



UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEATRO

TESE DE DOUTORADO

**ENTRE MIM, VOCÊ E O OBJETO:
RELAÇÕES EM CENA NO TEATRO
DE OBJETOS**

ALEX DE SOUZA

FLORIANÓPOLIS, 2019

ALEX DE SOUZA

**ENTRE MIM, VOCÊ E O OBJETO:
RELAÇÕES EM CENA NO TEATRO DE OBJETOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teatro.

Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Junior.

Florianópolis, SC

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UNESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Souza, Alex de
Entre mim você e o objeto : relações em cena no teatro de
objetos / Alex de Souza. -- 2019.
159 p.

Orientador: Milton de Andrade Leal Junior
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação --
Selezione --, Florianópolis, 2019.

1. Teatro de objetos. 2. Teatro de animação. 3. Relações
em cena. 4. Multidimensionalidade objetal. I. de Andrade Leal
Junior, Milton. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação -- Selezione --.
III. Título.

ALEX DE SOUZA

**ENTRE MIM, VOCÊ E O OBJETO:
RELAÇÕES EM CENA NO TEATRO DE OBJETOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teatro. Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Banca Examinadora, integrada pelos professores:

Orientador:

Prof. Milton de Andrade Leal Junior, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Prof.^a Flavia Ruchdeschel D'Ávila, Dr.^a.
Instituto Federal de São Paulo

Prof.^a. Kely Elias de Castro, Dr.^a.
Cia. Animalenda

Prof. José Ronaldo Faleiro, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a. Fabiana Lazzari de Oliveira, Dr.^a.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, SC

2019

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao primeiro orientador, Valmor “Nini” Beltrame, por acreditar em mais este projeto e contribuir enormemente para a minha formação acadêmica; ao segundo orientador, Milton de Andrade, pela adoção na orientação desta pesquisa, paciência, compreensão e atenção com este pesquisador. Às professoras Flávia Ruchdeschel D’Ávila, Kely Elias de Castro, Fabiana Lazzari de Oliveira e Sassá Moretti, assim como aos professores José Ronaldo Faleiro, Paulo Balardim e Luciano Oliveira. Aos colegas de doutorado da turma de 2014 e aos professores e professoras do PPGT-UDESC. À Emília “Mila” Leite e Sandra Siggelkow (*in memoriam*), pelo insistente estímulo para iniciar esta etapa acadêmica. Aos pais, Francisco e Rita de Cássia M. de Souza e aos demais familiares que apoiaram, respeitaram e torceram pela realização desta pesquisa. Às heroicas e persistentes parcerias de trabalho: Gizely Cesconetto, Tania Meyer, Irineu Melo, Ramiro da Costa, Valeska Bernardo, Fernando Bresolin, Mariana Carbonera, Maysa Carvalho e Elisa Tonon, com quem aprendo a ser professor, artista e servidor público todos os dias. Ao IFSC, mesmo em meio a tantos obstáculos, por ainda proporcionar oportunidades de desenvolvimento de formações na área de artes. Às chefias que colaboraram com o processo de afastamento para capacitação e a todos(as) os(as) servidores(as) do IFSC que defendem em suas falas e práticas uma educação emancipadora, democrática, livre, eficiente, universal e de qualidade. Aos alunos(as) do Boca de Siri, LaTO, Iniciação Teatral e FINTA. Aos amigos(as) Sandro Maquel, Rogaciano Rodrigues, Juliano Valffi, Jussyanne Emídio, Mariana Barreiros, Priscila Costa, Ivo Godois, Isabella Irlandini, Luna Dreher e tantos outros que colaboraram com esta pesquisa. Aos(às) artistas Jô Fornari, Laércio Amaral, Sandra Vargas e todos(as) que tanto se empenham ao teatro de animação. À Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Um agradecimento especial para Andréia Paris, por todo o incentivo, pelo estímulo, pelo auxílio e oportunidades, sem a qual não teria alcançado o fim deste ciclo e a quem devo muito do que aprendi na vida.

RESUMO

O presente trabalho trata de relações em cena no teatro de objetos, com o objetivo de investigar e compreender como se desenvolvem as interações entre atuentes e objetos na cena com o público. O desenvolvimento da pesquisa segue o percurso artístico e acadêmico do autor nas descobertas dessas relações, aprofundamento teórico e experimentação prática dos conceitos desenvolvidos. Nesse propósito, o estudo organiza-se inicialmente com uma investigação acerca das propriedades manifestadas pelos objetos em cena, baseada em distintas classificações propostas por Patrice Pavis, Jean Baudrillard e Bernd Löbach, tendo como referência cênica principal o espetáculo *(Des)Pertencimento*. Em seguida, aprofundando as interações entre atuentes, objetos e público, propõem-se cinco modos de relação para a análise de cenas com objetos e são discutidas as noções de animação, atuação, simulação, dissimulação, visibilidade e invisibilidade como impasses conceituais no que se refere ao teatro de objetos. Na sequência do trabalho, abordam-se conceitos da teoria da complexidade, com base nos estudos de Edgar Morin, para discutir a constituição do teatro de objetos como um sistema com fronteiras difusas por conta de seu alto grau de interações com outras linguagens, denotando exemplos da diversidade dessa expressão artística. Na penúltima parte do trabalho abordam-se as experiências desenvolvidas no projeto de extensão Laboratório de Teatro de Objetos – LaTO e a protopedagogia de teatro de objetos surgida das interações e cruzamentos advindos das áreas de artes visuais, literatura, música, voz e corpo. A parte final é dedicada ao registro e reflexão do processo de criação da cena *Guardar para depois*, com objetos em teatro lambe-lambe.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de objetos. Teatro de animação. Relações em cena. Multidimensionalidade objetal.

ABSTRACT

This work explores the scenic relations in the object theater, aiming to investigate and understand how performers and objects interact on stage while in the presence of an audience. The development of this research follows the author's artistic and academic career in the discoveries of these relations, in its theoretical growth and in the practical experimentation of the emerging concepts. With this purpose, initially, the study is organized around an investigation of the properties manifested by the objects on stage, based on different classifications proposed by Patrice Pavis, Jean Baudrillard and Bernd Löbach, having the play *(Un)Belonging* as the main scenic reference. Afterwards, the interactions between performers, objects and audience are taken further by showing five types of relations when analyzing the scenes with objects. Also, terms such as animation, acting, simulation, dissimulation, visibility and invisibility are discussed as conceptual deadlocks regarding object theater. Then, concepts of complexity theory are brought into the work to discuss object theater as a system with diffused frontiers due to its high level of interactions with other languages, demonstrating the diversity of this artistic expression. The next to last part of the work approaches the experiences developed in the Laboratory of Object Theater extension project – LaTO and the proto-pedagogy of object theater that emerged from the interactions and intersections with the areas of visual arts, literature, music, voice and body. The last part is dedicated to register and reflect upon the process of creation of the scene *To keep it for later*, with objects in *lambe-lambe* theater (a type of Brazilian theater done in a box for one spectator).

KEYWORDS: Object theater. Puppet theater. Relations on stage. Object multidimensionality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Diagrama de Tipologia dos Objetos no Teatro.	26
FIGURA 2 - Cubos de madeira em <i>(Des)Pertencimento</i>	27
FIGURA 3 - Objetos concretos, criados para o espetáculo.	29
FIGURA 4 - Diagrama de classificações dos objetos, segundo Löbach (2001).	33
FIGURA 5 - Cenas de <i>Piedra a Piedra</i> , com Tian Gombau.	35
FIGURA 6 - Frascos de perfume em cena com Laércio Amaral.	39
FIGURA 7 - Cenas de <i>Le Polichineur de Tiroirs</i> , com Stéphanie Georis.	40
FIGURA 8 - Cenas de <i>Tribulaciones de Virgínia</i>	42
FIGURA 9 - Toalha de mesa, objeto de uso de determinados grupos.	43
FIGURA 10 - Terno e vestido de noiva, objetos de uso individual.	44
FIGURA 11 - Cenas de <i>Histórias de meia sola</i> , com o ator Fernán Cardama.	45
FIGURA 12 - <i>Famous Hats</i> [Chapéus Famosos]	46
FIGURA 13 - <i>Famous Eyeglasses</i> [Óculos Famosos].	46
FIGURA 14 - Rolo de tecido utilizado como tapete.	51
FIGURA 15 - Objetos que figuram uma livraria e uma mercearia em cena com Jô Fornari.	53
FIGURA 16 - Objetos postos para figurar um jantar.	54
FIGURA 17 - Ônibus em miniatura representando a viagem relatada por Laércio Amaral.	55
FIGURA 18 - Jô Fornari mostrando ao público a pequena cidade onde nasceu.	57
FIGURA 19 - Toalha com mais de 100 anos, feita à mão pela bisavó da atriz Jô Fornari.	63
FIGURA 20 - Laércio Amaral preparando a cena seguinte.	77
FIGURA 21 - Circuito tetralógico do pensamento complexo.	94
FIGURA 22 - Cena de <i>Louça Cinderella</i> , Cia. Gente Falante.	97
FIGURA 23 - Cena de <i>Zoo-Ilógico</i> , Cia. Truks.	98
FIGURA 24 - Obra <i>Roda de bicicleta</i> (1913) e cena de <i>DuChamp</i> , Grupo XPTO.	99
FIGURA 25 - Cena de <i>São Manuel Bueno, Mártir</i> , Grupo Sobrevento.	100
FIGURA 26 - Cena de <i>Sala de Estar</i> , Grupo Sobrevento.	101
FIGURA 27 - Cena de <i>Só</i> , Grupo Sobrevento.	101
FIGURA 28 - Cena de <i>Escumbros</i> , Grupo Sobrevento.	102
FIGURA 29 - Cena de <i>Noite</i> , Grupo Sobrevento.	103
FIGURA 30 - Objetos ressignificados por interferência visual, de Gilbert Legrand.	111
FIGURA 31 - Objetos ressignificados por interferência visual, LaTO.	112
FIGURA 32 - Objetos que formam a sigla “LaTO” por meio de pareidolia.	113
FIGURA 33 - Objetos reorganizados para formar imagens, LaTO.	114
FIGURA 34 - Escolha de objetos para criar um micro conto, LaTO.	116
FIGURA 35 - Reunião dos “Objetos Anônimos”, LaTO.	117
FIGURA 36 - Pesquisa de sonoridades dos objetos com música executada ao vivo, LaTO.	119
FIGURA 37 - Grupos de objetos formados para complementar música alegre (1), música.	120
FIGURA 38 - Exercício explorando as relações entre sonoridades vocais e movimentos, LaTO.	123
FIGURA 39 - Exercício de improvisação com objetos e falas, LaTO.	124
FIGURA 40 - Exercícios de sensibilização com papel pardo, LaTO.	126
FIGURA 41 - Caixas em exposição na entrada da loja de variedades e caixa escolhida.	135
FIGURA 42 - Imagem de parte dos objetos separados para as primeiras experimentações.	136
FIGURA 43 - Primeira estrutura de suporte e detalhe da sapateira porta-objetos.	141
FIGURA 44 - Estrutura cenográfica atual e detalhe da prateleira abaixo da caixa.	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: OS FIOS DO TECIDO.....	15
2 OBJETOS EM CENA.....	25
3 ENTRE ATUANTES, OBJETOS E PÚBLICO	49
3.1 MODOS DE RELAÇÃO EM <i>(DES)PERTENCIMENTO</i>	49
3.2 ALGUNS IMPASSES CONCEITUAIS	66
4 COMPLEXIDADE NO TEATRO DE OBJETOS	81
4.1 <i>COMPLEXUS</i> , OU, O QUE É TECIDO JUNTO.....	86
4.2 PODE TUDO, SÓ NÃO PODE QUALQUER COISA	96
5 LATO: UMA PROTOPEDAGOGIA DE TEATRO DE OBJETOS.....	105
5.1 MULTIDIMENSIONALIDADE OBJETAL.....	109
5.1.1 Interações com as Artes Visuais.....	110
5.1.2 Interações com a Literatura.....	115
5.1.3 Interações com a Música	118
5.1.4 Interações com a Voz.....	122
5.1.5 Interações com o Corpo	125
5.2 OUTRAS INTERAÇÕES, OFICINAS E APRESENTAÇÕES	127
6 GUARDAR PARA DEPOIS.....	131
6.1 DO DESEJO ÀS IDEIAS, DAS IDEIAS À NECESSIDADE.....	131
6.2 DA NECESSIDADE À REALIZAÇÃO	135
6.3 DA REALIZAÇÃO AOS ENCONTROS E DESCOBERTAS	141
7 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES AO FIM DESTE CAMINHO	151
REFERÊNCIAS	155
ANEXOS.....	159
ANEXO 1 – Vídeo do espetáculo <i>(Des)Pertencimento</i>	159
ANEXO 2 – Vídeo da cena <i>Guardar para depois</i>	159

1 INTRODUÇÃO: OS FIOS DO TECIDO

Duas caixas de ovos de galinha são colocadas sobre uma grande mesa. De uma das caixas são retirados ovos brancos e da outra, ovos vermelhos. As atrizes e o ator gritam palavras de ordem agitando pequenas bandeiras e movem os ovos uns contra os outros, criando a ideia de uma manifestação com partidários opostos. Há um grande tumulto e os ovos, brancos e vermelhos, misturam-se. Uma atriz, usando óculos escuros, põe com força um ferro de passar roupas sobre a mesa em uma das extremidades, fazendo os demais silenciarem. A atriz de óculos escuros usa uma garrafa térmica aberta nas duas pontas como um megafone, ordenando que os soldados entrem em ação. O ator, agora usando também óculos escuros, desenrola um pedaço de fita adesiva com várias peças de metal coladas, batendo-as ritmadamente na mesa em direção aos ovos, enquanto o ferro de passar esguicha água contra os manifestantes. Os ovos recuam até chegarem à beirada da mesa, caindo no chão, um a um. Resta um ovo, levado ao centro da mesa em frente ao ferro de passar por uma atriz que grita: “ASSASSINO!”. A atriz com o ferro de passar o aproxima do ovo – que não recua – e com uma pancada forte e rápida o esmaga, seguindo em frente e deslizando pela mesa sem obstáculos.

Foi a partir desta cena que comecei a ter noção do que seria um teatro de objetos. A cena descrita fez parte do trabalho chamado *La Lágrima*, elaborado por Diego Percik, Julia Sigliano, Mónica Martínez e Natalia Martirena, durante o seminário intensivo “Paisajes Interiores”¹, ministrado por Philippe Genty e Mary Underwood no ano de 2008. Tive a oportunidade de participar desse curso no qual, durante o mês que estivemos isolados do mundo, completamente imersos nas atividades propostas, e no qual recebemos orientações e provocações artísticas variadas. Experimentamos técnicas de atuação, de criação dramatúrgica, de confecção e animação de formas animadas, de consciência e expressão corporal, sensibilização estética, além de muitas histórias preciosas compartilhadas pelos mestres. Porém, de todos os

¹ O *Centro de Investigación y Producción en Teatro de Objetos* (CIPTO), da Escuela de Humanidades da Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, promoveu entre os dias 18/02 e 16/03/2008 no Camping Musical Bariloche, em San Carlos de Bariloche (Río Negro – Argentina), o Seminário Intensivo “Paisajes Interiores... la escena como lugar del inconsciente”. Ministrado por Philippe Genty e Mary Underwood, da Cie. Philippe Genty (França), com carga horária total de 320h.

conteúdos abordados, o maior desafio para mim foi tentar entender o que seria o “teatro de objetos”.

Quando formamos os grupos para elaborar os trabalhos finais do curso, o grupo que me acolheu decidiu trabalhar com objetos e, só naquele momento me dei conta de que eu nunca havia visto sequer uma cena de teatro de objetos. Já havia lido a respeito em livros e artigos sobre teatro de animação que mencionavam, e às vezes até descreviam, uma ou outra cena, mas eu não possuía nenhuma referência clara do funcionamento daquela forma teatral. Philippe e Mary nos orientaram no trabalho, nos corrigiram inúmeras vezes com muita paciência, nos contaram como havia surgido o teatro de objetos e nos descreveram algumas cenas. Talvez pela dificuldade com os idiomas estrangeiros (no curso a comunicação se dava em espanhol, francês ou inglês, e eu não dominava nenhum desses idiomas), eu parecia entender cada vez menos como atuar com meu corpo visível na cena “sem atuar”, revelando a vida do objeto sem “dar vida” a ele. Quando eu procurava me neutralizar em cena, Genty dizia que eu não deveria me anular, que eu era parte da cena com o objeto. Quando eu me inseria ativamente, ele me chamava a atenção dizendo que aquilo não deveria ser um teatro de ator. Quando articulava os movimentos do objeto para torná-lo mais “vivo”, recebia um olhar agudo com palavras suaves dizendo para não transformar os objetos em bonecos que imitam humanos. Divertimo-nos muito no processo de elaboração da cena, mas sentia sempre uma frustração por não entender o que eu mesmo estava fazendo.

