre essa intimidade, Deville explica:

[Digite texto]

No teatro de objetos o ator deve ser um poeta, antes de mais nada. A forma é tão simples, que o que se diz deve ser potente, deve ser forte e provocador. O ator deve ser capaz de perder o medo de se expor e colocar o que há de mais íntimo, na memória que os objetos lhe remetem. (DEVILLE in DINIZ, 2011)

A reflexão, seja teórica ou experimental, sobre essa relação permeia as discussões dos estudiosos do *Teatro de Objetos*. E comigo não tem sido diferente. Por esse motivo tenho buscado ampliar o meu olhar para outros campos poéticos além da cena teatral, tais como a Literatura e as Artes Visuais.

Para introduzir minhas primeiras inquietações acerca dessa relação poética entre ator e objeto, citarei a seguir dois olhares sobre objetos: o primeiro é um trecho da obra *Água viva*, de Clarice Lispector no qual a autora discorre suas impressões sobre o espelho. Esse, a propósito, tem me direcionado a um entendimento bastante metafórico do *Teatro de Objetos*, quase metateatral. O segundo é a *História da Cadeira*, subtítulo encontrado no décimo capítulo – *Do Real ao Invisível* – da obra *O Teatro da Morte*, de Tadeuz Kantor. Ambos os autores descrevem suas relações com os objetos sobre os quais olham, expondo o reflexo do objeto em cada situação.

2.1 Delicado ser refletido

A experiência de Clarice me coloca frente a uma poesia que parte do concreto. O reflexo é tanto uma habilidade do objeto quanto da autora. Acredito que nenhum outro objeto poderia propiciar uma relação tão íntima e interativa, pois a imagem que Clarice ou qualquer outra pessoa vê em um espelho é literalmente a sua própria imagem. Sobre o espelho Lispector diz:

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou de falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros. Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é a coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo. Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama. (LISPECTOR, 1998).

Fica clara no discurso da autora a propriedade natural que um espelho tem de refletir com exatidão uma imagem e, ainda, a possibilidade de multiplicar essa imagem em tantas outras de acordo com a quantidade de pedaços de espelhos existentes. É claro que, pela definição da autora, trata-se de um espelho plano comum, no qual a imagem é sempre enantiomorfa, ou seja, se apresentando com a mesma forma, tamanho e distância. Em *Teatro de Objetos* o objeto é de certo modo um reflexo do ator que se relaciona com ele, porém difere do espelho no mínimo em dois aspectos. Primeiramente, o objeto não é um espelho, a menos que se queira utilizar um espelho como objeto cênico. E não o sendo, ele jamais refletirá a imagem exata do ator. O que se quer refletido são os sentimentos, os pensamentos, as idéias, os ideais, as condições, os impulsos, os estados e as situações da vida cotidiana. Tudo isso (e muito mais!) a partir de uma imagem concreta que não é a do físico do ator apenas, mas a de um alicate, um abajur, uma garrafa ou qualquer outro objeto que identificar certas essências metaforicamente por sua função cotidiana, aquela para a qual ele foi fabricado. Em segundo lugar, o objeto em cena permite uma visualização interna, revela o íntimo do ator ao passo que o espelho é um objeto de visualização física e superficial, embora seja citado poeticamente em um contexto interno, íntimo e profundo por tantas vezes:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só a imagem e não o corpo. Corpo da coisa. Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito. (LISPECTOR, 1998).

Se há uma grande dificuldade em ver o espelho propriamente dito sem “atravessá-lo” com uma imagem, o mesmo não acontece com outro objeto. O mais fácil é vê-lo tal qual ele é, sem “atravessamentos”. Isso porque a função do espelho é a de ser atravessado por outro corpo, enquanto que objetos possuem funções diversas e muito específicas. No entanto, quando os trazemos para a cena queremos atravessá-los também. Então, qual a diferença entre um espelho e outros objetos em cena? Grosso modo, pode-se dizer que neste caso, na cena teatral, o objeto também atravessa o sujeito e eis que passamos para o território do diálogo. O

objeto em cena é revisto, mas nunca neutro e passível de receber toda e qualquer metáfora. Não há em cena um “gélido silêncio sem cor” tão profundo como há em um espelho:

E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é instante muito raro – e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água. Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso (LISPECTOR, 1998).

É encantadora a maneira como Lispector consegue descrever suas observações sobre o espelho em sua relação com esse objeto. Embora a autora estivesse alheia a qualquer tipo de atividade no que diz respeito ao *Teatro de Objetos*, a mim parece se encontrar exatamente aí uma luz, a essência da relação entre ator e objeto. Metaforicamente falando, o espelho é essa capacidade de refletir no objeto inanimado referências humanas a partir de uma proposta poética, artística, cênica. Entrar em contato com o “corpo da coisa”, descobrir suas possibilidades gestuais, encarar suas limitações é se colocar na “coisa” numa relação de reciprocidade, refletindo e se vendo refletido. E há ainda a questão do jogo cênico, da dilatação, da re-apropriação ou da transformação da realidade como em um espelho esférico (côncavo ou convexo).

Bem, o ator tanto pode optar por se relacionar com um objeto, protagonista da cena, descobrindo o universo mesmo desse objeto, combatendo e neutralizando suas próprias referências afetivas como pode fazer o contrário que também é verdadeiro e viável. Ou seja, relacionar-se com uma lanterna, por exemplo, pelas lembranças que ela carrega (um acampamento da infância talvez), pelo que ela simboliza na sua capacidade de iluminar, pela fase da vida em que esteve presente e por tantos outros elementos pessoais.

De qualquer forma, a relação entre duas matérias, a humana e o objeto inanimado só é viva enquanto experiência de contato, tato. E só faz sentido para o ator e para o público por essa possibilidade de existência concreta. Segundo Georges Didi-Huberman “o que vemos – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”. Essa troca dialógica de olhares faz parte da vida cotidiana por mais multifocais que possamos ser nos dias atuais em função da grande quantidade de informações visuais que recebemos o tempo todo.

[Digite texto]

O fato é que a representação faz parte da realidade, seja por símbolos, ícones ou índices. Vale ressaltar que o objeto no *Teatro de Objetos* não é indicial, ele pode ser visto como uma mistura icônica (o representante é o representado, sem distinção) e simbólica (não apresenta similaridade com o representado, apenas nos remete a uma idéia ou significação do representado). Em outras palavras, se o objeto é o protagonista da cena ele representa a si mesmo sendo, portanto, icônico. E ainda atua como símbolo pela associação de idéias, metáforas e outras figuras de linguagem. Trata-se de concretizar discursos por vias poéticas e metafóricas.

De todo modo, embora todo objeto manufaturado tenha uma função definida, a associação de idéias à sua função é particular em cada criação cênica, logo variável e indefinida. Vou citar o exemplo da forma como Kantor analisou uma cadeira:

Para começar essa história da cadeira, devo voltar a 1943. Monto então o espetáculo *O Retorno de Ulisses*. Minhas observações levam-me às seguintes notas: Título: “Exterioridade ou realismo exterior” – “tratamento agudo da superfície dos fenômenos, superfície que não se despreza, muito ao contrário: a gente se detém aí, unicamente nela, sem pretender chegar a interpretações e comentários internos ulteriores. Será uma observação do exterior, um realismo quase cínico, esquivando-se a toda análise e explicação, um realismo novo, que se chamaria ‘exterior’”. “Ulisses está sentado no meio do palco, sobre uma cadeira alta. A realidade do fenômeno (mais tarde ele não estava sentado sobre uma cadeira, mas sobre um canhão) era o fato de estar sentado, **o estado físico com sua expressão**”. “O fato mesmo de estar sentado – me perguntava eu nessa nota –, sua precisão, sua acentuação, a importância que se lhe atribui, não é um valor real, verídico, por que exterior?”. A situação de estar sentado foi isolada, privada de seus laços e de suas motivações quotidianas, mas guardou e mesmo aumentou sua significação. Essa *démarche* formal repete-se, não sem razão, alguns anos mais tarde – em 1965, creio – quando eu organizava o happening *Cricotagem*. A situação axial era, nesse happening, a personagem sentada. Para que esse fato de estar sentado, esse **estado físico** fosse notado, essa pessoa se levantava regularmente e, com certa “inquietação”, ora com indiferença, ora com desprezo, em diversos **estados psíquicos**, pronunciava a frase: “Eu estou sentado”. **Era o ato de estar sentado em estado puro, não motivado, que inflava, crescia, se reproduzia, e vivia como parasita, desinteressado e esplêndido.** (KANTOR, 2008, destaque meu).

Repare que Kantor fala sobre *estado físico* e *estado psíquico* relacionado à “Exterioridade ou realismo exterior” e é assim, como que de fora para dentro, que o fato de estar sentado (e não a cadeira) realiza a metáfora cênica. Aqui me parece que a função da cadeira e não ela mesma, a cadeira, é o mais relevante. A cadeira foi paradoxalmente substituída como representante simbólico pela sua função dilatando a situação do personagem, contradizendo a leitura comum.

Agora veja a continuação do relato do autor sobre as conseqüentes experiências com o mesmo objeto:

[Digite texto]

A cadeira, aliás, retornou mais cedo, 1963; foi no teatro Cricot, na peça Witkiewicz, *O Louco e a Freira*. Tratava-se para mim de criar um aparelho de dimensões bastante grande que nivelasse a ação, que aniquilasse todas as ações dos atores, todas as atividades humanas, que aniquilasse todas as ações humanas racionais e intelectuais, que funcionasse de maneira implacável, idiota, estúpida, arbitraria. **Não podia ser sem dúvida, um aparelho importante, sério; eu devia procurar um objeto, um elemento que, nesse aparelho, se repetiria várias vezes e até centenas de vezes; que seria completamente despida de significação, que seria um objeto de grau inferior. E então veio – como do passado – a cadeira. A cadeira, que é efetivamente um objeto de categoria inferior e de uma utilidade geral.** Dessa cadeira, ou melhor, dessas cadeiras (havia centenas presas por fios de ferro), fiz a máquina “aniquiladora”: de que falo no Manifesto do Teatro Zero. Todas as manipulações artísticas com um objeto têm seus objetivos metaestéticos, eu diria mesmo “meta-físicos”. Essa esfera me fascina desde há muito. **Nessas démarches, semelhantes a rituais de magia, o objeto, familiarizado e “amassado” pela utilidade da vida, descobre de repente sua existência independente, “estranha”. Prestam-se a isso os objetos mais utilitários, os de uma categoria “inferior”. Na hierarquia dos objetos, a cadeira situa-se muito abaixo. Ela é desdenhada. Sua parentela, pudicamente morta, é a última coisa que poderia assumir funções plenas de responsabilidade. O gesto que lhe dá um outro sentido é quase um gesto samaritano.** (KANTOR, 2008, destaque meu).

Nas primeiras leituras de *História da Cadeira*, algumas questões me inquietaram, na verdade me incomodaram mesmo. Vou pontuá-las:

- O que levou Kantor a categorizar a cadeira como “objeto de grau inferior”?
- Quais são os critérios utilizados por ele?
- Em quais referências se baseou para falar de “hierarquia dos objetos”?
- Por que “o gesto que lhe dá outro sentido é quase um gesto samaritano” se quando o autor fala de outras experiências com um guarda-chuva, por exemplo, ele comenta que “a decisão de empregar esse objeto tão utilitário e de empregá-lo para fins santificados, artísticos, pictóricos, representava então, para mim, a obtenção da liberdade pela profanação” (KANTOR, 2008)? O que significa santificar e profanar um objeto?

Bem, desvendar as entranhas dos escritos de Kantor seria um tanto pretensioso de minha parte nesse momento e isso se desdobraria para outra pesquisa. De qualquer maneira, as questões anteriormente pontuadas me levaram a caminhos relacionados ao modo particular de um sujeito olhar para um objeto. Obviamente, não me refiro a qualquer sujeito, mas a um artista que tem por ofício um olhar “educado” para apropriações não utilitárias de um objeto e sim artísticas. E entendo que as apropriações em arte são inevitavelmente convenientes à associação de idéias que se deseja expor.

Então, talvez, o fato de a cadeira estar como um objeto inferior, na análise do sujeito em questão, pode estar relacionado à sua função utilitária. E o “gesto quase samaritano” pode [Digite texto]

ser o de deslocar o objeto do universo utilitário, mundano e profano para o universo artístico, sagrado. Ou ainda, quem sabe, Kantor poderia entender que o sagrado é o lugar/função para o qual o objeto foi prioritariamente fabricado e, assim sendo, deslocá-lo para a atividade artística seria o mesmo que profaná-lo, ou até violentá-lo.

De fato, não há como negar que o que vemos nos olha intimamente, e que nos “olhos” daquilo que vemos se encontra uma essência de “ser” comum a nós. E porquê não dizer: conveniente!

2.2 Concreto ser metafórico

No complexo universo do teatro dito contemporâneo no Brasil, percebe-se um movimento de expansão na área de Teatro de Animação. Artistas, pesquisadores, professores e o público em geral tem se interessado cada vez mais pelo universo das máscaras, dos bonecos, das sombras e de objetos, dentre outras formas. Não é rara a realização de festivais nacionais de teatro de bonecos. No entanto, até pouco tempo atrás não se podia dizer o mesmo sobre objetos. Mas esse quadro mudou. Desde 2009 realiza-se o FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos, um tipo de festival itinerante realizado pelo SESI-FIEMG que percorre algumas capitais brasileiras. Em março de 2010 pude acompanhar a segunda edição realizada em Belo Horizonte-MG durante quatro dias, nos quais assisti a treze espetáculos, além de performances e cenas curtas de diversos artistas e grupos teatrais nacionais e estrangeiros – XPTO (Brasil), De Pernas pro Ar (Brasil), Mosaico Cultural (Brasil), Cia. Gente falante (Brasil), Cie. A (França), Peter Kettkurlat (Alemanha), Teatro das Coisas (Brasil), Fernán Cardama (Argentina), TAMTAM-objektentheater (Holanda), Trastam (Espanha), Théâtre de Cuisine (França), Rocamora (Espanha) e Mariza Basso (Brasil) – organizados em espaços muito peculiares do galpão desativado da Serraria Souza Pinto.

Sobre essa experiência como espectadora, me reportarei apenas a dois momentos que considero relevantes para esta pesquisa: minha chegada em Belo Horizonte e a oportunidade de assistir ao espetáculo *Pequenos Suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano*, da Cia. *Rocamora*. O primeiro momento me colocou efetivamente diante do meu objeto de estudo, trazendo mesmo uma sensação de ser engolida por ele através de copos cheios de atitude, embora estáticos na fotografia (mas parece que nem tudo que é estático está morto). O segundo abriu e ajustou minha desfocada lente de pesquisadora até aquele momento.

Bem, em minha chegada a capital mineira, ainda no caminho entre o aeroporto e a cidade, no descolorido desse trajeto já conhecido e pouco interessante para mim, uma imagem

[Digite texto]

me surpreendeu. Era um outdoor tão grande quanto amarelo, de doer os olhos e fazer acordar rapidamente qualquer um às seis horas da manhã. E não vejo outra maneira de compartilhar minha surpresa senão pela própria imagem do *outdoor*. Veja!



FIGURA 1 – *Outdoor* de divulgação do FITO (Comédia)
Fonte: meu acervo

Em seguida outro se pronunciou.



FIGURA 2 – *Outdoor* de divulgação do FITO (Drama)
Fonte: meu acervo

Mais um.

[Digite texto]

TRAGÉDIA



**06 A 09/05
A PARTIR DAS 16H
SERRARIA
SOUZA PINTO.**

ESPETÁCULOS
DO BRASIL
E DO MUNDO,
DE GRAÇA.

FITO
FESTIVAL INTERNACIONAL DE
TEATRO DE OBJETOS

WWW.FITOFESTIVAL.COM.BR

REALIZAÇÃO:
SESI FIEMG

FIGURA 3 – Outdoor de divulgação do FITO (Tragédia)
Fonte: meu acervo

E ainda um quarto:

ROMANCE



**06 A 09/05
A PARTIR DAS 16H
SERRARIA
SOUZA PINTO.**

ESPETÁCULOS
DO BRASIL
E DO MUNDO,
DE GRAÇA.

FITO
FESTIVAL INTERNACIONAL DE
TEATRO DE OBJETOS

WWW.FITOFESTIVAL.COM.BR

REALIZAÇÃO:
SESI FIEMG

FIGURA 4 – Outdoor de divulgação do FITO (Romance)
Fonte: meu acervo

[Digite texto]

As imagens acima foram utilizadas no material gráfico de divulgação do FITO no ano de 2010. No programa do festival ainda lia-se “Venha ver os objetos virarem personagens” e nos formulários de inscrição para as oficinas “Isso é apenas um copo. Até você fazer sua inscrição”. Assim que entrei no quarto no qual me hospedei na casa da família de uma colega encontrei um programa do festival que havia sido deixado ali para mim. Quando o abri as imagens dos copos foram contextualizadas por uma citação de Henri Matisse logo na primeira página, no verso da capa: *“Um copo d’água com uma flor é bem diferente de um copo d’água com limão. O objeto é um ator: um bom ator pode atuar em dez peças diferentes. Da mesma forma, um mesmo objeto pode desempenhar papéis em dez quadros diferentes”*.

A força das imagens criadas com os copos não sugeria leituras diversificadas porque a simplicidade da produção concreta do discurso, logicamente aliada a palavras de fácil entendimento e rápida leitura – *Comédia, Drama, Tragédia e Romance* – impossibilitava algo menor que a exatidão. A nomenclatura dos gêneros é em geral entendida pela maioria das pessoas, independente de serem artistas ou não, e nesse caso, aliada às imagens facilitou a leitura de qualquer pessoa que passasse por ali. O primeiro outdoor apresentando o erro (elemento comum em comédias, números de palhaços e farsas) pelo fato de a água cair fora do copo trazia a Comédia; no segundo, a gota de água escorrendo pelo copo como se fosse uma lágrima identificava o Drama; no terceiro, um copo quebrado denunciava a Tragédia; e no quarto e último, dois copos suados, como os corpos de dois amantes, sugeriam o Romance. Esse é um recurso comum em se tratando de publicidade. E nesse caso as quatro imagens relacionadas aos gêneros teatrais metaforizadas pela situação em que se encontravam os copos serviram tanto para a publicidade em outdoors (rápida, fácil e impactante) quanto para a identificação do tipo de espetáculo apresentado no festival. Ou seja, a linguagem teatral definiu a linguagem publicitária.

Na vida cotidiana, o objeto é funcional, enquanto que no teatro ele passa para o mundo das formas dos signos e dos símbolos. O que não significa que sua funcionalidade é desconsiderada para que se torne cênico. Pelo contrário, é exatamente em sua funcionalidade que se encontra a sua teatralidade. E não há nada que possa extrapolar os limites da subjetividade a ponto de possibilitar centenas de leituras. Se perder-se o tom, o ponto exato da metáfora, a imagem fica enfraquecida. É necessário cuidado para que não se caia na armadilha de querer dizer mais do que aquilo que pode ser dito, querendo blefar em cena,

confundindo a platéia. O objeto em cena é sempre uma metáfora. Se um espectador perder a metáfora, provavelmente ele voltará a enxergar o objeto como cotidiano e não fará mais sentido algum estar sentado à sua frente. Pode parecer um teatro de fácil realização e leitura, colocando a situação desta maneira. No entanto, esse é um julgamento superficial. A objetividade exige sempre inteligência e uma boa dose de sensibilidade no *Teatro de Objetos*. Mas como criar metáforas com objetos em cena, pensando que estes são agora atuantes, protagonistas da cena cheios de vitalidade?

Primeiro vamos entender um pouco mais o que é a metáfora e a relação humana com *procedimentos metafóricos*. Lenira Rengel em artigo publicado na revista *Húmus*, esclarece a etimologia da palavra *metáfora*:

Etimologicamente *met* ou *meta*, antepositivo grego, expressa as idéias de comunidade, participação, mistura ou intermediação, sucessão (no tempo e no espaço), no meio de, entre, durante, mudança de lugar ou de condição, interposição, transporte. *Phora*, pospositivo, também grego, significa ação de levar, carregar. O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre domínios: os sensórios-motores= perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar, etc. e os domínios das experiências subjetivas= julgamentos morais, juízos de valor, relações de afetos, interferências etc. **O que é procedimento metafórico, portanto, é este transporte permanente que ocorre com o corpo. [...] Metáforas são o emprego de algo em termos de outro algo.** Metáfora está no trans, no inter, no entre dos textos da carne. (RENGEL, 2007. Destaque meu.)