No penúltimo dia de curso, realizamos uma mostra pública dos trabalhos. Pela primeira vez assistimos também às cenas completas uns dos outros. Dentre os trabalhos, aquele que continha a cena descrita, com os ovos. Em todas as suas cenas o grupo utilizou principalmente objetos de cozinha e ovos, abordando situações da ditadura militar argentina: as manifestações populares, o movimento de resistência, o sequestro de crianças, a tortura e a busca por desaparecidos pelas suas famílias. O momento da apresentação mencionada foi tão forte que o silêncio que dominou a plateia ao fim só foi rompido com o discreto choro de alguns e a saída abrupta de outros da sala. Depois viemos a saber que, entre as pessoas que foram assistir aos trabalhos, estavam antigos manifestantes e também militares do regime ditatorial argentino.

Assistir àquele trabalho foi revelador, muitas coisas passaram então a fazer sentido. O elenco estava ali presente e atuante, mas sempre em função dos objetos.

Os ovos eram ovos, com toda a fragilidade inerente e símbolos de vida. Ao mesmo tempo, eram os manifestantes resistindo em conjunto. E não se podia separá-los das atrizes e ator, que eram os colegas de curso e simultaneamente integravam-se aos ovos em tudo aquilo que se construía em cena. Havia uma complementaridade entre o objeto, o elenco e as figuras que eu associava em imaginação com os objetos de tal modo imbricada, que pareciam todos uma coisa só. A fluidez com que o meu olhar corria por entre os elementos visíveis não me dava espaço para racionalizar onde eu queria fixar o olhar. Foi encantador e a memória dessas cenas foi minha referência para situar-me relativamente ao teatro de objetos durante anos, especialmente com relação à potência que esse tipo de espetáculo pode alcançar com o público.

Em 2010 ocorreu em Florianópolis o FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos ², que me oportunizou assistir a diversos espetáculos nacionais e internacionais, ampliando meu repertório de referências. Havia espetáculos em que os atores e atrizes complementavam a presença dos objetos, formando uma unidade mesclada; em outros, elenco e objetos pareciam coexistir paralelamente; havia também objetos agregados que buscavam imitar uma forma humana ou animal; assim como cenas protagonizadas pelas relações do público com os objetos, transformando espectadores em atrizes e atores. Entre os espetáculos a que pude assistir, por mais que os formatos variassem, em comum havia a exploração das características materiais e simbólicas dos objetos para a elaboração de cenas e, sem ter percebido à época, a presença visível dos atores e atrizes em todos os trabalhos, sem exceção.

Em 2015, tendo ingressado no Programa de Pós-Graduação em Teatro para realizar o doutorado, após alguns revezes na pesquisa, ao buscar definir melhor o objeto de estudo, me deparei com uma constatação: em todos os espetáculos de teatro de objetos a que havia assistido até aquele momento, as atrizes e atores estavam visíveis ao público. Minha trajetória de pesquisa acadêmica, desde 2007, tem se desenvolvido em relação ao tema da animação à vista do público e, dadas as minhas referências, tornou-se uma obviedade o ator ou a atriz estarem visíveis ao público no teatro de objetos e, por isso, não havia me questionado a esse respeito. Eu

² Festival itinerante, iniciado em 2009, que até o ano de 2015 circulou por nove capitais brasileiras de todas as regiões, alcançando um público estimado em 300 mil pessoas, com apresentações de espetáculos, exposições interativas e oficinas. Informações retiradas do sítio eletrônico: <<http://www.fitofestival.com.br>>. Acesso em 24/08/2018.

entendia a razão de isso acontecer, mas me faltava ainda compreender mais detalhadamente “como” pessoas e objetos compartilham a cena e se relacionam.

Em 2015, à mesma época de meu ingresso no doutorado, a Cia. Andante (Canelinha/SC) iniciou o processo de montagem de um espetáculo com objetos. Chamado *(Des)Pertencimento*³, o espetáculo foi dirigido por Sandra Vargas (Grupo Sobrevento/SP), inicialmente com atuação de Jô Fornari e Laércio Amaral, e que atualmente está em fase de remontagem. Aproveitando o início do processo, acompanhei, observei e registrei os trabalhos do grupo com a diretora durante uma semana no Espaço Sobrevento, em São Paulo (SP). Durante aqueles dias, voltei a me sentir perdido em relação ao entendimento do que seria um teatro de objetos. Sandra Vargas, com toda a sua experiência com teatro de objetos, sendo atriz, diretora, dramaturga e curadora de eventos como o FITO, foi gradativamente desfazendo a imagem que eu tinha sobre as formas de relacionamento com os objetos em cena. Desde o início a diretora buscava explorar com o elenco outras propriedades dos objetos para além de suas características formais ou utilitárias, promovendo com mais ênfase as memórias que ligavam elenco e objetos de cena. E me perguntava: isso ainda seria teatro de objetos?

Retornando da pesquisa de campo com a Cia. Andante e com mais dúvidas sobre o teatro de objetos, propus um projeto de extensão chamado “LaTO – Laboratório de Teatro de Objetos” no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) – Campus Florianópolis, onde sou docente de teatro. Durante dois anos de atividade deste projeto, com a colaboração de artistas e professores de áreas distintas, junto com os participantes da comunidade, pudemos pesquisar diferentes formas de atuação com objetos, com base em pontos de vista e qualidades específicas. Essa experiência contribuiu para a percepção de que as relações com objetos ultrapassam o utilitarismo e vão muito mais além do teatro, permeando também outras esferas artísticas e não artísticas. As atividades do LaTO buscaram explorar as possibilidades de interação entre artistas e objetos, por meio de olhares temáticos partindo das artes visuais, música, cenografia, voz, dramaturgia, improvisação, corpo e literatura. O

³ Espetáculo criado em 2015, com referências do teatro de objetos. Segundo o texto de apresentação no *blog* do espetáculo, o projeto inicial contemplado pelo Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2014 prevê: “Montagem de espetáculo teatral que se utiliza de uma das vertentes do teatro de animação: o teatro de objetos, para falar de raízes culturais, imigração e memória; temas interligados pelo sentimento de (des)pertencimento, da busca pela identidade cultural e o retorno à terra de origem, com base em relatos autobiográficos da atriz Jô Fornari e do ator Laércio Amaral”. Informações retiradas de: <<http://despertencimentoteatro.blogspot.com/p/o-projeto.html>>. Acesso em: 23/09/2018.

desenvolvimento da pesquisa de doutoramento e do Laboratório de Teatro de Objetos propiciou, inclusive, outras atividades decorrentes, como a elaboração de uma oficina de introdução ao teatro de objetos e a montagem de uma cena de teatro lambe-lambe com objetos⁴.

É interessante também ressaltar que a região de Florianópolis (SC), onde vivo e desenvolvo meus trabalhos e estudos, destaca-se como um importante polo de produção intelectual e artística na área de teatro de animação. Sobressaem na região: a publicação da Revista Móin-Móin – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas; a realização consolidada há 11 anos do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis (FITA Floripa); a programação artística e formativa do SESC/SC, que frequentemente proporciona trabalhos de teatro de animação; a produção artística realizada por grupos profissionais e amadores que se evidenciam regionalmente e nacionalmente; a oferta de um curso de formação inicial em teatro de animação no IFSC Campus Florianópolis; disciplinas específicas de teatro de animação dentro dos currículos das graduações em teatro oferecidas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); as produções de monografias, dissertações e teses na área. Além das mais de 20 monografias de graduação e especialização já publicadas na UDESC, no seu Programa de Pós-Graduação em Teatro contabilizam-se até o momento 14 dissertações de mestrado e 3 teses de doutorado acerca deste tema.

O trabalho do professor Valmor “Nini” Beltrame reflete-se intensamente em grande parte das ações citadas, como a Revista Móin Móin e a presença de cadeiras de teatro de animação nas universidades. Sua profícua atuação nos campos acadêmico e artístico é referência para pesquisadores e artistas em todo o estado de Santa Catarina, assim como os de outras regiões brasileiras e países vizinhos.

Considerando esse percurso pessoal é que opto por destacar o espetáculo *(Des)Pertencimento* e o projeto de extensão LaTO como principais referências para análise e reflexão neste trabalho, além de situar ao final o processo de montagem da cena *Guardar para depois*, em formato de teatro lambe-lambe, com objetos. Estas referências situam um eixo de análise e balizam a questão norteadora desenvolvida

⁴ A oficina "Objet(ação)! - Interações com objetos para cena" foi elaborada fundamentada nos resultados obtidos no LaTO e ministrada, até o momento, em cinco oportunidades. O processo de montagem e os primeiros 6 meses de apresentações da cena em teatro lambe-lambe *Guardar para depois* são descritos no capítulo 6.

na pesquisa: **como se estabelecem as relações entre atuantes e objetos na cena com o público?** Esta questão, ao atravessar as análises do espetáculo, do projeto de extensão e da cena em lambe-lambe, promove uma abertura à complexidade das interações mediadas por objetos em cena.

Opto, a partir deste ponto, por utilizar o termo *atuante* para me referir de modo mais amplo àqueles que atuam na geração de territórios poéticos, de qualquer categoria. A escolha deste termo tem como referência a argumentação do professor Renato Ferracini, que afirma:

Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais circularmente, ao modo de uma espiral, que nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial. O atuador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num continuum fluxo espiralado. Mesmo que consideremos que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos na busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua com sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua com sua dança e o performer atua com sua performance. (FERRACINI *in* MOSTAÇO, 2010, p. 328-329).

Ao me apropriar da argumentação de Ferracini para a escolha do termo, proponho, porém, a substituição do termo “atuador” por “atuante”. O vocábulo “atuador”, é um substantivo, enquanto “atuante” é em origem um adjetivo, uma qualidade de quem atua. Subjetivamente, considero o segundo termo mais leve e fluido para a conceituação. Em algumas publicações posteriores, como seu livro *Ensaio de Atuação*, Ferracini utiliza também o termo “atuante”.

O espetáculo *(Des)Pertencimento*, a cena em lambe-lambe *Guardar para depois* e o projeto de extensão LaTO tiveram o *teatro de objetos* como ponto de partida para seus desenvolvimentos. Os dois primeiros objetivando uma obra artística e o terceiro uma pesquisa prática da potencialidade dos objetos em cena. Em todos, os processos de trabalho desvelaram possibilidades de atuação que ampliam e reconstróem as relações entre objeto, atuantes e público, tornando as conceituações de teatro de objetos mais complexas. Com esta pesquisa pretendo, por meio dos focos de estudo citados e interagindo com referências teóricas e artísticas, destacar e refletir acerca das relações de atuação com objetos. Ainda são poucos os estudos brasileiros

que tratam em alguma medida sobre teatro de objetos, destacando-se os escritos de Ana Maria Amaral (1996; 2002), Felisberto Sabino da Costa (2007), Sandra Vargas (2010), Wagner Cintra (2012), Flávia Ruchdeschel D'Ávila (2013) e Kely Elias de Castro (2018). Dentre as publicações estrangeiras, também pouco numerosas, destacam-se aqui os textos de Henryk Jurkowski (2000), Francisca Zamorano Moriamez (2008), Ana Alvarado *et al...* (2008), Christian Carrignon e Jean-Luc Mattéoli (2009) e Giulio Mòlnar (2009).

A tese está estruturada em cinco capítulos. No capítulo inicial, denominado **Objetos em Cena**, o foco está na reflexão sobre os objetos em cena, com referência principalmente ao espetáculo *(Des)Pertencimento*, em paralelo com outras eventuais referências cênicas. Para essa análise mais direcionada aos objetos, utilizam-se categorizações como as apresentadas por Patrice Pavis (2005), Jean Baudrillard (2002) e Ana Maria Amaral (1996) no campo artístico e sociológico. Para as categorizações relativas aos objetos pelo viés do *design* industrial, recorre-se principalmente aos estudos do *designer* alemão Bernd Löbach (2001). As categorizações apresentadas são um exercício de identificação das múltiplas leituras sobre os objetos, o que permite desdobrar os pontos de vista sobre eles.

O capítulo seguinte, chamado **Entre Atuantes, Objetos e Público**, continua com o espetáculo *(Des)Pertencimento* como principal referência para análise e discussão, com foco, porém, nas relações de atuação com objetos. São destacadas, na primeira parte, cinco categorias específicas neste espetáculo que denotam modos distintos de relação entre atuantes, objetos e público, aqui denominados como: utilitário, figurativo, substitutivo, sugestivo e evocativo. Nesta parte, os principais autores que auxiliam a reflexão dos modos propostos são Flávia Ruchdeschel D'Ávila (2013), Francisca Zamorano Moriamez (2008) e Sebastião Cherubim (1989).

Na segunda parte deste capítulo são levantados alguns conceitos relativos à atuação e que envolvem o teatro de objetos, que de certa forma causam impasses pela dificuldade de definições desta linguagem artística. A discussão sobre “atuação” e “animação” visa problematizar esses conceitos oriundos do teatro e do teatro de animação, verificando de que maneiras são aplicáveis ou não ao teatro de objetos, levando em conta as referências de Ana Maria Amaral (2002), Paulo Balardim (2004), John Bell (2011), Philippe Genty (2013), Giulio Mòlnar (2009), Sandra Vargas (2010) e Agustina Palermo (2018). A “simulação” e a “dissimulação” são conceitos abordados para compreender as formas de relação estabelecidas com o público mediado pelos

objetos em acordos ficcionais. Tratar do “visível” e do “invisível” tem como objetivo analisar e discutir a percepção de visibilidade e suas implicações em um espetáculo de teatro de objetos, relacionando estes conceitos principalmente com alguns apontamentos de Maurice Merleau-Ponty (2000) em sua obra *O visível e o invisível*.

O terceiro capítulo, chamado **Complexidade no Teatro de Objetos**, visa problematizar o conceito de teatro de objetos por meio de alguns tópicos introdutórios da Teoria da Complexidade (MORIN, 2002; 2005a/b; 2008), abordando a multiplicidade de influências que incorrem na prática da encenação teatral, especialmente quando na forma de teatro de objetos. Além das bases teóricas do sociólogo e filósofo Edgar Morin sobre a Teoria da Complexidade, são utilizados apontamentos de Ana Maria Amaral (1996), Felisberto Costa (2007), Flávia D’Ávila (2013), Henryk Jurkowski (2000), Sandra Vargas (2010) e Patrice Pavis (2007). Espetáculos brasileiros, como *Louça Cinderella; Zoo-Ilógico; DuChamp; São Manuel Bueno, Mártir; Sala de Estar; Só, Escombros e Noite*, são citados para exemplificar a diversidade de possibilidades de atuação com objetos e a complexidade da linguagem artística.

O penúltimo capítulo, intitulado **LaTO: Uma Protopedagogia de Teatro de Objetos**, trata das experiências com o projeto de extensão LaTO – Laboratório de Teatro de Objetos, executado no IFSC Campus Florianópolis nos anos de 2016 e 2017. O LaTO foi um espaço de experimentação, pesquisa prática e investigação sobre as possibilidades cênicas com objetos. Nos encontros semanais os participantes tiveram à disposição informações, materiais, estímulos e orientações para realizar experiências cênicas com objetos, podendo, com esse suporte, elaborar espetáculos próprios ou em conjunto.

O termo “protopedagogia”⁵ é uma forma de indicar uma pedagogia ainda embrionária, a se desenvolver no campo do teatro de objetos, mas que já aponta possibilidades férteis experimentadas no processo de execução do projeto de extensão do Laboratório de Teatro de Objetos. Neste capítulo descreve-se a estrutura do projeto com relação aos procedimentos pedagógicos e metodológicos, na tentativa

⁵ O vocábulo é mais recorrente em publicações que tratam da literatura infantil como possibilidade entre o lúdico e o pedagógico no processo de desenvolvimento linguístico das crianças. Conferir: COELHO, N. N. **A literatura infantil**. São Paulo, Quíron: 1984; PALO, M. J. e OLIVEIRA, M. R. **Literatura infantil**. Voz de Criança. São Paulo, Ática: 1992; SILVA, M. Brincando com as palavras: lúdico e linguagem na poesia de José Paulo Paes *in*: **Fronteiraz – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**. São Paulo, n. 17, 2016.

experimental de promover um início de formação na área de teatro de objetos. O recorte da pesquisa sobre o Laboratório foca nas interações entre distintas áreas de conhecimento e objetos, proporcionadas por meio de oficinas temáticas que ocorreram no quarto ciclo do projeto e que auxiliaram a desvelar a possibilidade da multidimensionalidade dos objetos em cena.

O último capítulo, com o título **Guardar para depois**, relata o processo de montagem e apresentações da cena homônima em teatro lambe-lambe, na qual se utilizam objetos que se relacionam com o atuante e o público com maior evidência por meio das histórias pessoais que evocam.

Algumas considerações são apontadas ao final do trabalho, mapeando a trajetória da pesquisa e indicando alguns dos principais pontos pelos quais se desenvolve o trabalho.

2 OBJETOS EM CENA

O objeto nos designa mais do que nós o designamos.

Gaston Bachelard.