Rengel refere-se ainda ao uso da metáfora como algo natural e inerente ao ser humano em sua vida cotidiana. A autora entende que:

A metáfora está na carne, no osso... no sangue... nos neurônios. [...] ao fazermos julgamentos, darmos opiniões, refletirmos sobre questões morais, sociais, econômicas, vivenciamos mais de um modo de experiência: as experiências subjetivas (as múltiplas qualidades de julgamentos abstratos) coemergem com as experiências sensório-motoras (a carne, os sentidos, etc.). Sabe-se hoje que não há comunicação que prescindia das metáforas. Imagens, figuras, tropos e metáforas, emergentes do processo metafórico que ocorre com o corpo, são representações inerentes à constituição do próprio design (do corpo) e não há como deixar de utilizá-las; por isso atuam constantemente em qualquer cultura, mesmo que de modos diversos. (RENGEL, 2007)

Não resta dúvida sobre a força deste tipo de comunicação. O uso da metáfora é um meio de se fazer entender poeticamente. O ser humano faz uso de elementos abstratos para tratar de questões existenciais e todo tipo de experiência de vida. E de acordo com Rengel, a metáfora é tratada pelo lingüista George Lakoff e pelo filósofo cognitivo Mark Johnson “como um modo de pensar e conceituar”. E assim ela acrescenta:

[Digite texto]

Metáfora e conceito metafórico, portanto, são empregados por estes autores como sinônimos. Contudo, para haver mais precisão: o procedimento do corpo é que é metafórico, a metáfora e o conceito coemergem com ele. Procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui, refiro-me a corpo humano), um processo que é uma representação (no sentido peirciano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corpensamento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos, etc.). A hipótese é que ele desempenha papel significativo nas formulações de conceitos e nos inter/transtextos dos corpos/pessoas e, principalmente inscreve o não dualismo entre mente-corpo. Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo. Quando agimos, pensamos, amamos, falamos, expressando uma metáfora ou outra figura de linguagem, trata-se de um processo ocorrendo com corpocarne, é o procedimento metafórico criando um cruzamento, um intertexto entre domínios, idéias, relações, conceitos, pessoas/corpos. Este modo de refletir do procedimento metafórico é ação midiática, isto é, processos comunicativos que o corpo estabelece com seus próprios sistemas e com o ambiente. (RENGEL, 2007)

Procedimento metafórico tem uma função representativa na comunicação e expressão humanas. Surge da experiência do homem consigo e seu meio. Quando eu me referi anteriormente à questão da objetividade em contextos abstratos, era sobre isso que eu falava. Não existe uma representação alheia ao próprio homem e é por isso que a produção de discurso na relação do ator com uma forma concreta e identificável ganha cada vez mais espaço no teatro. O *Teatro de Objetos* tem a ver com a própria vida, com a maneira como olhamos e utilizamos a concretude que nos cerca o tempo todo. Nem a virtualidade, inserida com tanta força na sociedade moderna, enfraquece as experiências de contato real. Somos seres cinestésicos. A mão que cava é a mesma que acaricia. O que muda é a qualidade do movimento. E a qualidade do movimento desperta e se faz entender psíquica e emocionalmente. Existe uma leitura para além do que tomamos consciência. Uma semiótica às vezes interna, íntima, ainda inconsciente que está presente em nosso sentir.

O espetáculo *Pequenos Suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano*, da companhia *Rocamora*, é a meu ver um exemplo inteligente e legível do uso em contexto cênico de metáforas. Considerado o primeiro espetáculo de *Teatro de Objetos* e tendo sido apresentado a partir de 1979 por Gyula Molnár, essa obra autobiográfica de grande sucesso nos anos 80 voltou a ser apresentada pelas mãos de Carlos Cañellas. Poderia parecer inviável a apropriação de um ator pela criação de outro se lembrarmos das palavras de Deville acerca da intimidade e do caráter confessional desse tipo de linguagem teatral. No entanto, surpreendentemente, Cañellas domina a linguagem e o conteúdo do espetáculo. Segue aqui um trecho da carta escrita por Molnár a Cañellas sobre seu pedido de concessão da obra:

[Digite texto]

Naturalmente o culto à poética pessoal, ao estilo individual, condenariam uma iniciativa como esta. É certo, que entre os que cultuam o Teatro de Objetos, muito poucos têm a coragem de representar um espetáculo criado por outro. Neste ambiente, são todos poetas, autores e criadores. São raros os atores. Segundo o meu ponto de vista, cedendo nossos extravagantes textos, sacrificamos tão somente um pouco da nossa solidão criativa e o pior que nos pode acontecer é ter que dar quatro passos (em lugar de um) em busca de uma poética talvez mais exuberante que a própria. Gyula Molnár. 19 de março de 1999. (MOLNÁR apud VARGAS)

Durante o espetáculo da companhia Rocamora, são apresentadas três histórias: *Alka-Selzer*, uma tragédia com uma pastilha efervescente, nomeada pela maioria das pessoas no Brasil de maneira metonímica por *sal de frutas* (a marca é atribuída ao produto), que suicida em um copo de água após algumas tentativas de disfarçar a sua natureza e ser aceito em um grupo de balas; *Jörg*, uma história de paixão de um palito de fósforos (jovem sueco) que se consome de amor por uma semente de café (uma mulher brasileira); *Tempo*, uma história do relacionamento do autor com uma tia contada com amendoins, carteira, cédulas de dinheiro, mapa, etc.

O enredo se aproxima muito da existência humana. A história *Alka-Selzer*, é apresentada de maneira simples e isso não a torna rasa. Nela o sal de frutas chega a se revestir da embalagem de uma das balas, pois existe um desejo urgente de se integrar às balas, de fazer parte daquele grupo. *Pequenos Suicídios* fala sobre nós, sobre a condição humana. Quem, por exemplo, nunca se sentiu rejeitado ou perdido? A busca pela própria identidade e pelo espaço é inerente ao processo de sobrevivência de homens e animais. Qualquer criança lendo *O patinho feio* de Hans Christian Andersen compreende isso. A cena aparentemente boba de *Alka-Selzer* é profunda em significados. E é uma prova do caráter humano do *Teatro de Objetos*.

Via de regra, sabemos que não se torna antropomórfico o objeto em sua materialidade. Isso o *Teatro de Bonecos* já faz muito bem. Todavia, a associação de idéias ao objeto tem referências humanas em seu conteúdo. A não realização do desejo do sal de frutas culmina em seu suicídio que ocorre quando ele, o protagonista, vencido pela rejeição, despido de qualquer embalagem (a sua ou as das balas) sobe até a borda de um copo d'água e se atira dentro dele se dissolvendo completamente. Abaixo seguem duas imagens da história *Alka-Selzer*, a primeira ilustra a relação do protagonista com as balas, enquanto que a segunda, com mais nitidez, flagra o exato momento do suicídio:



FIGURA 5 – Espetáculo "Pequenos Suicídios".
Fonte: DINIZ, 2011, *on-line*.



FIGURA 6 – Espetáculo "Pequenos Suicídios"
Fonte: DINIZ, 2011, *on-line*.

[Digite texto]

Os objetos que metaforizam a história *Alka-Selzer* são interessantíssimos e transmitem a profundidade psicológica da proposta. Mas volto a ressaltar que nada é tão simples quanto parece. Existe ainda uma questão técnica que é a relação tátil com esses objetos tão pequenos apresentados em um *platô* que se restringe a uma mesa (dessas que comportam no máximo quatro assentos), iluminada pela pouca luz de uma lâmpada amenizada por um invólucro de papel pardo. A própria mão de Cañellas é muitas vezes maior que os objetos e essa desproporção já apresenta um grande desafio técnico. Não tenho informações de como foi o processo de criação poético e técnico de Molnár nem a apropriação deste por Cañellas. E também desconheço a existência de uma metodologia técnica para a criação de espetáculo no *Teatro de Objetos*. Provavelmente isso se deve ao fato de os protagonistas dessa linguagem possuírem características físicas completamente diferentes uns dos outros, o que faz com que cada relação seja única sendo difícil estabelecer parâmetros.

Pode-se confirmar esse dado sem nos deslocarmos para análise de outro espetáculo porque logo após o suicídio do sal de frutas, somos apresentados à Jörg, outro protagonista que se consome num ato suicida. O palito de fósforos tem a materialidade desfeita quando é acesa a sua ponta, “morrendo pela chama de uma paixão” por uma semente de café, fato que nos remete tanto ao sentido denotativo quanto ao conotativo da ação.

O leitor deve estar se perguntando o que objetos com destinos tão trágicos trouxeram de relevante para esta pesquisa? Antecipando de modo sucinto, a resposta é: o tema buscou a metáfora e a metáfora exigiu a técnica. Explico: nunca me instigou em nenhum dos processos artísticos que vivenciei o desenvolvimento da técnica separadamente da poética, dos meus conteúdos íntimos e da associação de idéias. Quando eu refletia a cerca de dois anos atrás sobre a animação de objetos, faltava como que um estímulo para pesquisar em laboratório algum procedimento técnico. A pesquisa por uma metodologia ou ao menos a experimentação de um procedimento técnico surgiu devido às condições precárias e meramente intuitivas que eu havia vivenciado até então. Eu me ouvia inúmeras vezes em conversas com amigos, também artistas, dizendo: “ainda me percebo trabalhando muito mais pela intuição”. O que ocorreu foi que mesmo ficando clara a necessidade não apenas pessoal de uma investigação técnica, visto que entendo que talvez esse seja o momento em que a área da animação vai começar a dar passos mais largos nesse sentido, faltava um impulso poético para me conectar completamente.

Atenção, projeção expressiva, dissociação de movimentos, ponto fixo, triangulação, foco e eixo, dentre outros elementos encontrados em algumas obras como a de Balardim

(2004), satisfazem questões técnicas relacionadas ao *Teatro de Animação*. Porém, ainda me inquietava a produção de poesia, o “de onde” eu falo e “de que forma” se estabelece a poesia nessa dualidade ator/ objeto. Eleger uma história qualquer e montar um espetáculo, por exemplo, soava um tanto forçado. Aos poucos fui descobrindo que essa maneira pessoal de composição não inviabilizava uma pesquisa e poderia sim ser relevante para a classe teatral e “sair do meu quintal” por assim dizer. A primeira atitude que tomei então foi parar de negar as minhas personalidades de artista que estavam ali tão latentes e sugerindo possibilidades. Em seguida a minha grande questão era: o que é *Teatro de Objetos*? E eu não me referia à conceituação, mas a todo o contexto poético existente na própria especificidade da linguagem. Não levou muito tempo para duas palavras começarem a martelar insistentemente, são elas: “ser” e “estar”! Naquele momento a sensação era a de eu ter martelado um cofre de cerâmica, desses com formato de porco, de onde jorravam moedas sendo cada moeda uma palavra agregadora: espírito, condição, essência, impulso, silêncio, presença... e assim por diante. Até se destacarem três moedas de ouro: “vida”, “risco” e “morte”.

Assim surgiu, então, o *Laboratório Seres*, pensando a animação como uma prática dialógica, um ouvir e ver a si mesmo e ao objeto sem hierarquias, imposições e desejos prévios, estando presente e voltando ao ser das coisas seja pela animação, seja pela vida cotidiana, e encarando poéticas de vida, poéticas de risco e poéticas de morte até chegar a algum aparato técnico.

Comecei a descobrir que “estar presente” não era uma tarefa fácil pra mim e que qualquer atividade poética que eu me propunha estava, na maioria das vezes, ou relacionada a imagens do passado ou a projeções futuras. Era hora de “voltar ao ser” do presente para conseguir conduzir um laboratório com objetos concretos, atores presentes, investigando uma poética cênica que está intimamente relacionada ao que o *Teatro de Objetos* e o *Teatro de Animação* de maneira geral, tecnicamente, são de fato: possibilidades de vida e morte em cena.

SER CONE, SER TÊNIS, SER TULE: O LABORATÓRIO

*No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não
 funciona para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função do verbo,
 ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é a voz de poeta, que é a voz de
 fazer nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio.*

— BARROS, 2009

Partindo das questões colocadas no capítulo anterior, iniciamos o Laboratório Seres em outubro de 2010 com um cronograma curto e bastante definido metodologicamente. O cronograma foi elaborado levando em consideração três poéticas cênicas: vida, risco e morte. Cada uma destas poéticas teve um encontro para que fossem experimentadas numa proposta de composição de partituras corporais para os objetos. Antes de prosseguir considero importante esclarecer o uso teórico e prático do termo partitura de acordo com a proposta deste estudo. Bem, embora Patrice Pavis defenda que:

Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metaliguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. (PAVIS, 2005)

Aqui, o termo *partitura* é apropriado em aproximação maior daquele usado por Eugênio Barba:

No Odin Teatret, o termo *partitura* dizia respeito: ao desenho geral da forma de uma sequência de ações e ao desenvolvimento de cada uma das ações (início, ápice, conclusão); à precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (*sats*, mudanças de direção, variações de velocidade); ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulavam o tempo (no sentido musical) de uma série de ações. Era a métrica das ações com suas micropausas e decisões, o alternar-se das ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia; à orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, braços, pernas, pés, olhos, rosto). (BARBA, 2010)

A pesquisa tem recorte especificamente nos movimentos dos objetos realizados pelos atores, não sendo pesquisada metodicamente a postura corporal desses atores durante a manipulação. Foram realizados, ainda, dois outros encontros, um anterior a experimentação das três poéticas e outro posterior. Isto porque primeiramente necessitávamos iniciar uma preparação corporal juntos, escolhendo os objetos que seriam pesquisados e ainda compor, cada ator com seu objeto, uma última partitura conseqüente das demais, a qual conteria as três poéticas.

As poéticas foram conceituadas e passadas para os atores de maneira bastante sucinta, o que exigiu que eles também contribuíssem para a sua ampliação e definição a partir do que criaram nos encontros. Expliquei-lhes assim: *Poéticas de Vida* são como um nascimento e, assim, tratam das primeiras descobertas provenientes da relação tátil, auditiva, olfativa e visual com o objeto; *Poéticas de Risco* são as descobertas posteriores ao nascimento, as observações mais conscientes sobre possibilidades e limitações físicas, explorações técnicas e afetivas, demonstrações de personalidade, aprendizados, conflitos, questionamentos, desejos e peripécias do objeto animado, já apontando também possíveis situações de perigo, ou seja, de risco; *Poéticas de Morte* dizem respeito à desanimação do objeto, às possibilidades técnico-físicas e poéticas de morte do objeto animado, podendo se valer de assassinatos, suicídios e acidentes de acordo com o que o objeto já traz em sua materialidade. Já sabíamos que não haveriam mortes naturais, visto que nenhum dos objetos pesquisados era perecível a curto ou médio prazo.

Os atores, estudantes de Teatro, haviam experimentado alguns dos elementos técnicos (neutralidade, dissociação, dissimulação, contraste, intensidade, hipertactibilidade, atenção, foco, eixo, dentre outros), atualmente trabalhados por atores no Teatro de Animação em geral, na disciplina TETA, a qual eu ainda estava realizando estágio e eles ainda estavam cursando. Vale lembrar que dois dos atores, Ana Cláudia e Lucas, já haviam também participado, dentre outras oficinas, de uma oficina-laboratório ministrada por mim em 2009 na ATU – Associação de Teatro de Uberlândia no projeto *5ª na ATU* e que a Letícia também trouxe uma quantidade razoável de experiências em *Teatro de Animação* em sua bagagem, propiciando participações um pouco mais maduras nesta pesquisa.

Ao final de cada encontro, os atores mostravam as partituras três vezes, a primeira enumerando os movimentos, a segunda nomeando em verbos os movimentos e a terceira era realizada sem anúncios. Nesta última, finalmente, era possível embarcar no jogo da animação e atingir o *fair play* que segundo Johan Huizinga (2004) “é simplesmente a boa fé expressa em

termos lúdicos”. A nomeação em verbos foi proposta para que os atores não caíssem nas armadilhas da subjetividade. É certo que armadilhas e riscos são importantes em pesquisas e que querer controlar o desenvolvimento das atividades seria sabotar descobertas. Mas não é este o caso, pois aqui seria um risco pelo risco, sem sentido, saindo completamente do caminho proposto. Estes nomes estão ainda intimamente ligados a minha referência teórico-metodológica que são as *oito ações básicas de esforço* do Laban. Não se trata também de dar continuidade ao trabalho do Laban, criando outras *ações básicas de esforço*. Não! Tanto que coloco as ações como *ações principais*, desenvolvidas especificamente neste estudo. Quando digo “minha referência teórico-metodológica” devo alertar o leitor de que isso se deve ao fato de que os atores não sabiam até o encerramento do Laboratório Seres que seria esta a referência para análise.

As experimentações com “objetos prontos” realizadas nesta pesquisa dentro do Laboratório Seres durante os cinco encontros tiveram duração de cerca de três horas cada um. No primeiro encontro os estudantes de teatro tiveram contato com objetos variados, sendo alguns levados por mim e outros levados pelos estudantes, e escolheram os objetos com os quais trabalhariam em todos os próximos encontros. Seguem as listas dos objetos:

QUADRO 1
Objetos levados para a pesquisa

OBJETOS LEVADOS PELA PESQUISADORA.	OBJETOS LEVADOS PELOS ESTUDANTES DE TEATRO
<ul style="list-style-type: none"> • Bolas para massagem de cores diversas; • Mangueira de jardim azul; • Par de tênis All Star infantil, cano longo, vermelho; • Martelo; • Cone para sinalização de trânsito, listardo de laranja e branco; • Jogo de chá em inox: bule para chá, bule para leite e açucareiro; • Jogo com peças para montar do tipo LEGO; • Peça de tecido tule azul; • Colher. 	<ul style="list-style-type: none"> • Livro; • Par de agulhas para tricô; • Curvador de cílios; • Recipientes para iogurtes vazios; • Jogo com três funis de uso culinário; • Coador de café; • Bolsa; • Xícara.

Os objetos em negrito na lista dos que foram levados por mim para o primeiro encontro são aqueles escolhidos pelos estudantes: Ana Cláudia escolheu o cone, Letícia optou pelo pedaço de tule e Lucas ficou com um dos pés do par de tênis.

No segundo, terceiro e quarto encontros, conforme dito anteriormente, foram então experimentadas as *Poéticas de Vida, Risco e Morte*, respectivamente. E no quinto e último encontro os estudantes criaram as *Partituras Essenciais* dos seus objetos, conforme mostra o quadro a seguir.

[Digite texto]

QUADRO 2
Cronograma de atividades do *Laboratório Seres*:

ENCONTROS	ATIVIDADES
1º - Primeiro contato com objetos variados e escolha daqueles que cada ator utilizará nos demais encontros.	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento individual; • Alongamento conduzido de mãos, braços e ombros; • Exercícios variados de preparação, com base na disciplina TETA. • Preenchimento das fichas pelos atores para fins de análise pela pesquisadora.
2º - Poéticas de Vida.	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento individual; • Alongamento conduzido de mãos, braços e ombros; • Exercícios variados de preparação, com base na disciplina TETA. • Criação de partitura corporal do objeto baseada em Poéticas de Vida; • Apresentação da partitura corporal criada; • Preenchimento das fichas pelos atores para fins de análise pela pesquisadora.
3º - Poéticas de Risco.	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento individual; • Alongamento conduzido de mãos, braços e ombros; • Exercícios variados de preparação, com base na disciplina TETA. • Criação de partitura corporal do objeto baseada em Poéticas de Risco; • Apresentação da partitura corporal criada; • Preenchimento das fichas pelos atores para fins de análise pela pesquisadora.
4º - Poéticas de Morte.	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento individual; • Alongamento conduzido de mãos, braços e ombros; • Exercícios variados de preparação, com base na disciplina TETA. • Criação de partitura corporal do objeto baseada em Poéticas de Morte; • Apresentação da partitura corporal criada; • Preenchimento das fichas pelos atores para fins de análise pela pesquisadora.
5º - Criação da <i>Partitura Essencial</i> com base nas partituras das <i>Poéticas de Vida</i> , <i>Risco e Morte</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento individual; • Alongamento conduzido de mãos, braços e ombros; • Exercícios variados de preparação, com base na disciplina TETA. • Criação da <i>Partitura Essencial</i> a partir das três partituras corporais anteriormente criadas; • Apresentação de cada uma das cenas para o grupo; • Preenchimento das fichas pelos atores para fins de análise pela pesquisadora.

O que denomino *Partitura Essencial*, é aquela que contém as três poéticas anteriormente experimentadas. Entre “partitura final” e “partitura essencial” optei por utilizar o segundo termo, pois “partitura final” me parece abortar qualquer continuidade de uma partitura ainda bastante prematura se avaliarmos o curto tempo em que foi composta e nas potencialidades de futuros desdobramentos desta pesquisa. E sobre não se configurar como cena, seria necessário, a meu ver, ainda muito trabalho, inclusive de direção, para que se tornassem cena. A *Partitura Essencial* é um embrião de cena, o qual foi analisado a partir das ações básicas de esforço de Rudolf Laban, dentro dos quatro quadros dos *aspectos elementares necessários para a observação de ações corporais*, encontrados na obra *Domínio do Movimento*. São eles: espaço, tempo, peso e fluência.

[Digite texto]

As ações das partituras composta por cada um dos estudantes com seus objetos foram primeiramente analisadas dentro dos quatro quadros e em seguida foram feitas as devidas reflexões teóricas. Abaixo seguem os quadros das três poéticas – *Vida, Risco e Morte* – de cada ator contendo as seqüências das partituras e os nomes criados para cada ação. E ainda o quadro das *Partituras Essenciais*:

QUADRO 3
Poéticas de Vida.

ATOR	AÇÕES
Ana Claudia	1. Habitar; 2. Nascer; 3. Observar; 4. Recuar; 5. Descansar.
Letícia	1. Acordar; 2. Sentir; 3. Abrir; 4. Perceber; 5. Caminhar.
Lucas	1. Despertar; 2. Bocejar; 3. Coçar; 4. Perceber; 5. Observar.

QUADRO 4
Poéticas de Risco:

ATOR	AÇÕES
Ana Cláudia	1. Habitar; 2. Nascer; 3. Bocejar; 4. Confundir; 5. Caminhar; 6. Dançar; 7. Envergonhar; 8. Disfarçar; 9. Procurar.
Letícia	1. Passear; 2. Pirulitar; 3. Encolher; 4. Encorajar; 5. Abrir; 6. Pular; 7. Pirulitar; 8. Encolher; 9. Recuar.
Lucas	1. Andar; 2. Tontear; 3. Enfraquecer; 4. Achar; 5. Querer; 6. Obedecer; 7. Resmungar.