Neste capítulo, toma-se o espetáculo *(Des)Pertencimento*⁶ como referência principal para analisar e refletir acerca de objetos em cena. Este espetáculo é um trabalho da Cia. Andante, de Canelinha (SC), que recorre às relações com objetos em cena para tratar de raízes culturais, imigração e memórias. Criado em 2015 em parceria com o Grupo Sobrevento (SP), foi dirigido por Sandra Vargas (Grupo Sobrevento). A dramaturgia do espetáculo parte dos relatos autobiográficos dos atuentes Jô Fornari e Laércio Amaral. Segundo a descrição do grupo,

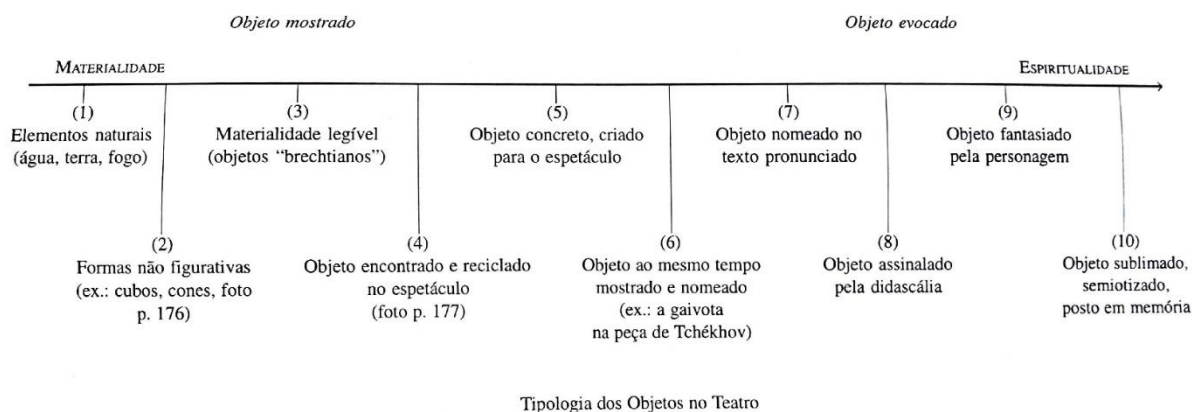
Esta montagem não pretende ser um espetáculo sobre a vida dos atores, mas sim, um espetáculo que parte de histórias reais, se desdobra e se entrecruza com histórias de pessoas que saíram do lugar onde nasceram pra construir sua história no lugar que escolheram. (DESPERTENCIMENTO, 2015 – texto disponível no menu “O Projeto”).

As histórias pessoais levadas à cena estão sempre relacionadas a objetos que são disparadores das memórias compartilhadas com o público dentro da temática abordada na obra. Neste espetáculo as relações que se estabelecem entre elenco e objetos são diversificadas e abrem possibilidades para desdobramentos nas camadas de leitura do trabalho como um todo. A variedade de modos de relação, presentes no mesmo espetáculo, entre atuentes e objetos, é o que torna o trabalho um objeto de estudo chave nesta pesquisa. Fundamentado nas análises de *(Des)Pertencimento* desdobram-se caminhos para identificar distintos pontos de vista baseados nas interações com objetos em cena, sendo necessário utilizar diferentes lentes para enfocar tais perspectivas.

⁶ *Link* restrito para acesso *on-line* da gravação completa do espetáculo: <https://youtu.be/f1hunfilJ20> (QR Code disponível em Anexo 1, p. 158). Direção: Sandra Vargas; Atuação: Jô Fornari e Laércio Amaral [até 2017]; Dramaturgia: Sandra Vargas (baseada em relatos autobiográficos do elenco); Cenário e adereços: Sueli Andrade; Cenotécnico: Agnaldo Souza; Trilha sonora: Guilherme Santiago; Iluminação: Luís André Cherubini; Adaptação de luz: Flavio Andrade; Figurinos: Marlon Zé; *Designer* gráfico: Daniel Olivetto; Operação de som: Laura Osório; Operação de luz: Adriano Magalhães; Produção: Jô Fornari. Ficha técnica retirada do sítio eletrônico do grupo: <<https://www.cia-andante.com.br/des-pertencimento>>. Acesso em 23/09/2018.

Um caminho apontado por Patrice Pavis em seu livro *A análise dos espetáculos* (2005) sugere uma classificação para a análise de objetos em cena subdividida em dez níveis entre a “materialidade” e a “espiritualidade”. Esta classificação é abrangente e serve como proposta para analisar variadas modalidades cênicas, conforme o diagrama a seguir:

FIGURA 1 - Diagrama de Tipologia dos Objetos no Teatro.



FONTE: PAVIS, 2005, p. 175.

Nesta tipologia temos em primeiro nível, o mais próximo da materialidade, os chamados **elementos naturais**. Segundo Pavis (2005, p. 174): “O objeto é antes uma produção natural, um elemento não trabalhado pelo homem”. Nesse caso, o autor não faz referência a outras características do objeto, como forma, cor, tipos de interações possíveis com pessoas ou outros objetos. O elemento no espetáculo (*Des*)*Pertencimento* que exemplifica com mais proximidade esta classificação seria a chama das velas. No entanto, este não ganha destaque em cena, possuindo quase nenhuma relevância no contexto do espetáculo como um todo.

Em segundo nível em direção à “espiritualidade”, Pavis posiciona as **formas não figurativas**, ou seja, formas abstratas que não reproduzem ou não são elas mesmas figuras do cotidiano. Como exemplos, o autor cita praticáveis, cubos, cones ou outras formas geométricas que possibilitam uma leitura mais ampla de seu signo no palco. Se na primeira tipologia Pavis leva em consideração apenas a materialidade, nesta a característica fundamental é a forma do objeto. Os cubos de madeira utilizados em (*Des*)*Pertencimento* não se pretendem abstratos, “puro formalismo”; ao contrário, mostram-se objetos com identidade legível: caixotes de transporte. Identificáveis dessa maneira, mesmo utilizados de maneiras diversas pelos atores, limitam as

possibilidades de leitura sígnica em cena, estando mais próximos da terceira classificação tipológica de Pavis.

FIGURA 2 - Cubos de madeira em *(Des)Pertencimento*.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

A **materialidade legível** é colocada como terceira na tipologia de Patrice Pavis, sendo “aquela dos objetos dos quais percebemos a materialidade individual tanto quanto a pertinência social a um grupo” (PAVIS, 2005, p. 176). Neste ponto, o material de que é feito o objeto, sua função utilitária em relação a um grupo e o que ele significa em dado contexto são traços importantes que o definem. Este tipo de objeto, por ter sua materialidade reconhecida, apresenta uma ligação maior com o espectador que o relacionará com suas próprias experiências e memórias. Essa relação se torna evidente nas caixas de madeira mencionadas anteriormente, uma vez que se elas fossem de metal, palha ou plástico, alterariam consideravelmente a leitura do público nas relações econômicas, sociais, geográficas e temporais sugeridas pela cena para as interações entre os personagens apresentados. Outro exemplo no espetáculo: um vestido de bebê em lã azul. Quem conviveu com uma mãe ou avó que passou nove meses tricotando roupas para uma criança que nasceria, reconhece pelo tipo de linha e trama as qualidades de aquecimento, maciez, amor e artesanaria daquele objeto, bastante diferente de um material sintético produzido em larga escala por fábricas orientais.

Um **objeto encontrado e reciclado no espetáculo** é “tomado de empréstimo à realidade e utilizado de maneira estética em um novo ambiente” (PAVIS, 2005, p.

176). Situado no quarto nível da tipologia de Pavis, aqui se enquadram objetos criados para exercer principalmente suas funções práticas no cotidiano do usuário, mas que foram deslocados para a cena ganhando foco nas funções estéticas e simbólicas. Esse atravessamento do real no espaço ficcional é uma operação recorrente no teatro de objetos. Na quarta tipologia apontada por Pavis (2005), encontram-se praticamente todos os objetos utilizados em *(Des)Pertencimento*. Com exceção dos caixotes de madeira, da gaveta com o quarto secreto dos tigres de brinquedo e do convite de casamento, todos os demais foram “tomados de empréstimo à realidade”, deslocados de suas funções originais para atuar em cena.

Sobre o deslocamento das funções utilitárias dos objetos em experimentações artísticas entre as décadas de 1960 e 1980, Flávia D’Ávila e Wagner Cintra comentam:

A possibilidade de falar poeticamente ao espectador, por meio de objetos industrializados, produzidos em série, também representava uma forma de desviá-los de sua função utilitária. De certo modo, esta foi uma alternativa que aqueles artistas encontraram para manifestarem-se criticamente diante de uma sociedade de consumo que se tornava cada vez mais selvagem. (D’ÁVILA e CINTRA, 2012, p. 551).

Esses movimentos que puseram os objetos no centro das atenções nas artes visuais, música, dança, teatro, moda e cinema exploraram com afinco a potência dos objetos em novas relações a que o público não estava habituado. No teatro, desde o realismo, os objetos cotidianos já habitavam profusamente os palcos, emprestados da realidade tal como eram. Contudo, o uso do objeto foi revisto por outros ângulos, aproveitando-se das numerosas possibilidades que dele emanam até culminar numa forma artística que parte do teatro, mas dialoga com as artes visuais, o audiovisual, a *performance*, entre outras linguagens, a qual se denominou teatro de objetos.

O quinto nível na tipologia de Pavis trata justamente das exceções apontadas na categoria anterior, denominada **objeto concreto, criado para o espetáculo**. Ou seja, um objeto materializado, mas que não foi criado para o uso cotidiano. Este possui a especificidade de ser idealizado já para o uso cênico. Portanto, possui atributos reconhecíveis de um equivalente não-cênico, mas prioriza as necessidades práticas, estéticas e simbólicas do espetáculo e não necessariamente da vida real.

FIGURA 3 - Objetos concretos, criados para o espetáculo.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotogramas de vídeo.

No meio do diagrama proposto por Patrice Pavis para análise de espetáculos (Figura 1), entre os objetos que são mostrados e os objetos que são evocados, ou seja, entre os limites da materialidade e da espiritualidade, está o **objeto ao mesmo tempo mostrado e nomeado**. Um objeto nesta condição é aquele cuja presença se manifesta tanto pela sua concretude física quanto pela menção a ele, fazendo o público imaginá-lo ou lembrá-lo. Essa situação ocorre no espetáculo *(Des)Pertencimento* quando a atuante mostra as cartas que recebeu de amigas após mudar de cidade e, momentos depois, volta a referir-se às cartas apenas textualmente, sem interagir novamente com aqueles objetos em sua forma material.

Nos últimos níveis da tipologia, Pavis não realiza exemplificações pormenorizadas. Sobre o **objeto nomeado no texto pronunciado**, sobre o **objeto assinalado pela didascália**, sobre o **objeto fantasiado pela personagem** e sobre o **objeto sublimado, semiotizado, posto em memória**, o autor comenta:

A partir do momento em que é evocado pela palavra (caso 7 a 10 na tipologia proposta acima), o objeto tem um estatuto completamente diferente; há, no entanto, aqui também, diversos graus de abstração, como se estivesse gradualmente se distanciando de um uso concreto, até que seja apenas um elemento da língua posto na memória. (PAVIS, 2005, p. 177).

Assim, compreende-se que a presença do objeto no espetáculo não está condicionada à sua materialidade imediata, sendo a sua presença também construída e realizada na imaginação e memória do público, acessada por meio do texto verbalizado ou escrito. Pavis faz referências à evocação de objetos por meio da língua falada ou escrita, mas certamente podemos também acessar objetos pela gestualidade e ação física, sem o uso de palavras, como no mimo corporal. Por meio

de gestos codificados ou de ações realizadas com “objetos invisíveis”, o público pode identificar e imaginar o objeto evocado com base em suas referências de interação com tais objetos.

Essa tipologia dos objetos no teatro, como denota Patrice Pavis (2005), não pretende dar conta de todos os aspectos possíveis de análise, uma vez que este é um campo muito amplo e variável. Mesmo assim, as categorias apontadas ajudam a perceber novos pontos de vista com relação aos objetos no contexto cênico. No entanto, é uma tipologia mais calcada nas relações entre objeto e texto (mesmo na concepção mais ampla, de tessitura) do que nas relações com os(as) atuantes.

Outras categorizações podem ser aplicadas para compreender as múltiplas facetas de um objeto. O sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (1929 – 2007), por exemplo, em *O Sistema dos Objetos*, os analisa apoiado em quatro sistemas: o **sistema funcional**, o **sistema não-funcional**, o **sistema meta e disfuncional** e o **sistema sócio-ideológico** dos objetos (BAUDRILLARD, 2002). Para cada sistema, o autor desenvolve profunda reflexão sobre os efeitos sociais refletidos pelos objetos com os quais se interage e como essas interações ressignificam as relações humanas.

A respeito dos sistemas funcionais, Baudrillard (2002, p. 69) declara que “todos os objetos se pretendem funcionais como todos os regimes se pretendem democráticos”. O autor desvela as funcionalidades dos objetos que se realizam nas relações com o mundo real e com as necessidades de seus usuários. Contudo, isso revela também uma ambiguidade, uma vez que a funcionalidade não é a única característica preponderante nas relações. Para Baudrillard (2002), a funcionalidade não significa algo que se adapta a um fim, mas a característica do objeto de se integrar a um conjunto.

Um sistema não-funcional, para Baudrillard, é aquele no qual é abstraída a função prática do objeto e passa-se a valorar mais a subjetividade do mesmo. Elementos como a historicidade, a autenticidade, a unicidade, a colecionabilidade, entre outros, personalizam o objeto e ganham mais importância que sua funcionalidade. A aquisição de tais objetos confere distinção e poder ao seu detentor, que deixa de ser usuário de uma função para tornar-se ele próprio parte do objeto e de suas qualidades.

O autor, ao tratar de sistemas meta-funcionais e disfuncionais, relaciona o aumento de automatismo nos objetos com a perda de controle humano sobre eles, uma vez que o automatismo diminui a possibilidade de interações. O objeto torna-se,

assim, mais eficiente e independente, ao passo que o humano se torna mais dependente e inábil em suprir suas próprias necessidades.

O sistema socio-ideológico, abordado por Baudrillard, trata das dimensões simbólicas e ideológicas agregadas aos objetos para que sejam consumidos. Para isso, é necessário que os objetos produzam desejo, expectativas de distinção, mas também a possibilidade de se tornarem deficitários em algum aspecto para que sejam repostos por novas séries e modelos. Um aspecto importante denotado por Baudrillard (2002, p. 206) é que “é preciso estabelecer claramente que não são os objetos e os produtos materiais que são objeto de consumo: estes são apenas objeto da necessidade e da satisfação”. Para Baudrillard, o consumo não é simplesmente a extinção material de um objeto, mas preponderantemente uma relação entre o consumidor e o signo emanado pelo objeto, que em algum momento se extingue.

A análise dos objetos por meio dos sistemas denotados por Baudrillard é bastante interessante para se compreender as relações com os objetos de modo mais amplo e refletir em alguma medida sobre como e quanto as escolhas de objetos revelam e afetam seu usuário. Mesmo sendo categorias que ampliam a percepção das relações com os objetos, são pouco eficientes para uma análise mais objetiva para relações que se dão especificamente em cena.

A pesquisadora Ana Maria Amaral, em seu livro *Teatro de Formas Animadas*, cita outros autores que também propõem distinções relativas a objetos. A autora cita Erwin Panofsky, que os classifica com mais abrangência entre “práticos e estéticos”, sendo que os práticos podem ser subdivididos de acordo com as suas “funções e intenções” (PANOFSKY *apud* AMARAL, 1996). Estas distinções atribuídas por Panofsky dialogam diretamente com as classificações propostas por Löbach (2001) quanto aos tipos de objetos (de uso e artísticos), assim como com as funções atribuídas aos objetos (função prática, estética e simbólica).

Amaral cita ainda Sarane Alexandrian, que apresenta outro olhar por meio de cinco classificações:

1. Objetos domésticos, os que ajudam nas necessidades das lidas caseiras, ampliando os gestos humanos;
2. Objetos decorativos;
3. Objetos manifestos, que têm como função demonstrar sentimentos como, por exemplo, presentes;
4. Objetos poéticos, criados por associações de ideias;
5. Objetos sagrados, por exemplo, ex-votos, fetiches, relíquias. (ALEXANDRIAN *apud* AMARAL, 1996, p. 207).

Estas cinco categorias de objetos citadas por Amaral, da obra de Alexandrian, originalmente tratam de uma análise dos objetos utilizados no movimento surrealista e que apresentam uma organização interessante no modo de separá-los em grupos por afinidade de funções no cotidiano. Certamente nessa classificação não é concebível que as categorias sejam excludentes entre si, indicando que tratam do que é prevacente no objeto, pois um objeto decorativo pode ser também em outra medida um objeto manifesto ou mesmo um objeto poético ou sagrado.