QUADRO 5
Poéticas de Morte:

ATOR	AÇÕES
Ana Claudia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Acordar; 2. Caminhar; 3. Lamentar; 4. Encorajar; 5. Desistir.
Letícia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Desafiar; 2. Encorajar; 3. Voltar; 4. Ameaçar; 5. Acidentar.
Lucas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Skatear; 2. Doer; 3. Triangular; 4. Curar; 5. Explodir.

QUADRO 6
Partitura Essencial:

ATOR	AÇÕES
Ana Claudia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Habitar; 2. Nascer; 3. Caminhar; 4. Observar; 5. Caminhar; 6. Envergonhar; 7. Disfarçar; 8. Avistar; 9. Encorajar; 10. Atropelamento.
Letícia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Chegar; 2. Acordar; 3. Perceber; 4. Envaidecer; 5. Caminhar; 6. Quase cair; 7. Temer; 8. Acovardar; 9. Desafiar; 10. Observar; 11. Preparar; 12. Morrer; 13. Lamentar.
Lucas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Despertar; 2. Bocejar; 3. Perceber; 4. Observar; 5. Andar; 6. Tontear; 7. Skatear; 8. Doer; 9. Curar; 10. Explodir.

Tendo elaborado os quadros acima, que tiveram uma finalidade mesmo de organizar as ações, foi necessário estudar os quatro dos *aspectos elementares necessários para a observação de ações corporais* do Laban, a seguir.

QUADRO 7

Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao Espaço

DIREÇÕES	PLANOS	EXTENSÕES	CAMINHO
Frente, trás, direita, direita frente, direita trás, esquerda, esquerda frente e esquerda trás	Alto, médio e baixo	Perto, normal e longe; pequena, normal e grande	Direto, angular e curvo.

Fonte: adaptado de LABAN, 1978.

QUADRO 8

Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao Tempo

VELOCIDADE	UNIDADES DE TEMPO	TEMPO RELATIVO ÀS SEQUÊNCIAS DE MOVIMENTO
Rápida	1, 1.5 e 2	Presto
Normal	3, 4 e 6.	Moderato
Lenta	8, 12 e 16	Lento

Fonte: adaptado de LABAN, 1978.

QUADRO 9

Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados ao Peso

ENERGIA OU FORÇA MUSCULAR USADA NA RESISTÊNCIA AO PESO	ACENTOS	GRAUS DE TENSÃO
Forte, normal e fraca	Ênfase ou neutro.	Tensão a relaxado

Fonte: adaptado de LABAN, 1978.

QUADRO 10

Aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relacionados à Fluência

FLUXO	AÇÃO	CONTROLE	CORPO
Indo	Contínua	Normal	Movimento
Interrompendo	Aos trancos	Intermitente	Series de posições
Detendo	Parada	Completo	Posição

Fonte: adaptado de LABAN, 1978.

Da necessidade de se elaborar uma metodologia de análise e sintetizar as informações no menor número de quadros para facilitar tanto as minhas primeiras análises, mais descritivas do que reflexivas, criei o seguinte modelo de quadro para cada objeto dentro de cada uma das poéticas experimentadas e para a *Partitura Essencial*:

[Digite texto]

QUADRO 11
 Quadro piloto para análise das ações de movimento de cada objeto

AÇÕES	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
-------	---------------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------	--

Foram elaborados ainda os quadros complementares para análise das *ações derivadas*, que são aquelas que derivam das ações principais. Por exemplo, a ação de esforço conceituada por Laban como *pressionar* é uma ação básica, mas dela derivam as ações empurrar e afastar. Estes quadros complementares apenas aparecerão se outras ações derivarem de alguma ação principal. E, nesse caso, embora as ações principais tenham sido nomeadas em verbos pelos atores durante uma composição individual e pessoal de partituras, serei eu que nomearei as *ações derivadas*, visto que esse procedimento está exclusivamente relacionado à análise. Trata-se de um desmembramento que tem como finalidade descrever cada ação e viabilizar a análise. A nomeação das *ações derivadas*, portanto, não afeta a integridade do sentido das nomeações das ações principais realizadas pelos atores. Para exemplificar, segue o quadro de análise do objeto tute na proposta *Poéticas de Risco* e logo abaixo o quadro derivado da ação “recuar” (em negrito).

QUADRO 12
 Análise das ações do objeto tute em *Poéticas de Risco*

AÇÕES	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
Passear				
Pirulitar				
Encolher				
Encorajar				
Abrir				
Pular				
Pirulitar				
Encolher				
Recuar				

QUADRO 13
 Análise das ações derivadas de “Recuar”

AÇÕES DERIVADAS DE “RECUAR”.	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
Levantar				
Caminhar				
Virar				
Orgulhar				

A partir daqui todas as ações de cada partitura composta foram organizadas no quadro analítico e quando necessário, dissociadas, organizadas e também analisadas no quadro das ações derivadas. Se Laban nomeia suas ações, que são ações específicas, de *ações básicas de* [Digite texto]

esforço, aqui neste estudo as ações são nomeadas como *ações principais*, que são ações apenas orientadoras. Haja vista, que tais ações não são sempre as mesmas, o ator de cada experiência cênica é livre para nomear as suas ações e essas orientam posteriormente a análise e a documentação que servirão de referências para necessidades futuras. Conseqüentemente, as análises me levaram a entender que se tratava de um material relacionado a um procedimento de pesquisa, a uma verificação da autenticidade da proposta e à facilitação da análise das *Partituras Essenciais*, sobre as quais refletem os objetivos da prática artística deste estudo e que, portanto serão compartilhadas.

Vejamos, então, as ações principais das *Partituras Essenciais* organizadas e analisadas nos seguintes quadros:

QUADRO 14
Análise das ações do objeto cone na Partitura Essencial

AÇÕES	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
<i>Habitar</i>	Direções: frente, direita frente, esquerda frente, trás, esquerda trás, direita trás; plano alto; extensões: pequena, normal e grande; caminho curvo.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Nascer</i>	Direções: frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade rápida	Energia normal; acento neutro; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Caminhar</i>	Direções: frente; plano médio; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua, controle normal; corpo em movimento.
<i>Observar</i>	Direções: frente, esquerda frente, direita frente, frente; plano médio; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: interrompendo; ação aos trancos; controle normal; corpo em séries de posições.
<i>Caminhar</i>	Direções: frente, esquerda, frente; plano médio; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Envergonhar</i>	Direções: esquerda, trás; plano médio e alto; extensão pequena.	Velocidade lenta.	Energia normal; acento neutro; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Disfarçar</i>	Direções: frente; plano médio; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Avistar</i>	Direções: frente, esquerda, direita, pra cima, pra baixo; plano alto; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Encorajar</i>	Direções: frente; plano médio; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade rápida.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.

QUADRO 15
Análise das ações do objeto tute na Partitura Essencial.

AÇÕES	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
<i>Chegar (da atriz com o objeto)</i>	Direções: esquerda; plano baixo; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.
<i>Acordar</i>	Direções: pra cima; plano alto; extensão grande.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.
<i>Perceber</i>	Direções: esquerda pra baixo, frente pra baixo, direita pra baixo, frente, direita, esquerda, esquerda, pra cima, direita pra cima, frente pra cima; plano alto; extensão grande.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: interrompendo; ação aos trancos; Controle normal; corpo em séries de posições.
<i>Envaidecer</i>	Direções: pra cima; plano alto; extensão grande.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: indo; ação parada; controle normal; corpo em posição.
<i>Caminhar</i>	Direções: esquerda; plano alto; extensão grande; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
“Quase” cair	Direções: esquerda e para baixo; plano alto, médio e baixo; extensão pequena, normal e grande; caminho direto e angular.	Velocidade normal e rápida.	Energia normal e forte; acento neutro e enfático, relaxado e tenso.	Fluxo: indo, interrompendo e detendo; ação contínua, e parada; controle normal; corpo em movimento e em séries de posições.
<i>Temer</i>	Direções: frente e trás; plano baixo; extensão pequena.	Velocidade rápida.	Energia normal; acento neutro; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Acovardar</i>	Direções: pra cima e direita; plano alto; extensão grande; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Desafiar</i>	Direções: esquerda e frente; plano alto; extensão grande; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento enfático e neutro; tenso e relaxado.	Fluxo: interrompendo e indo; ação parada e contínua; controle normal; corpo em séries de posições e em movimento.
<i>Preparar</i>	Direções: para cima esquerda e pra baixo esquerda; planos alto e baixo (passando pelo médio); extensões pequena e grande (passando pela normal).	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; tenso e relaxado.	Fluxo: indo e interrompendo; ação parada e contínua; controle normal; corpo em movimento e em posição.
<i>Morrer</i>	Direções: esquerda; plano alto; extensão grande.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento enfático; tenso.	Fluxo: detendo; ação parada; controle normal; corpo em posição.
<i>Lamentar</i>	Direções: trás e direita; plano baixo; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro, relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.

QUADRO 16
Análise das ações do objeto tênis na Partitura Essencial

AÇÕES	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA
<i>Despertar</i>	Direções: direita pra cima, direita para baixo, esquerda para cima, esquerda para baixo, frente; planos baixo e alto; extensão pequena.	Velocidade lenta.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Bocejar</i>	Direções: frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade lenta.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.
<i>Perceber</i>	Direções: esquerda; frente, direita, diagonal esquerda; plano alto; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Observar</i>	Direções: frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade nula.	Energia fraca; acento enfático; tenso.	Fluxo: detendo; ação parada; controle normal; corpo em posição.
<i>Andar</i>	Direções: frente; plano alto; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Tontear</i>	Direções: esquerda, trás, direita e frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Skatear</i>	Direções: frente pra cima e trás pra baixo; plano alto; extensão pequena; caminho direto e curvo.	Velocidade rápida.	Energia normal; acento enfático e neutro; tenso e relaxado	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Doer</i>	Direções: frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: detendo; ação parada; controle normal; corpo em posição.
<i>Curar</i>	Direção: frente; plano alto; extensão pequena; caminho direto	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: detendo; ação parada e contínua; controle normal; corpo em posição e em movimento.
<i>Explodir</i>	Direções: frente pra cima e frente pra baixo em queda livre; plano alto e baixo (passando pelo médio); extensão pequena; caminho direto.	Velocidade rápida.	Energia normal; acento neutro; tenso.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.

A partir da organização e análise das ações principais foram identificadas, organizadas e analisadas também as ações derivadas. Vejamos!

[Digite texto]

QUADRO 17
Análise das ações derivadas de “Quase cair” do objeto tule

ASPECTOS DERIVADAS DE “QUASE CAIR”.	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO.	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA.
<i>Caminhar</i>	Direção: esquerda; plano alto; extensão grande; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Enxergar</i>	Direção: para baixo; plano médio; extensão normal; caminho angular.	Velocidade rápida.	Energia forte; acento enfático; tenso.	Fluxo: interrompendo; ação parada; controle normal; corpo em séries de posições.
<i>Recuar</i>	Direção: para baixo; plano baixo; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade rápida.	Energia forte; acento enfático; tenso.	Fluxo: detendo; ação parada; controle normal; corpo em posição.

QUADRO 18
Análise das ações derivadas de “Desafiar” do objeto tule

ASPECTOS DERIVADAS DE “DESAFIAR”.	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO.	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA.
<i>Triangular</i>	Direções: direita, frente e esquerda; plano alto; extensão pequena.	Velocidade rápida.	Energia normal; acento enfático; tenso.	Fluxo: interrompendo; ação parada; controle normal; corpo em séries de posições.
<i>Caminhar</i>	Direção: esquerda; plano alto; extensão grande; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.

QUADRO 19
Análise das ações derivadas de “Lamentar” do objeto tule

ASPECTOS DERIVADAS DE “LAMENTAR”.	ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO.	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA.
<i>Recolher</i>	Direção: trás; plano baixo; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.
<i>Sair</i>	Direção: direita; plano baixo; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em posição.

QUADRO 20
Análise das ações derivadas de “Perceber” do objeto tênis

ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO.	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA.	
<i>Farejar</i>	Direções: esquerda, frente, direita e diagonal esquerda; plano alto; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.
<i>Caminhar</i>	Direção: diagonal esquerda; plano alto; extensão pequena; caminho direto.	Velocidade normal.	Energia fraca; acento neutro; relaxado.	Fluxo: indo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.

QUADRO 21
Análise das ações derivadas de “Curar” do objeto tênis.

ASPECTOS RELACIONADOS AO ESPAÇO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO TEMPO.	ASPECTOS RELACIONADOS AO PESO.	ASPECTOS RELACIONADOS À FLUÊNCIA.	
<i>Arrumar</i>	Direção: frente; plano alto; extensão pequena.	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: detendo; ação parada; controle normal; corpo em posição.
<i>Caminhar</i>	Direção: frente; plano alto; extensão pequena; caminho direto	Velocidade normal.	Energia normal; acento neutro; relaxado.	Fluxo: detendo; ação contínua; controle normal; corpo em movimento.

Tendo todas as ações, principais e derivadas, analisadas chegamos à documentação que objetivamos neste estudo: as frases de movimento das *Partituras Essenciais*, nas quais estão contidas as ações, os estados de espíritos e as situações. As frases de ações a seguir também foram descritas por mim. Porém, vale lembrar que, em outras circunstâncias, aqueles que se aventurarem a usar este procedimento em Teatro de Objeto ou em qualquer outra linguagem do Teatro de Animação, deverão saber que esta é uma experiência sugerida ao trabalho dos atores. Neste caso específico, trata-se ainda de uma experiência de uma pesquisadora que para compreender seu próprio método necessitou cumprir algumas etapas pelos atores. No entanto, na etapa de criação, foi de extrema importância que eu tivesse às mãos um material adquirido verdadeiramente em um laboratório de criação cênica. Investigar um método a partir de partituras de ações simuladas e não vivenciadas, caberia apenas em rodas de conversas informais entre amigos sobre Teatro de Animação. Seria como construir um saber ilusório. Vejamos então como ficaram as frases de movimentos das *Partituras Essenciais* com os objetos cone, tule e tênis, respectivamente, seguidas da documentação audiovisual:

[Digite texto]

- 1) O **cone** desliza de pé pelo chão por um caminho curvo habitando o espaço continuamente;
- 2) Tremendo ainda de pé com o bico apontado para cima, nasce rápido;
- 3) Caminha normalmente para frente com o bico apontado para a mesma direção;
- 4) Observa o espaço à sua direita e à esquerda;
- 5) Caminha normalmente para a esquerda, com o bico apontado para a mesma direção. Volta o corpo direcionando o bico para frente;
- 6) Envergonhado, dá um passo para trás e pára com o bico apontado para cima;
- 7) Disfarçando, vira o bico para trás e caminha à frente novamente;
- 8) A atriz retira o cone do chão e posiciona o bico sobre seu olho direito.
- 9) Utiliza-o como uma luneta avistando o espaço acima, a frente, abaixo, aos lados esquerdo e direito;
- 10) A atriz coloca o cone de volta no chão e, com o bico apontado à frente, ele caminha rápida e corajosamente na mesma direção até ser atropelado por um pneu que aparece de repente.

Acesse o DVD com a documentação desta partitura:

- 1) A atriz entra caminhando normalmente com o **tule** nas mãos, chega e o posiciona sobre a mesa;
- 2) O tule acorda esticando para cima uma parte do seu corpo de onde se vê um grande nó ponta;
- 3) Percebe os espaços à sua frente, abaixo, acima, à direita e à esquerda pontuado pelo nó.
- 4) Sacode o nó, estica mais a mesma parte do corpo e retorna para a posição anterior;
- 5) Em posição, pontua com o nó para cima envaidecido;
- 6) Caminha normalmente para a esquerda;
- 7) Caminhando continuamente, passa da mesa. Ficando no ar, tendo o peso sustentado pela atriz, quase cai. Porém percebe a situação de risco pontuando o nó para baixo e se recolhe rapidamente para a mesma posição de sua chegada;
- 8) Recolhido, treme de medo;
- 9) Estica parte do seu corpo, caminha covardemente pela direita até o centro da mesa, vira o corpo e continua caminhando até o outro lado;
- 10) Desafiador, pontua com o nó o lugar a sua esquerda onde quase caiu, à frente, à direita, e vira o corpo caminhando pela esquerda até o outro lado;
- 11) Prepara para saltar da mesa dando três impulsos para cima;
- 12) Uma segunda atriz entra com uma tesoura na mão e corta a parte esticada no terceiro impulso havendo o assassinato;
- 13) A primeira atriz lamenta a morte recolhendo o tule a sua posição de chegada e sai abraçada com o cadáver em seu peito.

Acesse o DVD com a documentação desta partitura:

- 1) Deitado de perfil, o **tênis** desperta lentamente transferindo o peso do calcanhar para a ponta em um movimento contínuo até ficar de pé com a parte vermelha do seu corpo direcionada à frente;
- 2) Boceja movimentando a parte aberta do seu corpo;
- 3) Percebe o espaço à esquerda, à frente e à direita, como quem fareja, com a parte aberta do seu corpo e caminha à frente;
- 4) Observa parado e em pé;
- 5) Caminha normalmente à frente;
- 6) Fica tonto “desenhando” círculos no ar com a ponta direcionada para cima;
Impulsiona o corpo para cima e à frente como quem andasse em uma pista *half-pipes* de skate;
- 7) Sente dor resmungando com a parte aberta do seu corpo em movimento;
- 8) O ator cura a dor do tênis organizando sua língua;
- 9) Caminha à frente e é lançado acidentalmente ao ar por um grande espirro, no qual sofre uma queda e morre.

Acesse o DVD com a documentação desta partitura:

É certo que o saber em teatro não é um saber matemático. Não existem cartilhas. Os métodos, se é que se podem assim ser chamadas as publicações metodológicas em teatro, são utilizados de acordo com a necessidade de cada artista, podendo ser adaptados, alterados e recortados em função das criações cênicas que se queiram realizar. Aqui mesmo, o método Laban não foi utilizado como referência? Como já foi dito anteriormente, analisar as ações das partituras tal e qual “manda” o método Laban nem seria possível se lembrarmos que Laban estava o tempo todo pensando no movimento humano de bailarinos e atores. Há sim em sua obra uma pequena parte, que não ocupa mais que duas páginas e meia, na qual o autor discorre sobre “movimentos relacionados a pessoas e objetos” (LABAN, 1978). No entanto, nelas Laban não se refere especificamente sobre Teatro de Objetos.

Se o ator passa por uma experiência de criação cênica com objetos animados e, produzindo uma cena, é capaz de descrevê-la sinteticamente será ele também capaz de rerepresentá-la com a mesma fidelidade, ou ainda de recriá-la e até mesmo de ser substituído com menos dificuldade por outro ator em um espetáculo teatral, pois existe uma referência que ultrapassa a intuição. Mesmo no caso de haver uma filmagem, sobre a qual toda dúvida pode ser resolvida, a referência escrita aprofunda e localiza no corpo a maneira como o ator realizará a imagem móvel que assistiu.

CONCLUSÃO

*Todo dia é de viver/ Para
ser o que for/ E ser tudo.*

— GUEDES, 2012

Antes de concluir esta pesquisa, na intenção de não me precipitar na velocidade das linhas que se escreviam, fui até a casa de um amigo conversar sobre a experiência até aqui realizada, vivida e pensada.

Lá chegando, ele me mostrou cinco objetos dispostos na decoração da sua sala: um sino antigo herdado da avó ainda viva, um boneco de madeira comprado em uma papelaria na Argentina, uma réplica ampliada em ferro de uma formiga comprada em São João Del Rei-MG, um busto de cerâmica comprado no Rio de Janeiro- RJ e um parafuso grande e enferrujado encontrado próximo a um trilho de trem. Cada um desses objetos foi trazido para sua casa de uma viagem ou passeio. Nos momentos dos encontros com os objetos houve algo que o identificou, que o fez perceber que aqueles objetos eram relativos a ele, que traduziam um estado de espírito, um desejo futuro a ser realizado, um amuleto, uma lembrança do que estava sendo vivido naquele momento, um lembrete concreto e simbólico. A necessidade de concretizar subjetividades o fez adquirir tais objetos. Ele ainda me explicou que quando a razão não está dando conta de alguma tarefa pode significar que a subjetividade está sendo mascarada.

Saí de lá pensando na complexidade de traduzir a subjetividade, seja ela uma ideia, um sentimento, uma sensação ou até uma situação. E paradoxalmente, do quanto é comum fazermos isso no cotidiano. Meu amigo, por exemplo, não teve dificuldades em identificar elementos pessoais e subjetivos em objetos encontrados repentinamente, não teve o trabalho de olhar e pensar o que aquilo poderia lhe dizer ou simbolizar, foi praticamente imediato. No entanto, se ele estivesse buscando um objeto para presentear alguém e necessitasse que esse presente simbolizasse algo, ou ainda se estivesse procurando um objeto para encenar um espetáculo, seria um pouco mais complexo. Não bastaria refletir sobre a sensação visual inicial. A imagem comunica com rapidez, porém em se tratando de Teatro de Objetos a experiência de contato físico é essencial.

[Digite texto]

Quando li, por exemplo, os escritos de Lispector sobre o espelho, ora, eu conheço um espelho, reconheceria um em qualquer lugar. Mas não pude deixar de apanhar um durante a segunda leitura que fiz do texto. É uma questão de pensar com o corpo todo, ou seja, desenvolver o pensamento tátil, olfativo e auditivo. A experiência em animação é essencialmente sinestésica.