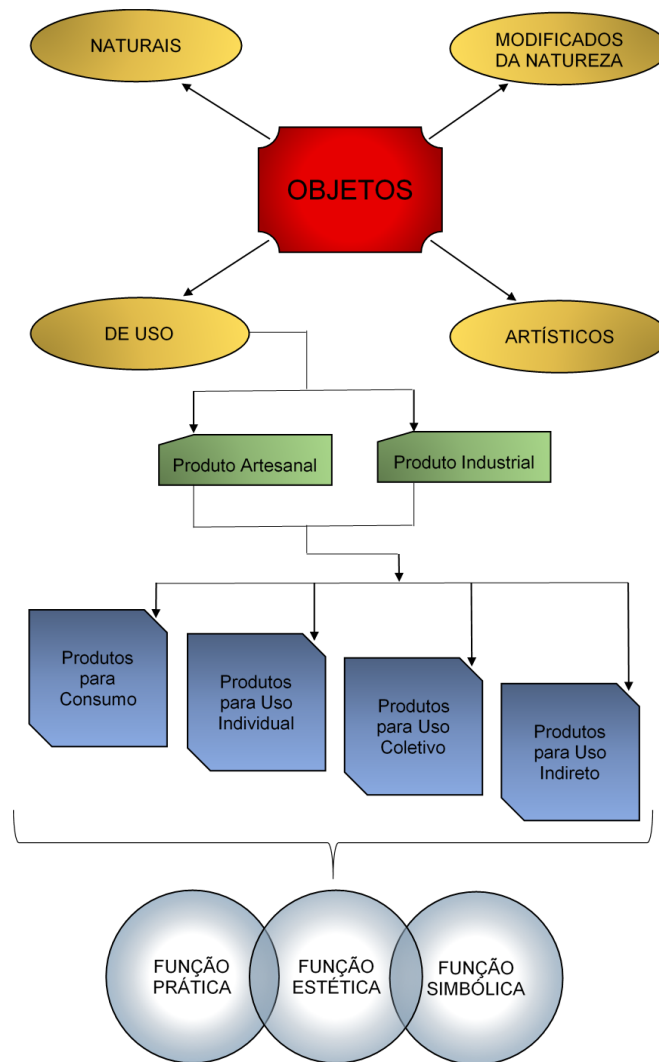
O *designer* Rafael Cardoso faz uma relevante distinção entre *objetos* e *artefatos*, situando estes termos da maior para a menor abrangência respectivamente. Em suas palavras:

É bom introduzir logo a distinção entre objeto e artefato, que será importante ao longo deste livro. Uma montanha, uma pedra ou uma árvore são objetos, mas não artefatos. Artefato é um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima. Sua raiz etimológica está no latim *arte factus*, “feito com arte”; e ela está na origem do termo “artificial”, ou seja: tudo aquilo que não é natural”. (CARDOSO, 2012, p. 47).

Considerando esta observação de Cardoso (2012), podemos estabelecer uma ordem de abrangência, na qual o termo “objeto” dá conta das classificações apresentadas até o momento. Pode-se ainda acrescentar a definição de “coisa” com abrangência superior à de “artefato” e de “objeto”, segundo a acepção apresentada pelo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “Tudo o que existe ou possa existir, de natureza corpórea ou incorpórea” (HOUAISS, 2009 – verbete: coisa). Assim, os objetos estariam inseridos no âmbito das coisas, destacando-se pela sua existência corpórea, material, abrangendo por sua vez os artefatos, produzidos pela ação humana.

Sendo o *design* industrial, também chamado de *design* de produtos, a área de conhecimento que se dedica à pesquisa e produção de artefatos, opta-se aqui por analisar mais detalhadamente os objetos que chegam à cena relacionando-os com as tipologias propostas pelo *designer* alemão Bernd Löbach (1941 –). Ao tratar das bases para a configuração dos produtos industriais, Löbach denota os valores de uso dos objetos conforme a sua capacidade de satisfazer necessidades humanas. Assim, o autor nos permite refletir sobre a definição de “objeto” não só fundamentado na materialidade dele, mas especialmente pelas relações que se estabelecem com o ser humano com o qual interage em seu cotidiano.

FIGURA 4 - Diagrama de classificações dos objetos, segundo Löbach (2001).



FONTE: Elaborado por Alex de Souza, com base em Löbach (2001).

O diagrama da Figura 4 dimensiona o conjunto de categorias propostas por Löbach (2001), classificando inicialmente os objetos em quatro tipos: naturais, modificados da natureza, artísticos e de uso. Os **objetos naturais**, segundo o autor, são aqueles que não necessitam de qualquer intervenção humana para sua elaboração, permanência ou obliteração, como pedras, folhas, galhos, frutos, conchas e outros. O ser humano também é compreendido como parte integrante da natureza para o autor. Contudo, a postura do ser humano perante as relações que estabelece com objetos naturais pode alterar a sua classificação. Ao não interferir na forma natural do objeto, utilizando-se de suas propriedades originais para suprir uma necessidade, o humano acomoda-se ao ambiente e suas interações terão pouco impacto sobre o sistema circunscrito. Desse modo, pode-se deduzir que as

necessidades humanas são mínimas e facilmente satisfeitas pelas condições ambientais disponíveis. Esta primeira categoria se aproxima da definição proposta por Pavis (2005), ao observar em cena o que denomina de “elementos naturais”.

No entanto, conforme aumentam as necessidades humanas e o meio oferece poucas condições de satisfazê-las, recorre-se à **modificação de objetos da natureza**. Esta conduta provoca interferência direta no sistema em que está inserido, criando e utilizando objetos especificamente para satisfazer suas necessidades. Pode-se tomar como exemplos de modificação de objetos da natureza o ato de afiar a ponta de um galho de árvore para produzir uma lança, esculpir uma pedra para usá-la como recipiente, imbricar folhas para proteger das intempéries, entre outros. Para Löbach,

As duas formas de comportamento perante a natureza são importantes para o homem já que, graças a elas pode-se subsistir física e psicologicamente. Para a subsistência física é importante a transformação da natureza em objetos de uso, cujo emprego possa satisfazer as necessidades correspondentes. Para a saúde psíquica é essencial a percepção da natureza intacta. (2001, p. 34).

Retomando a análise dos objetos no espetáculo *(Des)Pertencimento*, agora destacando suas dimensões cênicas e cotidianas concomitantes, observa-se que não há em cena o uso de **objetos naturais**, nem de **objetos modificados da natureza**. Contudo, recorre-se a uma simulação de flores secas em um buquê, que à primeira vista não pode ser diferenciado de flores reais pelo público. Este buquê ganha foco em dois momentos: como enfeite para uma mesa posta para situar um jantar romântico e como buquê de flores lançado pela noiva após seu casamento. Em ambos os momentos, o objeto se destaca por suas dimensões estética e simbólica, complementando a figuração dos ambientes que representa (o jantar romântico e o casamento). Na condição de objeto que faz referência à natureza, nas duas situações em que se destaca, conduz o público principalmente às ideias de beleza singela, fragilidade, delicadeza, efemeridade e desejo. Na composição da mesa de jantar, as flores compõem um conjunto e o movimento destacado em cena é o de entrada: um homem, que prepara com muito esmero o ambiente do jantar com tudo o que é necessário, dá um toque especial pondo em um vaso o buquê de flores. As flores permanecem no mesmo lugar durante as cenas seguintes, mas, sem a interação com os atores, perdem foco e o público tende a esquecê-las. Na cena final em que o elenco se paramenta para o casamento, a noiva pega as flores do vaso e,

posicionando-se de costas ao público, prepara-se para lançá-las. O movimento em destaque agora é, em princípio, o de saída de cena. Contudo, com o buquê sendo lançado para fora do espaço cênico convencionado pelo elenco e atingindo a plateia, as flores criam uma ampliação do espaço, inserindo o público dentro da cena como um novo vértice de interação. A plateia, que momentos antes poderia ter se acomodado como observadora passiva das ações do elenco, ao apanhar o buquê no ar, torna-se também parte do jogo estabelecido atuando como convidados da cerimônia de casamento.

Mesmo sendo pouco usual no teatro de objetos, é possível recorrer a objetos naturais e modificados da natureza para a elaboração de cenas, como é o caso, por exemplo, do espetáculo *Piedra a Piedra*⁷ do grupo espanhol Teatro de L'Home Dibuijat. Neste espetáculo, o atuante Tian Gombau usa diversas pedras recolhidas por ele e amigos para criar imagens poéticas com as quais interage contando uma singela história ao público. Algumas das pedras são utilizadas em cena sem qualquer alteração em sua estrutura e outras possuem junções entre si e com outros materiais conformando bonecos antropomorfos.

FIGURA 5 - Cenas de *Piedra a Piedra*, com Tian Gombau.



FONTE: Fotos de divulgação. Disponível em: <<https://homedibuijat.com>>. Acesso em 23/08/2018.

O terceiro tipo de objeto classificado pelo *designer* alemão é o **objeto de uso** e este ainda pode ser subdividido entre **produto artesanal** ou **produto industrial**. Na concepção de Löbach, “pode-se definir os objetos de uso como ideias materializadas

⁷ Espetáculo criado em 2008 por Tian Gombau, com direção de Rosa Díaz, na cidade de Valencia (Espanha). Informações retiradas do sítio eletrônico do Teatro de L'Home Dibuijat. Disponível em: <<https://homedibuijat.com>>. Acesso em 23/08/2018.

com a finalidade de eliminar as tensões provocadas pelas necessidades. A eliminação das tensões ocorre durante o processo de uso, quando o usuário desfruta das funções do objeto” (LÖBACH, 2001, p. 36). Dentre os objetos utilizados em cena, destacam-se em *(Des)Pertencimento* os convites de casamento, o vestido de noiva e demais peças de vestuário (incluindo os figurinos dos atores), o livro de receitas, a coleção de toalhas de mesa, os soldadinhos de madeira, a gaveta com a miniatura de uma casa de brinquedo, as cartas e papéis rendados como produtos artesanais, sendo industriais todos os demais produtos. A principal diferença entre os produtos artesanais e os industriais é que o primeiro grupo geralmente é fabricado em pequena escala, atendendo mais individualmente ao pequeno grupo de usuários, com características mais marcantes em relação às identidades do fabricante e do usuário. Já no segundo grupo, dos produtos industriais, a produção é feita em larga escala, com características mais neutras que possam atender às mais diversas identidades culturais e possui uma relação muito distante entre fabricante e usuário. São objetos desenvolvidos com os mais variados graus de complexidade e processamento, exclusivamente para atender necessidades humanas, das mais às menos essenciais à sobrevivência. O grau de processamento das matérias-primas pode variar desde a escultura de pedra ou de madeira, que permite ainda reconhecer o material e associá-lo à sua fonte natural (uma rocha ou árvore) até a sintetização de distintas matérias-primas para a criação de um novo material inexistente na natureza, como o vidro, o plástico e o aço inoxidável.

Bernd Löbach também situa a necessidade estética como elemento fundamental das relações humanas com os objetos. Nesse sentido, o autor propõe que os **objetos artísticos** são aqueles que não precisam necessariamente ter uma função utilitária prática e que comunicam pela sua totalidade, mediante seus elementos estéticos como forma, cor, material e outros. Por essa razão, os objetos artísticos são considerados mais complexos pela concentração de informações objetivas e subjetivas envolvidas nas relações com o seu fruidor. Em suas palavras:

A sua estrutura estética pode se converter na única fonte de informação. O conteúdo então é determinado pelos elementos estéticos, que exercem um certo efeito na percepção do observador. Tais objetos artísticos têm a missão de satisfazer as necessidades estéticas humanas pela otimização da informação estética correspondente à percepção sensorial do homem, o que possibilita a vivência estética. (LÖBACH, 2001, p. 35).

A tipificação de objetos artísticos para atender às necessidades estéticas é um recorte para fins de definição conceitual, uma vez que o próprio autor citado denota a fragilidade da separação entre tais categorias propostas. Poucas vezes encontraremos um objeto “puro” atendendo estas classificações. A satisfação estética depende de uma relação direta entre o objeto e a multiplicidade do ser sensível com o qual se relaciona. Assim, podemos satisfazer esteticamente uma necessidade ao contemplar as linhas de uma flor, o movimento de um pêndulo ou o som de uma máquina de lavar roupas, para além da fruição de objetos construídos especificamente como obras de arte.

Ao se tratar de espetáculos nos quais os objetos em cena são originalmente **objetos de uso**, seguindo a classificação de Löbach (2001), no momento em que são deslocados das funções para as quais foram elaborados sendo colocados em cena, tornam-se também **objetos artísticos**. Abre-se assim uma dupla função do objeto em cena pelas relações que os artistas estabelecem com eles. Esse objeto que, sem deixar de evidenciar sua dimensão utilitária, acresce-se de uma função simbólica e metafórica, já foi bastante explorado, principalmente no início do século XX, por artistas dadaístas, surrealistas e de outros movimentos próximos. Segundo Flávia Ruchdeschel D'Ávila,

Os dadaístas e os surrealistas, em um contexto marcado pela expansão da sociedade de consumo, pretendiam ironizar o princípio de funcionalidade dos objetos cotidianos. Assim, diversos artistas buscaram, cada um a seu modo, deslocar o objeto de seus significados habituais, perturbando suas funções de uso e suas qualidades estéticas inerentes, carregando-o de signos divergentes, ironias e provocações. Tais objetos estranhados abalavam o senso da realidade e levavam o espectador a questionar-se sobre a própria percepção das coisas. (D'ÁVILA, 2013, p. 26).

O artista visual francês Marcel Duchamp (1887 – 1968) é, ainda hoje, um ícone dessa transição do objeto pronto (*ready-made*) ao status de obra de arte, reverberando inclusive pelo trabalho do encenador polonês Tadeusz Kantor (1915 – 1990). Estes artistas, entre outros, foram referências imprescindíveis para o desenvolvimento e consolidação do que chamamos hoje de teatro de objetos. O deslocamento da utilidade dos objetos é certamente uma característica herdada das vanguardas do início do século XX, explorada nas relações com atuantes em cena no teatro de objetos. Em um primeiro momento, a relação que se estabelece entre uma pessoa e um frasco de perfume é, por exemplo, prioritariamente utilitária por este ser

recipiente de uma determinada fragrância. No entanto, ao consumir-se todo o perfume, o frasco torna-se inútil para sua função primeira e normalmente o frasco segue para descarte, uma vez que acaba por aí a relação com seu usuário. Essa relação puramente consumista é questionada e inserida no centro da própria estética do teatro de objetos, que muitas vezes trabalha com o deslocamento da utilidade dos objetos. Aquele frasco inútil como recipiente de fragrância passa a ser considerado sob outros olhares: por sua forma, por seu material, por seu som, por sua cor e até mesmo por sua história. Assim, um usuário de perfume se dá conta de que se relaciona muito mais intimamente com aquele objeto do que imaginava.

Bernd Löbach amplia e ramifica as classificações dos objetos de uso, sendo estes artesanais ou industriais, situando-os em quatro categorias. A primeira a ser abordada trata dos **produtos de consumo**. Apesar de todos os produtos industriais serem elaborados para o consumo, diferentemente do que define Baudrillard (2002), recebem esta classificação por Löbach aqueles que ao serem utilizados deixam de existir. São, portanto, mais efêmeros que os demais e geralmente destinados a uma só utilização, como os alimentos, produtos de higiene e limpeza, velas, fósforos entre outros. No entanto, tais produtos geralmente utilizam-se de outros objetos industrializados mais duráveis na função de embalagem, agregando valor comercial pelo aumento de durabilidade, praticidade de uso e exibição de marca. Muitas vezes reconhecemos mais as embalagens do que os próprios produtos de consumo.

Com relação a produtos de consumo, em *(Des)Pertencimento* são utilizados em cena com mais destaque velas e chá. As velas são colocadas em cena na mesma situação das flores no jantar: um “detalhe delicado” para complementar a mesa de jantar, associando o calor e a luz das chamas com o clima romântico denotado para o momento. As velas, nesta cena, destacam-se mais pelas funções simbólica e estética do que pela sua função prática, uma vez que sua luz é irrelevante no ambiente. De todo modo, é um objeto que se consome em cena e sua utilização é única, também associando a efemeridade de sua ação em cena com o contexto em que está inserido. O chá, servido em minúsculas xícaras durante a entrada e a acomodação da plateia, é degustado com muita atenção e cuidado pelo público. Pela pouca quantidade oferecida, percebe-se que as pessoas se esforçam para aproveitar ao máximo a experiência palativa. Com uma quantidade de chá que apenas umedece a língua, mal formando um gole, só é possível identificar o sabor, a temperatura e a doçura da bebida se por um instante focarmos toda a atenção naquele ato compartilhado com a

atuante que o oferece. Nesse caso, o produto de consumo ganha maior destaque pela limitação oferecida pelo tamanho extracotidiano do objeto no qual está contido.

Com a estreita ligação existente entre os produtos de consumo e seus recipientes, observa-se no espetáculo que mesmo o produto já consumido (antes da cena) é capaz de se fazer associativo pela memória comum que evoca pela sua embalagem. No espetáculo são utilizados em cena três frascos vazios de perfumes. Um frasco pequeno de perfume feminino faz alusão a uma menina, por quem o atuante Laércio Amaral relata em cena ter sido apaixonado quando criança. Outro frasco de perfume feminino, maior, alude à mesma menina anos depois, em sua adolescência. O terceiro frasco é de um perfume masculino, de tamanho próximo ao frasco feminino maior, associado ao namorado da adolescente. O público não acessa as fragrâncias, mas pelos formatos dos recipientes, reconhece-se facilmente a quais gêneros as fragrâncias já inexistentes eram direcionadas. O conhecimento prévio do público de que há fragrâncias direcionadas para homens e para mulheres, que são acondicionadas em frascos com características culturalmente associadas a um ou outro gênero, permite ao atuante, com poucos gestos e palavras, associar um produto já consumido aos personagens da história encenada.

FIGURA 6 - Frascos de perfume em cena com Laércio Amaral.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

Outra apropriação de produtos de consumo no teatro de objetos é feita pelo ator belga Stéphanie Georis, da Cie des Chemins de Terre, no espetáculo *Le Polichineur de Tiroirs*⁸. Neste trabalho, assim como nos outros dois de sua trilogia, o atuante faz uso de produtos que se consomem e só podem ser utilizados uma vez em cena, como tintas, cigarros e alimentos. Em *Le Polichineur de Tiroirs*, uma ave de dobradura em papel afoga-se em um oceano contaminado feito de tinta de caneta, um maço de cigarros compartilha um cigarro com o ator e uma banana realiza um *strip-tease*.

FIGURA 7 - Cenas de *Le Polichineur de Tiroirs*, com Stéphanie Georis.



FONTE: Fotos de divulgação do 4º FITA Floripa.
Disponível em: <<http://www.fitafloripa.com.br/2010>>. Acesso em: 08/10/2018.

Nota-se, nos espetáculos de Georis, uma antropomorfização dos objetos em cena, ao adicionar elementos que visualmente conformam olhos, narizes, bocas ou braços que distinguem, no formato do objeto, cabeça, corpo e membros. Não cabe aqui valorar a antropomorfização dos objetos em cena como base para definição do que é ou não teatro de objetos, mas é interessante notar que este recurso quando utilizado com produtos de consumo, ou seja, que logo se desintegrarão, pode potencializar a identificação do público com o objeto e na mesma medida intensificar o choque pela perda ou dano irreversível naquele personagem.

Outra categoria é denominada por Löbach de **produtos para uso indireto** e trata principalmente dos objetos que geralmente permanecem ocultos ao usuário durante sua utilização, pois fazem parte de um sistema mais amplo e mais complexo

⁸ Espetáculo criado em 2000 por Stéphanie Georis, com direção de Francy Begasse. Os outros dois espetáculos que formam a trilogia de Georis são: *Richard, le polichineur d'écrivain* (2006) e *Adam, le polichineur de laboratoire* (2011). Informações sobre o grupo disponíveis no sítio eletrônico: <<http://www.cheminsdeterre.be>>. Acesso em 23/08/2018.

no qual o usuário desfruta do conjunto de seus efeitos práticos finais. Nesta categoria encontramos, por exemplo, peças de equipamentos como: motores, engrenagens, componentes eletrônicos, tubos, parafusos e tantos outros produtos essenciais à montagem de variados objetos industrializados.

Os únicos produtos de uso indireto que se fazem evidentes em cena no espetáculo *(Des)Pertencimento* são os botões de camisa. Em certo momento, o atuante retira uma gaveta da máquina de costura antiga e, enquanto rememora uma situação de infância em um dia de forte chuva, vira a gaveta por sobre sua cabeça e dela caem centenas de botões. Estes objetos, cuja função prática é de elemento auxiliar para prender partes do vestuário, em cena fazem referência às gotas de chuva pelo movimento que produzem em queda e, inclusive, pelos sons que emitem ao caírem e pela proximidade de tamanho. Ao final do espetáculo, o elenco junta punhados de botões e os distribui entre algumas pessoas da plateia para que, ao final da cena de casamento, possam lançá-los sobre os noivos, como se fossem os tradicionais grãos de arroz. Mais uma vez o movimento de queda dos botões, seu tamanho e som produzidos tornam-se referentes para a criação de associações imagéticas. Além disso, do mesmo modo como ocorre com o buquê de flores, os botões ampliam as margens do espaço cênico e absorvem o público situando-o no papel de convidados do casamento.

Já no espetáculo *Tribulaciones de Virgínia*⁹ do grupo espanhol Hermanos Oligor, destacam-se em cena os objetos de uso indireto despidos de suas usuais carenagens. Os objetos estão totalmente à mostra, evidenciando suas ações mecânicas e os processos de causa e efeito na relação com o atuante. Vê-se abertamente os mecanismos que movimentam as figuras, sendo algumas delas compostas por junções de objetos de uso indireto. As engrenagens, arames, manivelas, parafusos, entre outros materiais, compõem um lugar que proporciona ao público uma noção de oficina, onde coisas são desmontadas e reconstruídas em novas configurações, de maneira aberta, visível. Essa composição visual liga-se intimamente com a construção dramática do espetáculo.

⁹ Espetáculo criado em 2002 pelos irmãos Oligor. “Las Tribulaciones de Virginia é um espetáculo com manipulação e articulação de variados objetos: traquitanas movidas por roldanas e pedais, brinquedos mecânicos e máquinas inspiradas em experimentos de causa-efeito. O espetáculo busca recriar um ambiente soturno, com caixinhas de música e tango para contar a história de amor e desamor de Virginia e Valentin”. Sinopse retirada do sítio eletrônico do 6º FITA Floripa: <<http://www.fitafloripa.com.br/2012>>. Acesso em: 08/10/2018.

FIGURA 8 - Cenas de *Tribulaciones de Virgínia*.

FONTE: Fotos de divulgação do 6º FITA Floripa.
Disponível em: <<http://www.fitafloripa.com.br/2012>>. Acesso em: 08/10/2018.

Para Löbach, a categoria dos **produtos para uso de determinados grupos** é compreendida como aquela que abarca os objetos de uso coletivo, como lavadoras de roupa, televisores, mobílias, telefones fixos, utensílios de cozinha, entre outros. O uso coletivo de tais objetos pode variar na quantidade de pessoas que formam o grupo de uso (um casal, uma grande família, os funcionários de uma empresa ou todos os habitantes de uma cidade) e isso determinará também o grau de envolvimento do grupo de uso com o objeto. Quanto menor o grupo, mais personalizado geralmente é o objeto e maior o envolvimento afetivo. Quanto maior o grupo e menos as pessoas se conhecem entre si, menor a personalização e o envolvimento pessoal com o objeto, contudo, mais amplamente o grupo se reconhece pelo compartilhamento do mesmo objeto ou grupo de objetos.

Os produtos para uso coletivo utilizados em *(Des)Pertencimento* que mais se destacam são as toalhas de enxoval que passaram entre quatro gerações. Confeccionadas para cobrir grandes mesas em ocasiões especiais, são objetos que reúnem ao seu redor grupos específicos de pessoas que, por algum motivo, frequentam uma casa: familiares mais próximos ou distantes, vizinhos, amigos ou mesmo convidados menos íntimos reunidos para eventos especiais. No caso das toalhas presentes no espetáculo, a história desses objetos as diferencia de outras toalhas quaisquer. Elas foram bordadas à mão pela bisavó, pela avó e pela mãe da atuante Jô Fornari, no intuito de formar seus enxovais de casamento. A atuante relata em cena que raramente foram utilizadas como toalhas de mesa, tornando-se então, na prática, objetos de uso individual pelo processo ritualístico de sua confecção.

FIGURA 9 - Toalha de mesa, objeto de uso de determinados grupos.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

Na categoria chamada de **produtos para uso individual**, como o próprio título indica, estão os objetos que se destinam a uma relação direta e individual com o seu usuário, como relógios de pulso, cachimbos, óculos, escova de dentes, barbeadores, fones de ouvido e chapéus. Essa categoria de objetos possui uma durabilidade maior que os produtos de consumo, pois se destina a certa quantidade de ciclos de uso, variável conforme a resistência material e o desejo provocado no usuário para substituí-lo por um modelo diferente.

A maioria dos objetos presentes em cena em *(Des)Pertencimento* pode ser considerada como produtos para uso individual, especialmente as peças de vestuário apresentadas como objetos e não como figurinos utilizados pelo elenco. As peças de vestuário postas em cena evocam memórias relativas a pessoas específicas. A atuante Jô Fornari interage com vestidos seus de diferentes fases da vida para tratar de situações pelas quais passou quando ainda bebê, aos cinco e aos quinze anos de idade. Ao final do espetáculo, o atuante Laércio Amaral leva à cena o terno que pertenceu ao seu próprio pai, enquanto Jô Fornari leva o vestido de noiva que foi de sua mãe.

FIGURA 10 - Terno e vestido de noiva, objetos de uso individual.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

Ao se relacionarem com estas peças de roupa, acabando por eles próprios as vestirem para realizar a cena de casamento entre si, criam simbolicamente um atravessamento por meio de objetos que pertenceram a outras pessoas, vieram de outros lugares, resistiram ao tempo e que passam a (des) pertencer àquelas pessoas, àquele lugar, àquele tempo vivenciado com o público, imbricando histórias. A individualização no uso dos objetos (bastante evidente em peças de vestuário, mas também presente em outros objetos como a máquina de costura, a lupa, a garrafa de refrigerante, o espelho de bolso, o frasco de perfume, o lenço ou o livro) particulariza também a história construída com seu usuário, tornando-se o elemento principal da dramaturgia. Alguns desses produtos para uso individual postos em cena, como a máquina de costura, não têm sua história contada ao público. Não se sabe a razão de o elenco se dar ao trabalho de carregar um objeto volumoso e pesado, colocá-lo em cena tão em evidência e não esclarecer o que o liga àquela máquina. Contudo, dado o contexto dramático da obra, o público é desafiado a criar por si próprio as possíveis relações para justificar aquele objeto em cena em relação aos artistas.

No espetáculo *Histórias de meia sola*¹⁰, o argentino Fernán Cardama utiliza em cena calçados dos mais variados tipos, que são objetos de uso individual. São criadas associações entre cada tipo de calçado de acordo com sua forma, cor, tipo ou tamanho com personagens das histórias contadas, sendo que cada calçado representa determinado indivíduo: um pai de família, cada um dos filhos (mesmo os gêmeos, um é o pé direito e outro o pé esquerdo), o dançarino e a dançarina de tango, chapeuzinho vermelho, a mãe de chapeuzinho vermelho, o lobo mau, entre outros.

FIGURA 11 - Cenas de *Histórias de meia sola*, com o ator Fernán Cardama.



FONTE: Fotos de divulgação. Disponível em: <<http://www.fernancardama.com>>. Acesso em 08/10/2018.

Neste espetáculo, os objetos, que fora de cena são para uso individual, em cena são associados a indivíduos, nunca a grupos. A escolha dos calçados certamente não se limitou a um só aspecto de associação, como a cor ou o tipo. Os calçados apresentados como personagens podem também ser compreendidos como os possíveis calçados utilizados pelos personagens, se existissem. É verossímil dentro de um acordo ficcional pensar que os sapatos que representam Chapeuzinho Vermelho e sua mãe (Figura 11 à esquerda) seriam os calçados utilizados por elas em suas versões humanas.

Os objetos para uso individual geralmente resultam em uma relação consideravelmente forte entre objeto e usuário, a ponto de o próprio objeto muitas vezes ser um identificador do usuário. Um exemplo desta forte relação entre objeto e usuário é explorado pelo diretor de arte e *designer* multimídia italiano Federico Mauro (1980 –), em uma série de trabalhos com imagens digitais nas quais associa objetos com personalidades ou personagens famosos.

¹⁰ Espetáculo criado em 2006 por Fernán Cardama, com direção de Carlos Piñero. Informações sobre o trabalho no sítio eletrônico do grupo: <<http://www.fernancardama.com>>. Acesso em 08/10/2018.

FIGURA 12 - *Famous Hats* [Chapéus Famosos]

Napoleone Bonaparte.



Che Guevara.



Charlie Chaplin.



Jimi Hendrix.

FONTE: MAURO, Federico. **Famous Hats**. 2013.

Disponível em: <<http://www.federicomauro.eu/famous-hats>>. Acesso em: 20/04/2018.

FIGURA 13 - *Famous Eyeglasses* [Óculos Famosos]

Elton John



John Lennon



Elvis Presley



Tom Cruise

FONTE: MAURO, Federico. **Famous Eyeglasses**. 2013. Disponível em:
<<http://www.federicomauro.eu/famous-eyeglasses>>. Acesso em: 20/04/2018.

Os objetos evidenciados por Federico Mauro eram, pelo menos em sua maioria, produzidos em escala industrial com dezenas ou milhares de iguais, com alguma

denominação dada por seu fabricante, mas no momento que uma pessoa com notoriedade passou a utilizá-los com frequência, a ponto de se distinguir de seus pares pelo uso de tal objeto, os papéis se inverteram e hoje reconhecemos como “chapéu de Chaplin” ao invés de “Chaplin com um chapéu modelo coco de tal fabricante” ou “óculos de John Lennon”. Essa aproximação simbiótica entre objeto e usuário amplia a função do objeto para além de sua praticidade, uma vez que por meio da sua estética cria também relações simbólicas.

Abarcando todas as categorizações anteriores relativas aos objetos de uso, Bernd Löbach observa em seu estudo três funções principais desempenhadas pelos produtos industriais: **práticas, estéticas e simbólicas**. Estas funções referem-se essencialmente às formas de relação entre usuário e objeto, preponderando a(s) função(ões) que mais atende(m) às suas necessidades e aos seus desejos. Em todos os objetos podemos observar estas três dimensões relacionais com o usuário, evidenciando-as em diferentes níveis, conforme o contexto.

As **funções práticas** dos objetos se relacionam diretamente com os aspectos fisiológicos de sua utilização, assim como da sua utilidade mais imediata para suprir uma necessidade física de quem o utiliza. Nas palavras de Löbach,

O objetivo principal do desenvolvimento de produtos é criar as funções práticas adequadas para que mediante seu uso possam satisfazer as necessidades físicas. As funções práticas dos produtos preenchem as condições fundamentais para a sobrevivência do homem e mantêm a sua saúde física. (2001, p. 58).

Certamente as noções de sobrevivência e saúde física possuem variados níveis de afetação na relação com os objetos conforme o contexto. Um isqueiro pode oferecer uma facilidade para acender um cigarro, mas também pode ser a garantia de sobrevivência numa floresta à noite.

Mesmo que as funções práticas destes objetos sejam as mais evidentes e necessárias em dado contexto, em todos há também uma **função estética**. Essa dimensão do objeto se manifesta nas relações com o usuário no nível dos processos sensoriais, de como o objeto é percebido, pela sua forma, cor, textura entre outros. Para Löbach, “a função estética dos produtos é um aspecto psicológico da percepção sensorial durante o seu uso” (2001, p. 59-60). Portanto, é a dimensão que atinge a percepção multissensorial do usuário, afetando-o diretamente pela sua configuração

mais do que pelos resultados utilitários de seu uso. A função prática de um par de óculos é basicamente a mesma, independentemente da marca ou modelo, com variações na qualidade dos materiais empregados, mas, na maioria das vezes, o fator determinante na escolha dos óculos é a sua função estética e o status que este proporciona ao seu usuário. O mesmo pode ser percebido com peças de vestuário, eletroeletrônicos e utensílios de cozinha, por exemplo.

As funções práticas e estéticas estão intimamente relacionadas entre si, assim como estão com as **funções simbólicas** desempenhadas pelos objetos. O objeto, ao se tornar símbolo, pode manifestar-se como tal pela sua utilidade e principalmente pela sua estética. Um relógio de ouro oferece a mesma função prática de qualquer outro, mas o material que o compõe o transforma em um símbolo de sucesso e riqueza. Na definição de Löbach,

A função simbólica dos produtos possibilita ao homem [sic], por meio de sua capacidade espiritual, fazer associações com as experiências passadas. A função simbólica deriva dos aspectos estéticos do produto. Esta se manifesta por meio dos elementos estéticos, como forma, cor, tratamento de superfície etc. material para a associação de ideias com outros âmbitos da vida. A função simbólica de produtos industriais só será efetiva se for baseada na aparência percebida sensorialmente e na capacidade mental de associação de ideias. (2001, p.64-65).

Portanto, além de ser percebido, o objeto atua como símbolo quando, na relação estabelecida com o usuário, produz associações de ideias que o ampliam para além de sua utilitaridade ou de aspectos estéticos, embora sejam essas dimensões que propiciam a dimensão simbólica.

Estas classificações propostas por Löbach são referência para outros autores da área de *design* industrial¹¹, sendo trazidas aqui com a finalidade de observarmos com mais clareza as variadas possibilidades de relação que constituímos com os objetos em nosso cotidiano. Com tal discernimento, é possível explorar mais profundamente os modos pelos quais os objetos do cotidiano tornam-se parte da cena teatral, focando a análise no espetáculo *(Des)Pertencimento*.

¹¹ Cf. GOMES FILHO, 2006; LOSEKANN e FERROLI, 2006.