Quando vejo um pacote de balas como no espetáculo *Pequenos Suicídios*, não o relaciono imediatamente com assunto algum de aprofundamentos psicológicos. O que tenho de imediato é a minha relação utilitária com balas, quero dizer que talvez eu sinta vontade de comê-las caso me agrade balas. Por outro lado, se vejo um caixão vem à tona a ideia de morte juntamente com a relação utilitária. Isso porque alguns objetos já carregam em sua utilidade uma carga psicológica, enquanto a outros estas só são apropriadas em contextos bem específicos. Alguém, por exemplo, poderia pensar em morte caso tivesse presenciado uma morte por engasgamento com uma bala.

De qualquer maneira, a experiência em animação de objetos, a relação visual com o mundo exterior e, sobretudo, a realização do *Laboratório Seres* me fazem crer na busca de uma medida entre o abstrato e o concreto, a poesia e a técnica, o visível e o invisível em processos de criação cênica.

Quando proponho *Poéticas de Vida, Poéticas de Risco e Poéticas de Morte* como um procedimento metodológico e orientador estou definindo uma técnica a partir de um tema: vida. O tema principal e norteador é vida, afinal risco e morte são inerentes à vida. A técnica nesta metodologia aparece em dois momentos: primeiro se pensarmos que estamos tratando de pedagogia teatral e assim sendo o procedimento será realizado por atores e/ou estudantes de teatro, ou seja, pessoas com um mínimo necessário de domínio de técnicas corporais e artísticas. Em segundo lugar, durante a composição das partituras já é resguardada a consciência das ações criadas pela nomeação em verbos e em seguida prevista a análise das ações, seja para conscientização e refinamento do movimento ou para documentação da criação.

Para além das amarras da rigidez técnica existe um lugar do sentir. Na composição da *Partitura Essencial* esses dois pontos devem convergir para um único nó. Não há nada de genial em buscar o essencial em objetos. A essência do objeto está para o ator como a

essência do ator está para o objeto. Animar objetos em cena é alcançar a situação de “ser” junto estando no mesmo estado de espírito.

É da essência do Teatro de Objetos a animação. E animar implica em desanimar também. Os opostos talvez sejam o ponto mais forte desse tipo de linguagem. A experimentação de poéticas relacionadas à vida e à morte neste trabalho não surgiu aleatoriamente, pelo contrário, foi a própria linguagem que trouxe essa possibilidade. Vida e morte identificados, claro, como o animar e o desanimar dos objetos em cena são concomitantemente a forma e o conteúdo da *Partitura Essencial*.

A validade desta pesquisa não está apenas em descobrir uma nova forma de se criar em Teatro de Objetos, mas na ampliação das possibilidades técnico-poéticas tanto no que tange a criação quanto a análise e a documentação.

Ajustar o olhar para enxergar a essência daquilo que é relativo a nós mesmos significa voltar a nossa própria essência, voltar ao nosso ser, olhar para dentro pelo lado de fora.

Esta pesquisa nasceu e se arriscou em “ser” de acordo com sua essência acadêmica. Agora é hora de você, leitor e provável ator, dar o devido fim a ela conforme orientado no primeiro capítulo. E tendo feito isso:

Por favor, um minuto de silêncio em respeito à sua morte!

REFERÊNCIAS

- ALVARADO, Ana. El actor em El teatro de objetos. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 05, v. 06, 2009.
- AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 01, v. 01, 2005.
- _____. **Teatro de Animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- _____. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BAIXAS, Joan. Notas de um practicante Del teatro de animación. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 04, v. 05, 2008.
- BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARROS, Manuel de. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- COSTA, Felisberto Sabino. O objeto e teatro contemporâneo. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 03, v. 04, 2007.
- DINIZ, Pollyanna. **Objetos que ganham vida**. Disponível em: < <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/11/11/objetos-que-ganham-vida/> > Acesso em: 11 nov. 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Simulacros e simulação**. Portugal: Relógio D'água, 1991.
- BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. 2001. 303 f. Tese (Doutorado em Artes)- Escola de Comunicações e ARTES-ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- COSTA, Felisberto Sabino. O objeto e teatro contemporâneo. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 03, v. 04, 2007.
- FERRACINI, Renato. A ponte da pré-expressividade à expressividade. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- FRANÇA, Maira Nani, SILVA, Angela Maria, PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- GUEDES, Beto. **Amor de Índio**. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/betoguedes/44530/> > Acesso em: 01 fev. 2012.

- HEGGEN, Claire. Sujeito-objeto: entrevistas e negociações. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 05, v. 06, 2009.
- HOLANDA, Caroline. Específico e genérico: ator no teatro de animação. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 06, v. 07, 2010.
- HUBERMAN, Georges Didi-. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JEUDY, Henri-Pierre. As metáforas do corpo na arte e na vida quotidiana. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KANTOR, Tadeuz. BABLET, Denis (org). **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. In: NOVAES, Adauto (org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- _____. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva: ficção**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORETTI, Maria de Fátima de Souza. O ator no teatro de Tadeuz Kantor. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 01, v. 01, 2005.
- PARENTE, José. O papel do ator no teatro de animação. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 01, v. 01, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 279 e 280.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 02, v. 04, 2007.
- RAMOS, Luiz Fernando. Territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 04, v. 05, 2008.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. Metáfora é carne. **Húmus**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. Os instrumentos do espetáculo. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DINIZ, Pollyanna. **Objetos que ganham vida**. 11 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2011/11/11/objetos-que-ganham-vida>>. Acesso em: mar. 2012/

SOUZA, Marco. **O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Tradição, modernidade, teatro, animação e Kuruma Ningyo. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 02, v. 02, 2002.

VARGAS, Sandra. **O Teatro de Objetos: história, idéias, visões e reflexões a partir de espetáculos apresentados no Brasil**. Disponível em: <<http://www.pontaodeculturaguacu.org.br/artigos>> Acesso em: 21 mai. 2011.

ANEXO A – Entrevista realizada por Pollyanna Diniz com Katy Deville em 11 de novembro de 2011 em Recife-PE

O que é teatro de objetos?

O Teatro de Objetos é o teatro no qual representamos com objetos sem transformar a sua natureza, isto é, sem fazer dele uma marionete, mas criando uma dramaturgia a partir da associação de ideias que esse objeto, que está em cena, desperta no espectador. Essa associação de ideias vem, primeiramente, pela utilização que damos a esse objeto no cotidiano de todos nós, criando uma metáfora com essa função. Por isso no Théâtre de Cuisine, nós falamos que os objetos usados nos espetáculos devem ser objetos manufaturados e reconhecíveis por todos. Claro que, depois, para criar uma dramaturgia mais potente, pedimos aos atores para trabalharem com objetos carregados de alguma memória e assim poder encenar uma história muito particular onde o ator também se torna dramaturgo.

Qual a diferença entre teatro de objetos e teatro de animação?

A diferença é que no teatro de objetos, a manipulação não é o mais importante, muito pelo contrário, é uma manipulação muito casual e nada formal. Os atores estão sempre à vista do público e são, na maioria das vezes, autores das suas próprias histórias. A dramaturgia nasce da metáfora usando o mesmo mecanismo que usamos na poesia. No teatro de objetos não há intenção de humanizar um objeto, diferente do teatro de animação.

Foi você quem cunhou o termo “teatro de objetos”. Em que circunstâncias?

Quando eu conheci Cristhian Carrignon, eu vinha do teatro de marionetes e me sentia muito à vontade. Então, conheci Cristhian Carrignon, que vinha do teatro de atores, mas não se sentia à vontade lá. Começamos a fazer alguma coisa juntos em cima de uma mesa, no início com legumes, mas depois com objetos. Isso foi nos anos 1980. Nesse ano então conhecemos outras companhias como o Velo Theatre, Gare Central, Bricciolle, Theatre Manarf, que faziam um tipo de teatro muito parecido com o que fazíamos e com o qual nos identificávamos e que não era considerado, pelos marionetistas, como teatro de marionetes, nem pelos atores como teatro. Um dia, depois de assistir ao espetáculo *Pequenos suicídios* (que faz parte da programação deste FITO), saímos todos juntos vibrando com o que tínhamos visto, a genialidade daquele espetáculo onde um Sal de Frutas, se sentindo excluído, por um conjunto de balas (doces), se suicida ao se jogar num copo de água. No meio de risadas, eu disse que o que fazíamos era teatro de objetos, e essa terminologia ficou e foi se difundido com aquelas companhias e outras que surgiram depois.

Queria saber um pouco da sua história. Quando você começou no teatro? Era tradicional? E a partir de que ponto você começou a trabalhar com objetos?

Eu trabalhava com teatro de marionetes. Durante muitos anos, trabalhei na companhia de Philippe Genty, que é considerado um dos maiores nomes do teatro de animação, mas que trabalha numa linha mais híbrida, com formas, não necessariamente com bonecos. Hoje ele trabalha com atores que tenham uma formação de dança. Quando ainda estávamos na Companhia de Philippe Genty comecei o teatro de objetos com Cristhian Carrignon. Philippe Genty viu os nossos espetáculos do Théâtre de Cuisine e apontou que se tratava de algo diferente dentro do teatro de animação. Depois, mais adiante, nas suas oficinas, ministradas em muitos países, ele apresentava um módulo de teatro de objetos, como uma vertente do teatro de animação.

[Digite texto]

Li que “todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator”. Você concorda com essa afirmação? Como o ator lida com isso?

Uma das técnicas que nós utilizamos no teatro de Objetos e de animação para conduzir o olhar do espectador para o boneco ou objeto que manipulamos, é justamente trabalhar uma postura mais neutra do ator-manipulador. Mas no teatro de objetos, às vezes precisamos não ser neutros, às vezes passamos o foco do objeto propositalmente para o manipulador, como se fosse um extensão do objeto, ou como se fosse um recurso cinematográfico, como se fosse um zoom, como se saíssemos de um plano aberto para um fechado. Às vezes trabalhamos uma postura mais exagerada. O teatro de objetos, muitas vezes tem uma dose de crueldade e o ator joga com isso.

Que tipo de treinamento, de habilidade, o teatro de objetos requer do ator?

No teatro de objetos o ator deve ser um poeta, antes de mais nada. A forma é tão simples, que o que se diz deve ser potente, deve ser forte e provocador. O ator deve ser capaz de perder o medo de se expor e colocar o que há de mais íntimo, na memória que os objetos lhe remetem.

Numa vida tão racional, tão corrida, o que significa conseguir enxergar, em objetos comuns, personagens?