3 ENTRE ATUANTES, OBJETOS E PÚBLICO

Os objetos não têm mais uma pertinência específica, não são mais de um lugar, mas de todos os lugares em que estão inseridos, onde se adaptam perfeitamente à lógica do "não lugar".

Giovanni Starace.

Os exemplos de classificações apresentados no capítulo anterior auxiliam a visualizar a complexidade das possibilidades de interação com objetos. Cada tipologia torna-se um fio que pode ser seguido na trama deste tecido que são as relações entre elenco, objeto e público na cena. Ao analisar um pedaço específico deste tecido – o espetáculo *(Des)Pertencimento* – foi possível identificar algumas linhas que se salientaram. Produzidas com os mesmos materiais, suas tramas, ou seja, a maneira como se entrelaçam, chamaram mais a atenção e são abordados aqui como *modos*. Modos distintos pelos quais os objetos são colocados em cena e, conseqüentemente, modificam a forma de atuar em relação a estes.

A percepção desses modos se originou em uma análise coletiva do espetáculo, por vídeo, em um encontro do projeto de extensão LaTO – Laboratório de Teatro de Objetos¹², em 2016, conduzido por mim. Naquela primeira análise, identificamos que os objetos se distinguem não só pelas suas características formais, simbólicas ou utilitárias, mas principalmente pela maneira como os atores se relacionavam em cena com eles, proporcionando dimensões variadas para a leitura do público. A partir desta percepção inicial, dediquei-me a aprofundar o discernimento desses modos, uma vez que as classificações anteriores dão conta de outras dimensões dos objetos que podem ser complementadas e inter-relacionadas com estas.

3.1 MODOS DE RELAÇÃO EM *(DES)PERTENCIMENTO*

Neste espetáculo pode-se observar objetos em cena em seu modo *utilitário*, para o qual foram originalmente criados; *figurativo*, complementando a cenografia, figurando um ambiente; *substitutivo*, substituindo cenicamente um referente real;

¹² Este projeto de extensão em atividade no IFSC Campus Florianópolis nos anos de 2016 e 2017 será abordado mais detalhadamente no Capítulo 5.

sugestivo, indicando aproximações por meio de metáforas ou outras figuras de linguagem; e *evocativo*, trazendo memórias relacionadas ao próprio objeto, distinguindo-o de outros iguais.

Os objetos que estão em cena identificados como em **modo utilitário** são aqueles nos quais prevalece a função prática para a qual foi criado cada objeto. Dessa forma, compreende-se que as caixas de transporte, o conjunto de louças para chá, a lupa, o lenço, a lata quadrada e a caixa redonda relacionam-se com o elenco e com a plateia de modo que prevalece a sua utilidade primordial. Talvez pelo fato de atuarem como no cotidiano, estes objetos não ganham destaque em cena, passando despercebidos em certos momentos. A caixa branca redonda onde fica guardado o vestido de noiva poderia ser substituída por uma caixa de outro formato, cor ou tamanho, não afetando substancialmente sua presença em cena, desde que acondicionasse devidamente o vestido em seu interior.

Somente quando o elenco estabelece uma relação mais íntima e individualizada com determinado objeto é que este ganha atenção do público e passa a ter uma função simbólica que extrapola a sua função prática básica. O rolo de tecido cru utilizado em *(Des)Pertencimento* exemplifica essa situação: ao ser trazido para cena pelo ator, o rolo de tecido não parece fazer parte do contexto dos outros objetos anteriormente evidenciados. Trata-se de um grande pedaço de tecido guardado em rolo, como é vendido em lojas especializadas neste tipo de material. Antes mesmo de proporcionar ao público alguma divagação sobre a relação entre o tecido como matéria bruta, com a qual podem ser confeccionadas roupas, e que história aquela matéria poderia se tornar, o atuante coloca o objeto no chão e o desenrola em direção ao público. Esta ação, dado o contexto paulatinamente elaborado, já define de imediato simbolicamente o tecido como tapete para entrada dos noivos no casamento. Aquele tipo específico de tecido não é apropriado para ser um tapete. Seu modo utilitário é outro, mas a ação do ator o transforma e cria o acordo ficcional (ECO, 1994) com o público, que passa a associar e aceitar o tecido como um longo tapete.

FIGURA 14 - Rolo de tecido utilizado como tapete.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

Mesmo compreendendo que tudo o que está em cena passa a ser signo (ainda que não intencional) e que extrapola em alguma medida a função estritamente utilitária de um objeto, por vezes o signo se torna menos preponderante. No emblemático espetáculo de teatro de objetos chamado *Pequenos Suicídios*¹³, por exemplo, temos os primeiros objetos vistos em cena pelo público, descritos por D'Ávila (2013):

No palco, à direita, há uma mesa coberta por um papel branco e sobre ela, um saco de papel vermelho, uma garrafa descartável com água, um copo de vidro e dois relógios digitais. Essa mesa é iluminada por uma lâmpada (a única iluminação do palco), envolvida por um saco de papel. À esquerda, na penumbra, há um comprido banco de madeira e sobre ele um par de sapatos e um casaco. (D'ÁVILA, 2013, p. 85).

A visão destes objetos pela plateia pouco antes do atuante começar a interagir com aquele espaço cênico gera inevitavelmente algumas expectativas. Pela composição dos objetos, que lugar seria aquele? O que vai acontecer quando o atuante começar a interagir com aqueles objetos? Uma vez que foram escolhidos intencionalmente pelo artista, considera-se que estes são importantes e fundamentais para o espetáculo. De fato, todos os objetos são essenciais para a cena, mas com

¹³ O espetáculo *Pequenos Suicídios* foi originalmente elaborado pelo húngaro Gyula Mólnar por volta do ano de 1985 e remontado pelo catalão Carles Cañellas em 2000, ainda em repertório ativo. Uma análise detalhada da segunda versão do espetáculo é feita por Flávia Ruchdeschel D'Ávila (2013) em sua dissertação de mestrado.

funções diferentes em determinados momentos. A mesa, a garrafa com água, o copo de vidro, a lâmpada envolta pelo saco de papel e o banco de madeira desempenham principalmente suas funções utilitárias: ser suporte a outros objetos, acondicionar água, reservar água a ser ingerida, iluminar uma área específica e servir de assento e apoio, respectivamente.

Na maioria dos espetáculos que compuseram a programação do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos em Florianópolis no ano de 2010¹⁴ as mesas foram objetos prioritariamente utilitários, usados como base ou referência espacial para outros objetos sobre ou sob elas, como nos espetáculos: *Máquinas para o Teatro Inconsciente* (La Voce delle Cose / Itália); *Zebra* (Cia. Meital Raz / Israel); *Louça Cinderella* (Gente Falante / Brasil); *Zoo Ilógico* (Cia. Truks / Brasil); *20 Minutos Sob o Mar* (Théâtre de Cuisine / França); *Entre Dilúvios* (La Chana Teatro / Espanha) e *Pequenos Suicídios* (Rocamora / Espanha). De forma alguma isso se configura como um problema nos espetáculos, mas é notável como obras mais recentes, especialmente as latino-americanas, buscam cada vez mais outros suportes e outras formas de relação entre objetos, elenco e público. Em *(Des)Pertencimento* não há uso de mesas ou cadeiras, pois os caixotes de mudança exercem também as funções de suporte e apoio para atuentes e objetos. Mas, além de guardar os objetos e de servir como suporte, em cena, os caixotes são mais evidentemente elementos que figuram um ambiente.

Quando um ou mais objetos continuam sendo identificados pelo público pelas suas funções práticas, mas sua presença figura um espaço ou tempo deslocados do real, podemos considerar sua presença como em **modo figurativo**. Os caixotes de transporte, a máquina de costura, os utensílios de jantar, os produtos de armazém e de livraria, entre outros, são objetos que figuram determinados lugares, situações e épocas em *(Des)Pertencimento*. Dentro de um dos caixotes, ao ser aberto, vê-se de um lado prateleiras com livros e outros materiais de escritório, ao lado de produtos vendidos em armazéns, enquanto se ouve uma história de infância que se passou entre estes dois lugares. Os livros, a resma de papéis, o perfurador, as canetas, a lata

¹⁴ Na ocasião pude assistir quase todos os espetáculos da programação e a sensação de que as mesas eram objetos “desvalorizados” em cena foi tema de conversa com outros artistas que acompanharam o festival. A programação completa de Florianópolis entre 12 e 15/11/2010 pode ser conferida em: <<http://www.fitofestival.com.br/2010/programacao>>. Acesso em 24/08/2018.

de manteiga, a caixa de amido de milho, os carretéis de linha de costura e o barbeador criam os ambientes da livraria e do armazém do passado de uma cidade do interior.

FIGURA 15 - Objetos que figuram uma livraria e uma mercearia em cena com Jô Fornari.



FONTE: ANDANTE, Cia. – Espetáculo (Des)Pertencimento. Foto de Luciano Osório.
Disponível em: <<https://www.cia-andante.com.br/des-pertencimento>>. Acesso em 25/08/2018.

Elabora-se com os objetos uma figura que localiza visualmente de imediato o espectador no contexto da narrativa tratada pela atriz. Propiciam-nos um deslocamento de olhar, mas não se tornam o centro da atenção. Reconhece-se em outro momento nos pratos, talheres, taças, velas e flores elementos que em conjunto sobre uma mesa nos remetem imediatamente a um jantar romântico. Embora não sejam efetivamente utilizados pelo elenco em cena nas suas funções práticas, fica evidente ao público que lugar e situação é aquela. Isso se dá pelo reconhecimento do público em relação à utilidade cotidiana de tais objetos e a determinada cultura que realiza o chamado “jantar romântico” fazendo uso daqueles elementos.

Devido à necessidade de reconhecimento do real para se manter o espaço ficcional, é que Umberto Eco, em sua obra *Seis passeios pelo bosque da ficção*, afirma:

[...] temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. (ECO, 1994, p. 89).

Dessa forma, mesmo sabendo que o conjunto de jantar é um elemento cenográfico e que na cena não exerce seu modo utilitário, a forma como os objetos são dispostos sobre uma toalha em um dos caixotes forma claramente um ambiente ficcional que remete o público diretamente a um ambiente real reconhecível. Essa associação se realiza mesmo sem a interação direta do elenco com os objetos. Não é necessário representar o uso das taças ou pratos, tocar ou mesmo olhar. Uma vez conformada a organização dos objetos no espaço, ao serem percebidos pelo público na condição de figura, esses objetos já realizam a comunicação necessária.

FIGURA 16 - Objetos postos para figurar um jantar.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

No **modo substitutivo**, os objetos em cena prioritariamente substituem um referente real, representando-o. Na impossibilidade de colocar em cena um ônibus real, em *(Des)Pertencimento* o atuante utiliza uma réplica de brinquedo de aproximadamente 15 centímetros ao contar a história de uma viagem quando criança. O pequeno ônibus não é uma figura de linguagem como a metonímia ou a metáfora, é um substituto, uma cópia miniaturizada dos principais traços formais do objeto real.

Não há dúvida que representar o ônibus vai além do objeto real em si. Na dramaturgia do espetáculo, trazer à cena a imagem de um pequeno veículo desviando de obstáculos traz a sensação cinematográfica de um plano aberto, à distância. Essa sensação de distância também auxilia o público a compreender que foi um longo e sinuoso trajeto, enquanto o atuante conduz o brinquedo por entre obstáculos contando as situações da viagem. Por ser um brinquedo, conduzido pelo artista engatinhando

no chão, o pequeno ônibus também faz uma importante referência à infância, momento em que aconteceu a história relatada. Sendo assim, o objeto em cena inicialmente e mais fortemente manifesta-se como uma substituição, mas nem por isso deixa de reverberar em outras camadas de leitura que se imbricam.

FIGURA 17 - Ônibus em miniatura representando a viagem relatada por Laércio Amaral.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

O modo substitutivo é observado em outros objetos em cena, como alguns animais de plástico em miniatura, um brinquedo com galinhas que se movem bicando a sua base, soldadinhos de madeira e de plástico ou um convite de casamento. O convite, por ser elaborado exclusivamente para a cena e não se tratar de um convite de casamento real, é aqui considerado também como um substituto. Os brinquedos antropomorfos ou zoomorfos, independentemente de seu tamanho ou material, inevitavelmente aludem diretamente aos seus referentes. Sua forma reconhecível dificilmente será ignorada em detrimento de seus outros atributos materiais.

Percebemos, por exemplo, “soldados verdes de plástico” e saber que aquele objeto representa um soldado traz consigo uma gama de informações que já predisõem o público a certas expectativas que delimitam a leitura. Uma “bola verde de plástico” poderia ser associada facilmente a uma ervilha, a um planeta, a um repolho, a um olho ou a um soldado. Contudo, o “soldado verde de plástico” exigiria outros artifícios mais complexos para provocar as mesmas correspondências na leitura do espectador. Por essa razão, objetos antropomorfos, zoomorfos ou que miniaturizam outros objetos de escala maior, tendem a atuar mais significativamente em modo substitutivo em cena.

Flávia D'Ávila descreve uma cena criada e performada por Christian Carrignon¹⁵ em sua conferência intitulada *O teatro de objetos e sua utilização*, na qual, ao final,

Depois de evocar a paisagem, apresentar e colocar o boneco em uma condição de alpinista, Christian traz uma nova situação para essa micronarrativa, pondo o boneco em situação de perigo iminente: uma de suas mãos soltou-se da corda e ele corre o risco de cair da montanha. O ator tenta pedir socorro por intermédio de um rádio de transmissão, contudo o aparelho não funciona. Em seguida, Christian pega um helicóptero de brinquedo e o faz voar sobre o local onde o alpinista está. A figura de borracha e o ator – encarnando o amigo do alpinista – gritam por socorro, mas o helicóptero não os vê. Desesperado, o ator tenta salvar o boneco e, acidentalmente, deixa-o cair montanha abaixo. (D'ÁVILA, 2013, p. 67).

Nesta cena o boneco alpinista, a corda, o rádio e o helicóptero são substituições diretas dos mesmos objetos e personagem. Já o corpo do atuante multiplica-se em referentes durante a cena: ele torna-se o alpinista em perigo, o amigo do alpinista e a própria montanha. Por mais que o corpo do atuante pela sua carnalidade dificulte a transposição para outros signos não-humanos, a referência à montanha é muito clara devido às proporções do corpo em relação aos bonecos que o escalam e, principalmente, devido às suas ações e gestualidade em cena.

Enquanto no modo substitutivo o objeto está substituindo um referente, no **modo sugestivo** o objeto torna-se uma ponte ao mencionar o referente por meio de alguma qualidade ou característica específicas. A cor, o formato, o material, a função utilitária, o som ou movimento emanados pelo objeto indicam aproximações deste com pessoas, lugares, situações ou outros objetos, principalmente por meio de figuras de linguagem.

A pesquisadora chilena Francisca Zamorano Moriamez (2008) destaca que os objetos no teatro se manifestam em distintos níveis de apreensão por meio de figuras retóricas, dentre elas, as que ela denomina como: Objeto Metáfora, Objeto Metonímia, Objeto Alegoria, Objeto Sinédoque. Estas figuras retóricas realizam de maneiras diferentes a ligação entre o objeto e aquilo a que ele se refere. Para Moriamez, o objeto metáfora é “o objeto como símbolo icônico, remete a algo. Conceito que inclui um sentido mais geral, por exemplo: a metáfora da obra, uma coroa, metáfora de

¹⁵ Christian Carrignon, co-diretor artístico do Théâtre de Cuisine (França), é um dos fundadores do teatro de objetos no início da década de 1980.

realiza” (MORIAMEZ, 2008, p. 67 – tradução minha¹⁶). Aprofundando o conceito de metáfora no campo da linguística, o professor Sebastião Cherubim afirma:

Na metáfora, uma palavra deixa o significado a que está ligada e passa a buscar outro por uma relação de semelhança; de modo que se pode continuar dizendo que, na metáfora, existe uma verdadeira **transferência de sentido, um desvio**; enquanto que na comparação, os sentidos dos termos são colocados em confronto como se a metáfora fosse um micro-universo estruturado e a comparação, dois universos estruturantes. (CHERUBIM, 1989, p.155 – grifo do autor).

Em *(Des)Pertencimento* o espetáculo inicia com a atuante recepcionando o público, servindo chá em xícaras minúsculas, de aproximadamente 1 cm, que fazem parte de um conjunto com pires e bule, todos proporcionalmente muito pequenos em relação ao tamanho convencional. Após essa recepção, a atuante senta-se em um caixote no centro do palco, com o conjunto de chá sobre as pernas, enquanto diz: “Eu nasci numa cidade bem pequenininha” (DESPERTENCIMENTO, 2017).

FIGURA 18 - Jô Fornari mostrando ao público a pequena cidade onde nasceu.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

¹⁶ Objeto Metáfora: El objeto como símbolo icónico, remite a algo. Concepto que recoge un sentido más general, por ejemplo: la metáfora de la obra, una corona, metáfora de realza.