O teatro de objetos é de nosso tempo e de nossa sociedade. Qualquer que seja a história contada, o teatro de objetos fala sobre nós, através dos seus objetos manufaturados reconhecíveis por todos. O teatro de objetos fala das pequenas coisas cotidianas. Cada espectador tem a lembrança pessoal ligada a tal objeto. A qualidade de ver outras coisas através dos objetos é a de tocar nossa intimidade, de interrogar o enigma que nós somos aos olhos dos outros. Num tempo de pressa e tão racional parece que o nosso interior pede isso cada vez mais.

Apesar de inicialmente pensarmos que o teatro de objetos teria uma relação muito forte com o teatro infantil (não que isso não possa acontecer), nos surpreendemos ao encarar as possibilidades de crítica social que o teatro de objetos apresenta.

O teatro de objetos sempre foi para adultos, justamente por essa proposta de um jogo mental que o espectador deve fazer de associação de ideias, metáforas e figuras de linguagens, ferramentas que um adulto domina mais do que uma criança. Hoje temos espetáculos de teatro infantil de teatro de objetos, mas esse jogo de associação se dá pela forma: como o martelo que é um bode, na chamada do FITO. Mas não pela associação de ideias da sua função com outro significado, como por exemplo, no espetáculo *Pequenos Suicídios*, em que o Sal de Fruta se joga num copo de água e se suicida. Esse jogo mental uma criança muito pequena não é capaz de fazer e nem vai ver o humor e ironia nisso.

Queria que você falasse um pouco sobre as relações entre política e teatro de objetos.

O objeto a partir de sua criação, seja ela artesanal ou industrial, tem uma história, mais ele pode mudar sua imagem primeiro a partir da relação com o ator. Tudo pode ser sublimado ou rejeitado. Nesse sentido, o objeto tem um caráter político, na concepção mais pura desta palavra. Ele é atuante, é crítico, tem personalidade. Nós não temos relações típicas com os objetos. As relações se modificam a partir de cada processo criativo, até quase desaparecer dentro das últimas criações. Mas isso não quer dizer que somos fetichistas. É verdade que nossos temas prediletos giram em torno da infância, da nossa infância, nós que envelhecemos todos os dias...

No teatro de objetos, o texto tem uma importância menor?

O texto no teatro de objetos é muito importante, tem um papel fortíssimo, mas porque são texto muitas vezes autobiográficos. Nasceram da relação que o objeto desperta nesse ator que está disposto a expor o que há de mais íntimo nele. O texto não tem um papel secundário. Na verdade, o teatro de objetos faz criar textos muito profundos e provocadores que não seriam criados de outra forma a não ser com essa linguagem.

Normalmente, os espetáculos de teatro de objetos são para poucas pessoas. Isso é diferente para o ator? Muda a relação com a platéia?

O bonito do teatro de objetos é isso, é um teatro onde a forma como são encenadas as histórias faz parecer que estamos todos no mesmo barco, num momento mágico e delicado, um encontro íntimo entre atores e manipuladores. A diferença para o ator é que essa proximidade e intimidade o obriga a tomar posturas, a revelar o seu ponto de vista em relação ao que se está falando em cena.

Você já escreveu que “o objeto do teatro de objetos tem uma identidade cultural e é experimentado-o em diferentes culturas que ele se torna universal”. Qual a diferença do teatro de objetos feito aqui no Brasil e na Europa? Como você já esteve em edições do Fito, de quais grupos brasileiros você destacaria o trabalho?

O que mais me chamou a atenção no teatro de objetos no Brasil é a quantidade de espetáculos voltados para o público infantil. Na Europa, temos poucos trabalhos direcionados para as crianças.

Você também disse que o teatro de objetos na Europa continua confidencial. Porque isso?

O teatro de objetos é confidencial e íntimo. Mas hoje em dia temos companhias muito jovens que trabalham histórias menos intimistas, mais cinematográficas e que brincam com todos os códigos que esta linguagem permite. Já vi encenado uma espécie de espetáculo policial, com perseguições de carros, escaladas de prédios, etc, que tomam um ar muito engraçado.

Quer saber um pouco do espetáculo 20 minutos sob o mar. Quando foi criado? De quem foi a ideia? Onde já foi apresentado? Quais são as especificidades?

O espetáculo foi criado a partir de um sentimento meu de uma raiva de mulher, de fêmea, de feminista, mas isso naquela época, em que o modelo de mulher era ou a bela e fatal como Brigitte Bardot, ou aquelas esposas cheias de filhos que não trabalhavam. Por isso, o nome *mar* que em francês tem uma semelhança com a palavra mãe. Era a oportunidade que eu encontrei de mostrar os dois lados da mulher, da mãe. Aqui no Brasil já o apresentei em todas as edições do Fito.

Quantas pessoas formam o Théâtre de Cuisine? Vocês só trabalham com objetos?

Nós trabalhamos somente com teatro de objetos. O Théâtre de Cuisine é uma companhia estável que recebe uma subvenção do governo. Temos um quadro estável na área de administração e trabalhamos com 3 artistas fixos e 4 a 5 atores convidados dependendo do espetáculo.

ANEXO B – PLANO DE TRABALHO — TETA – TEATRO DE FORMAS ANIMADAS
Professor Mario Piragibe

Carga horária: 60 horas

Descrição

Fundamentos de trabalho, métodos de treinamento e técnicas de apresentação em teatro de formas animadas em diversas de suas vertentes, com ênfase especial para a preparação do ator bonequeiro.

Noções introdutórias acerca da história e da dramaturgia do teatro de animação, com ênfase para as transformações percebidas na linguagem a partir dos finais do século XIX.

Experimentações com criação e performance com bonecos, objetos e outros elementos que integram a linguagem da animação.

Objetivos

Habilitar o aluno a:

- Conhecer a linguagem da animação de formas de modo a considerá-la como alternativa artística e pedagógica;
- Compreender a penetração da linguagem da animação como componente importante para o treinamento do ator e para a poética da cena a partir do início do século XX;
- Travar contato com técnicas e modos de treinamento do ator bonequeiro de maneira a poder incorporá-los ao seu repertório de trabalho;
- Reconhecer semelhanças e diferenças nas técnicas e metodologias de trabalho entre o ator e o marionetista, sobretudo em um contexto de poéticas cênicas contemporâneas;
- Travar contato com diversos formatos de criação e apresentação em teatro de animação;
- Criar, praticar e apresentar cenas com bonecos, objetos e outros elementos identificados com a animação de formas.

Conteúdo programático

I. Discussões

O boneco no século XX
A formação do ator bonequeiro

II. Fundamentos técnicos e treinamento

Atenção
Projeção expressiva
Dissociação de movimentos
Ponto fixo
Triangulação
Foco e eixo

III. Modalidades e experimentação

Materiais (papel, tecido)
Objetos
Objetos combinados ao corpo
Cabeças

[Digite texto]

Luva
 Manipulação direta
 Sombras e projeções
 Improvisos com cruzamento de técnicas

Cronograma de trabalho

Agosto	
9	Aula 1: apresentação da disciplina
16	Discussão dos textos (Kleist, Beltrame, Plassard); fundamentos técnicos de trabalho para o ator manipulador
23	Discussão dos textos (Kleist, Beltrame, Plassard); fundamentos técnicos de trabalho para o ator manipulador
30	Trabalho de dissociação de movimentos; experimentação com a animação de partes do corpo.
Setembro	
6	provável enforcamento
13	Treinamento táctil; ponto fixo; direcionamento atencional (projeção de expressividade); manipulação de corpos humanos
20	Eixo e foco; exercícios com as cabeças; improvisação com materiais.
27	Uso de materiais brutos para a criação de personagens (eixo e foco); combinações de materiais com partes do corpo; improviso de cenas contracenadas
Outubro	
4	Trabalho com objetos (atrás de empanada e sobre balcão); narratividade e manipulação; criação de cenas improvisadas e parodiadas. Preparação para a próxima aula.
11	provável enforcamento
18	Bonecos de luva. Técnicas, pegadas, dinâmicas; dramaturgia específica. Improvisação com meias, mãos e luvas.
25	Manipulação direta. Uso de bonecos recreativos, montagem de protótipo e estudo de movimentos; trabalho com três manipuladores.
Novembro	
1	provável enforcamento
8	Manipulação direta: estudo de movimentação e situações. Construção de pequena cena em grupo. Escolha dos grupos para o trabalho final, debate e escolha dos temas e formas.
15	proclamação da república
22	Ensaios orientados dos trabalhos em grupo
29	Ensaios orientados dos trabalhos em grupo
Dezembro	
6	Apresentação dos resultados
13	Encerramento da disciplina. Discussão final
20	

ANEXO C.

Das crises do encontro de 27/03/11: Reformulando a morte e montando a Partitura Essencial.

‘Um minuto de silêncio à Madame TuliAzul.’

Nascer, correr riscos, morrer. Como matar um objeto inanimado? Animando-o! Crise número 1: E como desapegar-se da sua ‘criação’? Você escolhe o objeto, experimenta jeitos de animá-lo, descobre da sua personalidade, seu jeito de agir e caminhar. Você define um foco. Dá um soprinho de vida. Você o vê crescer, dar os primeiros passos. E depois... mata-o? ‘Mas, Letícia, isso é só um objeto, é só um pedaço de tule!’ – ‘Ah, não é não! (risos)’ – ‘Letícia, mas eles estão aqui pra morrer!’ - ‘Mas eu não quero fazer parte disso, não quero matá-la!!! (risos)’. A morte como uma passagem ou um ponto final? Ela pode ressuscitar depois... Humm.. Interessante! Tentei pensar em maneiras de matá-la sem machucá-la, assim, de uma maneira menos rude, menos violenta... Sufocada, atropelada, caída num buraco, de ataque cardíaco, gripe asiática (risos. Mentira, nem tinha pensado na gripe...!). Mas enfim, resolvi por cortar-lhe a cabeça. Por ser um pedaço de tecido, uma tesoura caberia bem na cena. Mas eu não conseguiria cortar a sua cabeça! Solução: Alguma pessoa fria e sem coração entra e corta pra mim. Aproveito meu sentimento de luto e jogo-o na cena final. Depois me vingando matando o ser dos outros (risada maligna). Crise número 2: fazer ou não parte da cena? Bom, se você ta em cena, então já faz parte – não é mais uma escolha. Mas pode-se escolher como fazer parte da cena: como animadora/técnica e objeto animado, como animadora-atriz e objeto com o qual anima e contracena ou como eu, Letícia, animadora e objeto animado? Resolvi escolher a última, não queria encenar nada, mas assumir que sou eu ali, ‘brincando’ com aquele objeto, que, de repente cria vida e perde quando uma pessoa estraga-prazeres entra na cena e estraga meu brinquedo. A idéia era essa, mas na filmagem da cena acho que não consegui passar bem isso de início, que era uma brincadeira e eu estava ali, acho que só ficou nítido no final, quando a Ana corta a cabeça de Madame e saio sentida com a morte (na verdade no vídeo eu saio segurando pra não rir do susto do Lucas. rs). É isso, das crises do dia. Agora um minuto de silêncio à Madame, por favor.