A frase dita pela atuante é uma informação literal que não se conforma como figura de linguagem. No entanto, quando ela menciona a pequena cidade, foca seu olhar sobre os pequenos objetos, sutilmente direcionando para eles também o olhar do público. Esse gesto é o suficiente para que o espectador associe a pequenez da cidade com a miudeza do bule, xícaras e pires. Em seguida, a atuante utiliza uma lupa para olhar os objetos e continua falando de sua cidade natal, amplificando a ideia de uma cidade realmente muito pequena. Dessa forma, o conjunto de chá torna-se uma metáfora concreta de uma pequena cidade do interior, associada pelo seu tamanho e também pela ação inicial de hospitalidade em servir chá aos visitantes recém-chegados. Os objetos tornam-se metáfora em conjunto com as ações da atuante, transferindo o sentido do texto enunciado, tornando-o mais potente pela imagem gerada na cena.

O objeto metonímia, citado por Moriamez, torna-se índice do signo. “Por exemplo: uma música nos remete a uma atmosfera. Uma coisa por outra... designar uma coisa com o nome de outra, quando ambas se associam por alguma razão. Nos recorda constantemente o que não pode estar na cena, mas que pode ser sugerido”. (MORIAMEZ, 2008, p. 68 – tradução minha¹⁷). Pela descrição de Cherubim (1989), a particularidade da metonímia é que:

Na metonímia, a palavra é empregada em lugar de outra que sugere, ou seja, em vez de uma palavra emprega-se outra com a qual tenha relação por dependência de ideia. **Damasco** é tecido de seda com flores ou espécie de abrunho [ameixa], ambos provenientes de Damasco. Assim o nome de um lugar acaba por designar os seus produtos industriais ou naturais. (CHERUBIM, 1989, p. 158 – grifo do autor).

Por conseguinte, podemos considerar que em determinado momento, em *(Des)Pertencimento*, o vestido azul de bebê torna-se uma metonímia do mar, por exemplo. As ondulações do tecido de lã, a cor azul predominante com linhas brancas nas bordas e as reações da atuante ao tocar o objeto como se estivesse tocando o mar pela primeira vez, criam associações imagéticas que vão além da palavra e trazem para a cena a imensidão do mar em um pequeno pedaço de tecido.

¹⁷ Objeto Metonímia: Objeto como índice del signo, por ejemplo: una música nos remite a una atmósfera. Una cosa por otra... designar una cosa con el nombre de otra, cuando ambas se asocian por alguna razón. Nos recuerda constantemente lo que no puede estar en la escena, pero que sí, puede ser sugerido.

No campo da semântica, a diferença entre metonímia e sinédoque é sutil, sendo que a segunda, de acordo com Cherubim:

Etimologicamente, significa “comparação de várias coisas ao mesmo tempo”. A sinédoque é uma figura trópica imperfeita, porque não oferece uma real e perfeita translação de sentido, mas tão somente uma simples extensão do sentido vocabular, baseada numa **relação de inclusão**, para alargar ou restringir a significação normal das palavras. (1989, p.158 – grifo do autor).

Como extensão do sentido vocabular, a definição de Cherubim complementa a associação que Moriamez faz entre a figura de linguagem e o que chama de objeto sinédoque, que em suas palavras “consiste em designar um objeto por alguma de suas partes (cabeça por homem) ou uma pluralidade por algo singular (o homem é mortal, por, os homens mortais), o gênero pela espécie”. (MORIAMEZ, 2008, p. 68 – tradução minha¹⁸). E Cherubim vai além, especificando os casos em que ocorre a sinédoque: tomando-se a parte pelo todo ou o todo pela parte; tomando o singular pelo plural ou vice-versa; tomando o indivíduo pela espécie ou a espécie pelo indivíduo ou pelo gênero; tomando-se o abstrato pelo concreto; tomando a matéria pela obra. (CHERUBIM, 1989).

Um exemplo de sinédoque com objetos do espetáculo *(Des)Pertencimento* ocorre com a garrafa de refrigerante. Durante a cena em que o atuante conta a viagem que fez em sua infância, desloca pelo chão a miniatura de ônibus e faz um trajeto sinuoso desviando de bolsas e outros objetos que sua companheira de cena vai colocando como obstáculos no caminho. Em dado momento, o atuante chega com o ônibus a uma garrafa vazia de um antigo refrigerante, ali para e fala do restaurante no qual provou a bebida pela primeira vez. Nesse momento, o uso da garrafa realiza uma sinédoque, sendo ela parte de um todo (o restaurante). Outro exemplo de sinédoque no espetáculo ocorre com o buquê de flores que, depois de ser apresentado como um objeto figurativo na mesa de jantar romântico, é utilizado pela atuante para estabelecer uma situação de casamento, tornando-se o buquê jogado pela noiva após a cerimônia. As flores, dentro do contexto construído cenicamente, são parte de um todo reconhecível como a celebração de um casamento.

¹⁸ Consiste en designar un objeto por alguna de sus partes (cabeza por hombre) o una pluralidad por algo singular (el hombre es mortal por los hombres mortales), el género por la especie.

A alegoria, dentre as figuras de linguagem, é situada por Cherubim como uma “sequência de metáforas”. O autor complementa:

A exposição de um sentimento mais que um pensamento sob uma forma metafórica. Esta figura é assim uma espécie de dizer indireto pelo qual se representa um objeto para dizer outro. É um sistema de relações entre dois mundos: a alegoria apresenta sempre dois aspectos; um que é imediato e literal do texto; e outro que representa a sua significação moral, psicológica ou teológica. Neste sentido, são alegorias a fábula, o apólogo, a parábola e todas e quaisquer narrativas quer longas, quer curtas, em que se colocam em cena seres humanos, animais, abstrações personificadas, cujas qualidades, costumes, gestos têm valor simbólico. (CHERUBIM, 1989, p. 157).

Assim, é possível compreender o vestido de debutante levado à cena por Jô Fornari como um objeto alegoria. Esse vestido branco, com rendas e detalhes elaborados, é exibido pela atuante enquanto relata como era a festa na qual “o pai apresentava a filha para a sociedade” (DESPERTENCIMENTO, 2017). O vestido revela um aspecto imediato e literal, conforme conceitua Cherubim (1989), uma vez que é de fato o vestido que a artista utilizou aos 15 anos de idade e este remete a uma memória do acontecimento por ela relatado em cena. Ao mesmo tempo, o vestido também remete diretamente a um rito de passagem à vida adulta da mulher, que é a festa de debutantes. Moriamez (2008, p. 68 – tradução minha¹⁹) assim define o objeto alegoria: “Objeto como símbolo. Um objeto que nos leva a pensar nele, outra coisa ou sentido, alude a outra imagem. Por exemplo, um cavalo representado como esqueleto, nos remete à morte”. Como objeto alegoria, o vestido de debutante alude não somente à memória de um acontecimento específico na vida da atuante, mas principalmente à passagem da infância para a vida adulta – temática abordada nesta cena e nas seguintes do espetáculo.

Estas relações entre objetos considerados sugestivos em cena com figuras de linguagem podem ainda ser ampliadas com outras figuras, tais como: o trocadilho, a hipérbole, a antítese, o oximoro, o eufemismo e a prosopopeia. No entanto, neste trabalho optou-se por destacar aquelas mais significantes no espetáculo analisado e que colaboram mais diretamente para o entendimento de um objeto atuando em modo sugestivo na cena.

¹⁹ Objeto como símbolo. Un objeto que nos lleva a pensar en él, otra cosa o sentido, alude a otra imagen. Por ejemplo, un caballo representado como esqueleto, nos remite a la muerte.

Um objeto em cena em **modo evocativo** é aquele que está primordialmente evocando memórias relacionadas ao próprio objeto, distinguindo-o de outros iguais pela sua própria história. Este objeto não assume os modos utilitário, figurativo, substitutivo ou sugestivo quando a principal relação que estabelece com o elenco em cena envolve memórias ativadas por ele e de algum modo compartilhadas com o público.

As memórias evocadas pelo objeto em cena podem ser reais ou ficcionais, pois o que situa o objeto nesta classificação é a sua aptidão para evocar um acontecimento passado capaz de transformar o olhar do público (e também do elenco) para com o objeto. Por exemplo, uma caneta que possui milhares de iguais em todo o mundo ganha uma nova conotação ao sabermos que esta foi o último presente em vida de um ente muito querido. Tal caneta passa a ser diferente e única por conta das relações que mediou entre seu portador e o falecido ente. Essa transposição de uma função prática a uma função predominantemente simbólica em um objeto por meio de memórias por ele evocadas é observada principalmente no campo da museologia. Segundo o pesquisador e professor de museologia Bruno Brulon,

Tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu possa “renascer” para um novo universo de significações. Nessa nova fase de sua existência são alterados, para além de sua função que deixa de ser utilitária e passa a ser interpretativa, os seus modos de se relacionar com os outros objetos e com os seres humanos que lhe dão sentido. Ele não perde a sua funcionalidade e nem mesmo é possível afirmar que “morre” para o mundo do qual fazia parte anteriormente, no entanto, deixa de exercer as suas funções tradicionais para ser interpretado como símbolo ou signo de realidades sociais específicas (reais ou imaginadas). (BRULON, 2016, p. 108).

O processo de musealização, ou seja, que transforma o objeto comum em objeto de museu, só é possível se o objeto for contextualizado em relação ao seu tempo, lugar e importância para as dinâmicas humanas que deram razão à sua existência. Sem esse tipo de contextualização, os museus seriam apenas depósitos de objetos. Portanto, ao ter acesso às informações que contextualizam um objeto ou grupo de objetos é que se torna possível ampliar a visão e manter a memória de determinada situação.

A permanência e disseminação da memória por meio dos objetos acompanha a humanidade provavelmente desde os primórdios da sociedade humana e tem um

papel fundamental no seu desenvolvimento histórico. Segundo o museólogo e historiador Fausto Henrique dos Santos,

Os homens vêm produzindo, ao longo dos séculos, objetos que conseguiram vencer o tempo e chegaram até os dias atuais. Paradoxalmente, o homem criador consegue manter os objetos conservados, o que não acontece com sua vida. Dessa forma, a sobrevivência do objeto é, em última instância, a garantia de preservação da memória. [...] O homem também percebeu que, por meio do *objeto*, ele poderia estabelecer uma linguagem composta de signos e símbolos capazes de representar os seus desejos e sentimentos. Em suma, o objeto se manifesta não por palavras, mas pelo que representa e, por isso mesmo, muitas vezes assiste mudo às agressões que lhe são impostas. (SANTOS, 2000, p. 17-18).

A questão apontada por Santos sobre a durabilidade dos objetos que perpassam gerações, mantendo vivas as memórias, foi o ponto de partida para a construção do espetáculo *(Des)Pertencimento*. Toda a dramaturgia foi elaborada com base em memórias dos atores do espetáculo, mantidas vivas por objetos que fizeram parte de suas vidas direta ou indiretamente. Em alguns momentos os objetos despertaram memórias e, em outros, certas memórias exigiram objetos para serem manifestadas. Durante a pesquisa para elaboração do trabalho, o grupo coletou histórias e objetos que remontaram às suas vidas e a dos seus ancestrais imigrantes, buscando compreender o que lhes fazia sentir-se pertencentes ou não aos lugares por onde passaram através dos tempos.

Dentre vários objetos utilizados no espetáculo que evocam memórias, talvez os mais significativos sejam as toalhas da coleção de Jô Fornari. Ela apresenta ao público três toalhas de mesa bordadas à mão. A primeira, com mais de 100 anos passando de geração em geração na família, pertenceu à sua bisavó, nascida na Itália e que migrou para o Brasil. A segunda toalha, que possui figuras bordadas à mão com um acabamento impecável, pertenceu à sua avó, que migrou do Rio Grande do Sul para o interior de Santa Catarina. A terceira toalha da coleção pertenceu à sua mãe, que a confeccionou para o próprio enxoval de casamento, com flores bordadas em traços muito delicados. Agora as toalhas pertencem à atuante, que migrou da região oeste de Santa Catarina para o litoral e é detentora das histórias relacionadas com estes objetos.

FIGURA 19 - Toalha com mais de 100 anos, feita à mão pela bisavó da atriz Jô Fornari.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

A coleção de toalhas, além de belíssimas obras que visualmente compõem a cena, trazem consigo um histórico das migrações no Brasil, a contextualização de costumes que pouco se reproduzem na atualidade, o registro material de técnicas artesanais de bordado e a memória das relações interpessoais estabelecidas ao longo de quatro gerações de uma família. As toalhas são objetos que atravessaram (e foram atravessadas) por distintos tempos, lugares, pessoas e ocasiões, comportando um peso simbólico muito grande. Ao ter acesso a esse contexto, o público passa a se relacionar de outra maneira com os objetos, seu olhar e seu toque tornam-se mais sensíveis e abertos à experiência de presenciar objetos únicos.

Outros objetos em cena em *(Des)Pertencimento* atuam em modo evocativo, como o vestido azul de bebê, o chapéu vermelho de bebê, o vestido rosa de criança, o vestido branco de debutante, o vestido vermelho de baile, o cartão de papel vegetal, os recortes de jornal, as cartas de amigas, os bonecos de tigres Shell, o livro de receitas, o álbum e suas fotografias, o terno do pai de Laércio Amaral, o vestido de noiva da mãe de Jô Fornari, o bolero de cauda e a grinalda com véu de 10 metros de comprimento. É interessante observar que a maioria desses objetos destacados são peças de vestuário; portanto, produtos para uso individual (Löbach, 2011). As toalhas de mesa, os bonecos de tigres Shell, o livro de receitas e o álbum de fotos são produtos para uso por pequenos grupos (família e amigos próximos). Essa relação próxima entre objetos e usuários cotidianos certamente proporciona maior intensidade na produção de memórias evocadas por tais objetos.

Ao lidarmos com o modo evocativo, trabalhamos com objetos que tornam presentes alguma lembrança. No entanto, o objeto que evoca pode ser ele próprio evocado pelo elenco, sem estar materialmente em cena (PAVIS, 2005). Essa situação ocorre com a grinalda com véu de 10 metros de comprimento, que não é levada à cena por Jô Fornari, mas a descrição que ela faz deste objeto que complementa o vestido de noiva que pertenceu à sua mãe modifica a percepção do contexto da cena. O público vê efetivamente alguns objetos que situam um local de celebração de casamento e a atuante com um belo e simples vestido branco. No espaço real da cena é construído um corredor com não mais que 2 metros de comprimento por onde marcham os noivos (o rolo de tecido que se torna tapete). Ao sabermos que o vestido é complementado por um véu com 10 metros de comprimento, compreendemos que o casamento é mais grandioso do que aparenta inicialmente – afinal, o local do casamento deveria ter um corredor com uma dimensão de pelo menos 10 metros. Além disso, um véu com tal extensão destaca a figura da noiva pela medida descomunal de tecido. Mas a grinalda com véu é um objeto evocado (retomando a tipologia de Pavis, citada anteriormente) e que evoca, por sua vez a memória do casamento da mãe, entrelaçado com a representação do casamento da atuante no momento presente do espetáculo.

Essa possibilidade de um objeto evocado foi também utilizada no espetáculo húngaro-espanhol *Pequenos Suicídios*, na última parte do trabalho. Flávia D'Ávila assim relata:

Os objetos, nesta última estrofe, são apenas evocados, não estão materialmente em cena, o que reforça a ideia de que a presença de um objeto não é condição obrigatória para a sua utilização poética. Às vezes, a intenção e o modo de se conduzir o trabalho são suficientes para que os objetos estejam presentes, mesmo que fisicamente ausentes. (D'ÁVILA, 2013, p. 105).

Nesta citação a autora está se referindo a uma cena na qual o atuante faz menção a dois relógios de pulso e um relógio despertador, atribuídos respectivamente às figuras de duas crianças e sua mãe. Inicialmente o atuante faz gestos e sons como se os objetos estivessem ali, mas invisíveis. Em seguida, ao apagar a luz, apenas os sons dão indícios do que estaria acontecendo entre os objetos, e a imaginação da plateia completa toda a cena. Nesse caso, os objetos evocados produzem mais evidentemente um efeito sugestivo de sinédoque, mencionando um todo por apenas uma parte (os sons) e não proporcionam uma evocação às memórias atreladas a eles,

como o véu em *(Des)Pertencimento*. Para Giulio Molnàr, criador da primeira versão do espetáculo *Pequenos Suicídios*,

A imagem evocativa é o cruzamento entre numerosos percursos subjetivos, uma porta que se abre sobre milhares de histórias possíveis, um núcleo carregado de emotividade em que um grande número de pontos de vista se reconhece. Uma visão desconhecida, mas ao mesmo tempo familiar, que põe em tumulto a alma e em movimento a imaginação. Um ponto objetivo de subjetividade geral. (MOLNÀR, 2009, p. 33 – tradução minha²⁰).

A percepção de Molnàr sobre a imagem evocativa que traz em si múltiplos pontos de vista e de possibilidades, capaz de tumultuar a alma e movimentar a imaginação, é bastante pertinente ao levarmos em consideração o papel do público nesse sistema de relações. Com o objeto evocado e/ou evocador, as relações expandem-se mais fortemente para além da dialogicidade entre atuantes e objeto, passando a incluir substancialmente o público nas relações para que possam se concretizar integralmente. Os relógios ou o véu com 10 metros de comprimento – que não existem concretamente em cena – materializam-se na imaginação do público por meio do reconhecimento de referências em sua memória e da atuação em relação a um objeto imaginado/rememorado. Entre quem atua e quem participa observando, está um objeto fisicamente inexistente naquele instante, mas com o que, em algum momento, elenco e público tiveram contato, guardando-o na memória associado a alguma situação ou contexto, criando significados. O historiador Thierry Bonnot (2004), afirma que:

A significação do objeto é uma noção que a perspectiva biográfica questiona fundamentalmente. Mais do que o objeto em si mesmo, é evidentemente o seu estatuto social e simbólico e a interpretação feita por seus manipuladores que se enriquecem e se adicionam às representações das quais ele foi o suporte desde a sua produção física. (BONNOT, 2004, p.151 – tradução minha²¹).

O pensamento de Bonnot denota novamente a complexidade que envolve o objeto para muito além de sua razão de existir para cumprir uma função meramente

²⁰ L'immagine evocativa è il crocevia tra numerosi percorsi soggettivi, una porta che si apre su mille storie possibili, un nucleo carico di emotività dove un gran numero di punti di vista si riconoscono. Una visione sconosciuta, ma allo stesso tempo familiare, che mette in subbuglio l'anima e in moto l'immaginazione. Un punto oggettivo di soggettività generale.

²¹ La signification de l'objet est une notion que la perspective biographique remet fondamentalement en cause. Plutôt que l'objet lui-même, c'est évidemment son statut social et symbolique et l'interprétation qu'en font ses manipulateurs qui s'enrichissent et s'additionnent aux représentations dont il a été le support depuis sa production physique.

utilitária. As relações que as pessoas estabelecem com os objetos geram novas significações e interpretações que se convertem na história desses objetos, cada vez mais distanciando-os de outros de mesma origem, materialmente iguais, mas únicos nas interações que desenvolvem. Dessa maneira, o objeto projeta mais os seus usuários do que a si mesmo, como um espelho, conforme denota Jean Baudrillard em sua obra *Simulacros e Simulação*:

O objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas. Enfim, trata-se de um cachorro do qual restaria apenas a fidelidade. E posso vê-lo sem que me veja. *Eis por que os objetos são investidos de tudo aquilo que não pôde sê-lo na relação humana*. Eis por que o homem a eles regressa de tão bom grado para neles se “recolher”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 98 – grifos do autor).

O objeto, como espelho de imagens desejadas, desvela sua ânima na potência de sua completude física e simbólica, manifesta por sua concretude. Até sua ausência, quando percebida, só é possível depois de uma relação que confirme sua existência. Para nós, espectadores, o objeto é sempre relativo a nós mesmos e compreendê-lo como animado ou inanimado, simulado ou dissimulado, visível ou invisível, depende da rede de interações que nos levam a ele. Os limites do objeto estão nas bordas dos limites do nosso olhar.

3.2 ALGUNS IMPASSES CONCEITUAIS

As relações que se estabelecem entre atuantes, objetos e público em *(Des)Pertencimento* podem ser observadas também em diferentes graus de evidência em outros espetáculos, ainda que não se denominem como “teatro de objetos”. Especialmente naqueles que se propõem a se classificar em tal nicho artístico, surgem alguns impasses relativos a conceitos que, até então, balizam o campo do teatro de animação.

O primeiro impasse, certamente, é o conceito de animação. Este conceito parte da ideia de proporcionar alma a algo que, por sua natureza, não a possui. A alma, como sinônimo de vida, é tema recorrente desde a filosofia da Grécia antiga até a robótica do século XXI. Entre tantas formulações de perspectivas a respeito do que seria a fonte da vida, o teatro aproximou-se da discussão quando objetos sem alma

passaram a ter uma atuação tão ou mais significativa em cena quanto os seres com alma com os quais se relacionavam. Ana Maria Amaral (1996) situa uma trajetória que se inicia em rituais sagrados de animismo, baseados na crença de que os objetos de fato recebem uma energia capaz de animá-los, que paulatinamente se profana até chegar ao teatro e à ideia de simulação de vida autônoma. Ana Maria Amaral também denota a relação entre vida e movimento do objeto²²:

Sob o ponto de vista dramático, movimento é o que confere vida a um objeto. Em teatro de animação, movimento é uma ação com intenção. Um objeto torna-se animado quando seus movimentos são, ou parecem ser, intencionais. Essa sua aparente intenção lhe é conferida pelo ator-manipulador. Sob os seus impulsos, o objeto “adquire vida”. (AMARAL, 2002, p.120).

A afirmação de Amaral parte do princípio de que tudo que consideramos como “vivo” se move. Se considerarmos que tudo o que é vivo se move, então algo que se move poderia estar vivo. Portanto, propiciar movimento a um objeto inerte, geraria uma associação com a vida. Contudo, essa associação não surge imediatamente e por meio de qualquer movimento. É preciso que a(o) artista aplique com precisão certa quantidade de energia motora em pontos específicos do objeto-personagem, para que este manifeste um movimento que lhe seja próprio e que comunique certa intenção (uma caminhada, um olhar, um aceno). Paulo Balardim conceitua o processo de animação:

Animar é produzir ânima, vida, simular um complexo autônomo, independente da noção de si-mesmo. [...] Com o suporte de um objeto, projetamos o interlocutor para o exterior de nosso corpo, imbuindo o objeto com essa animidade. O ator-manipulador estimula a expressão do objeto animado e, pela sua vontade, faz o objeto simular uma vontade própria (para o sacerdote mágico, essa força provém de algo exterior, de uma força maior). O ator-manipulador se diferencia do objeto, embora também o represente. (BALARDIM, 2004, p. 43).

A simulação deste complexo autônomo, conforme situa Balardim (2004), pauta-se no movimento, mas é também projeção mediada pelo objeto e manifestada por suas qualidades físicas e simbólicas. Simular uma vontade própria de algo que não

²² Salvo quando os(as) autores(as) citados se referirem especificamente aos objetos de uso cotidiano, deslocados ou não de suas funções utilitárias em cena, todas as referências neste subitem tratam de “objetos” no sentido de matéria que possa passar a ilusão de vida autônoma ao público, especialmente as representações antropomorfas e zoomorfas em formato de bonecos, silhuetas e máscaras.

manifesta qualquer desejo é, portanto, expressar as vontades de quem provê ânima ao objeto mesclando-as com as propriedades do inanimado. Mas a matéria inerte torna-se o elemento em destaque na cena não só pelo atravessamento de energia mecânica que sofre por parte da(o) atuante. Há também um atravessamento do olhar do público envolvido nesta interação que difere das relações construídas no teatro convencional de atores ou na dança. Para o pesquisador John Bell,

A tríade da representação é essencialmente diferente daquela de interpretação ou de dança porque, na representação com objetos, tanto o ator/performer quanto o espectador estão focados no objeto e não um no outro. As dinâmicas de representação com objetos são semelhantes às dinâmicas de pintura ou escultura, no sentido de que o espectador se concentra em algo concebido ou esboçado por outro ser humano; mas também são diferentes por causa da presença do ator/performer, que completa a performance do objeto adicionando movimento, som e/ou texto. Com as possibilidades de movimento do seu corpo e as possibilidades vocais da sua voz, o ator/performer interpreta, emoldura e contextualiza a imagem na frente dos espectadores e ajuda a fazer com que a experiência comunitária de assistir à representação se torne um momento de provocação das nossas próprias respostas aos objetos escolhidos. (BELL, 2011, p. 58).

Esta constatação de John Bell nos mostra que o objeto (boneco, máscara, sombra, forma...) não é um intermediário, um ponto de passagem em uma comunicação unidirecional, que vai do(a) atuante até o público. O objeto é o ponto de encontro entre artista e espectador(a). Sendo o objeto este ponto comum entre duas trajetórias oblíquas, amplia-se o foco sobre ele, ganhando mais evidência. Assim como Amaral (2002) e Balardim (2004), Bell (2011) atribui à ação presente do(a) atuante com o objeto a diferença primordial que identifica o teatro de animação. Mesmo considerando que o entalhe de uma escultura (Michelangelo) ou a seleção de um mictório pronto (Duchamp) sejam ações dos artistas movendo as matérias inanimadas, são ações do passado em relação ao momento presente do público, realizadas antes do contato com os fruidores das obras. Desse modo, a atuação com objetos no teatro seria mais próxima da *performance* do que do teatro convencional. Para John Bell,

A representação com objetos não é simplesmente a realização de um roteiro dramático, ou a representação de linguagem, apesar destas poderem ser partes dela; também não é totalmente traduzível como interpretação, dança ou qualquer outro tipo de performance do corpo. Trata-se de humanos chegando a um acordo com o mundo material, uma aliança momentânea ou uma negociação entre humanos e coisas, ou literalmente sobre as coisas *em* representação. (BELL, 2011, p. 57).

Para o desenvolvimento desse “acordo com o mundo material” há, sem dúvida, princípios técnicos para se alcançar o conceito de animação. No entanto, o teatro de objetos se difere substancialmente de outras linguagens do teatro de animação, como o teatro de bonecos ou de sombras, uma vez que tende a afastar-se da mimetização de seres vivos. Sendo assim, o que significa “animar” no teatro que se utiliza frequentemente de objetos do cotidiano não elaborados *a priori* para a representação cênica?

Alguns fundamentos são comuns, independentemente da linguagem utilizada e da forma como os artefatos (bonecos, silhuetas, máscaras ou objetos industrializados) são animados. Para Giulio Molnàr,

As regras fundamentais que devem guiar o animador de um objeto são aquelas de um bom bonequeiro. É determinante a habilidade de transferir a própria energia e a atenção de quem olha para o objeto animado. Assim, o objeto pode ter também a liberdade de *mover-se sozinho*, além de ser movido ou utilizado, segundo os casos. (MOLNÀR, 2009, p. 46 – grifo do autor, tradução minha²³).

Assim, vê-se a importância da atuação do artista em relação ao objeto e também em relação ao público, direcionando todas as atenções para o ponto de encontro: o objeto em cena. Sandra Vargas (2010) também evidencia o mesmo ponto e acrescenta, como aspectos técnicos a serem considerados: a escolha dos objetos por “famílias” e a exploração das dinâmicas e ritmos próprios dos objetos. Este último item relaciona-se diretamente com a concepção evidenciada anteriormente de associação entre animação e movimento. A seleção de objetos por características que os agrupem (conjuntos de ferramentas, utensílios de cozinha, produtos de higiene, objetos com destaque de determinada cor, material ou formato etc.), facilita a identificação das relações em cena entre os próprios objetos, o que auxilia também no desenvolvimento da dramaturgia.

Na relação de complementaridade entre atuante e objetos em cena no teatro de objetos, o diretor francês Philippe Genty destaca algumas particularidades relativas à atuação:

²³ Le regole fondamentali che dovrebbero guidare l'animatore di un oggetto sono quelle di un bravo burattinaio. È determinante l'abilità di trasferire la propria energia e l'attenzione di chi guarda sull'oggetto animato. Così l'oggetto può avere anche la libertà di *muoversi da solo*, oltre che venire mosso o venire utilizzato, secondo i casi.

O intérprete do teatro de objetos não está na situação do ator ou do mimo. O jogo do ator consiste em incorporar um ou mais personagens. O mimo se concentra sobre o seu jogo corporal. O intérprete do teatro de objetos, se aproxima do contador de histórias, embora não se dirija diretamente ao público. Ele se nutre dos objetos que anima, dos espaços que cria, ele aí mergulha sem censurar suas emoções. Ele investe o objeto de sua energia criadora, e em troca este nutre seu imaginário. Esses objetos desviados de sua função incorporam os personagens que o intérprete vai assumir alguns instantes mais tarde. (GENTY, 2013, p. 291 – tradução minha²⁴).

Para Genty, a forma de atuar no teatro de objetos está num espaço limiar, que se aproxima do teatro convencional, do mimo corporal e da narração, sem se confundir necessariamente com alguma dessas formas, sendo o objeto fundamental para que se aproprie de suas características ao mesmo tempo que por ele se expresse. Há uma verdadeira simbiose entre atuante e objeto, que se complementam profundamente.

Para Sandra Vargas,

No Teatro de Objetos, o ator cumpre um papel às vezes mais importante do que o próprio objeto. O ator deve acreditar no objeto, tal qual uma criança acredita nele, quando o toma e anima. A criança, porém, não escolhe o objeto fazendo os mesmos jogos de pensamento, de associações, que o adulto. (VARGAS, 2010, p. 35).

O apontamento de Vargas denota a importância do(a) atuante, colocando-o(a) até acima do objeto em alguns momentos, mas, ao afirmar que ele (ou ela) deve “acreditar no objeto”, situa o mesmo ainda no centro da cena. Mesmo que o(a) artista tenha uma relativa maior importância, estará lá a serviço do objeto, no qual deve acreditar profundamente, tal qual faz a criança ao brincar. Questionada em entrevista sobre essa afirmação publicada em 2010, Sandra Vargas comenta:

É porque eu acredito que a força do teatro de objetos, ela não está na manipulação. E quando o Sobrevento começou a se interessar no teatro de objetos, a gente via ali uma possibilidade de criar uma dramaturgia mais interessante do que a gente vinha vendo nos espetáculos de teatro de animação como um todo. Eu sinto que quando você parte somente da animação, eu acredito que se você não se preocupar com cruzamentos... cruzamentos, quando eu digo assim, com poesia, com outras coisas, eu acho que você pode cair numa coisa muito vazia e formal. (VARGAS *et al*, 2015).

²⁴ L'interprète du théâtre d'objets n'est pas dans la situation de l'acteur ou du mime. Le jeu de l'acteur consiste à incarner un ou plusieurs personnages. Le mime se focalise sur son jeu corporel. L'interprète du théâtre d'objets, lui, se rapproche du conteur bien qu'il ne s'adresse pas directement au public. Il se nourrit des objets qu'il anime, des espaces qu'il crée, il y plonge sans censurer ses émotions. Il investit l'objet de son énergie créatrice, et en retour celui-ci nourrit son imaginaire. Ces objets détournés de leur fonction incarnent des personnages que l'interprète va reprendre à son compte quelques instants plus tard.

Com esse esclarecimento, Vargas aponta um novo viés no entendimento da animação no teatro de objetos, que deixa de situar a proposição de uma alma dada predominantemente pelo movimento e pela ação física do(a) artista sobre o objeto. Essa entrevista foi concedida no início do processo de construção do espetáculo *(Des)Pertencimento*, em um momento em que ela buscava trabalhar com o elenco uma desconstrução de “fórmulas prontas” para teatro de objetos. Naquele momento, começavam a explorar mais intensamente as propriedades evocativas dos objetos com relação às memórias de família dos atores, que resultou em um modo de revelar a vida dos objetos por relações mais sutis, canalizando a energia necessária mais pela dramaturgia do que pela ação física. Nesse caso, ao invés de presenciarmos uma simulação de vida em um objeto inanimado, no espetáculo conhecemos a “vida real” de uma toalha de mesa pela história que a mesma carrega consigo, contada pela atuante. Esse procedimento vai ao encontro do que Vargas já propunha em seu artigo na Revista *Móin-Móin* nº 7, de 2010:

O Teatro de Objetos é particularmente provocador quando apresenta um repertório pessoal, autobiográfico, íntimo e autoral do ator, que se expõe através dos objetos. O grande potencial do Teatro de Objetos não está nas suas particularidades técnicas, mas, sim, naquilo que é capaz de despertar de mais profundo e revelador daquele artista, por meio de seus objetos. (VARGAS, 2010, p. 37).

A respeito desta consideração de Sandra Vargas com relação à exposição do elenco por meio de objetos revelando o seu íntimo, na entrevista concedida em 2015, Laércio Amaral, ao falar sobre como estava utilizando suas memórias e reconstruindo as lacunas na criação do espetáculo, relata:

Mas de qualquer maneira, ainda assim, é um fato que aconteceu com um homem comum. Com uma pessoa comum. Não é nenhum feito extraordinário. Mas uma coisa que eu tenho sentido é que através do teatro de objetos, a gente vai falando de todos os homens comuns, todas as pessoas comuns, aí a gente se aproxima. Então me parece que aquela coisa da desumanização que a gente de alguma maneira tem visto assim na sociedade, a gente consegue resgatar por conta dessa forma de manifestar o teatro também hoje. (VARGAS *et al*, 2015 – fala de Laércio Amaral).

O relato de Laércio Amaral mostra sua constatação de que um pequeno fato cotidiano, aparentemente sem valor, é justamente o que provoca uma aproximação mais intimista com o público, que se reconhece na dramaturgia apresentada pelo

objeto comum com o qual também convive. De todo modo, essa aproximação entre artista, público e objeto é provocada e orquestrada pelo trabalho de atuação do elenco, capaz de mudar a perspectiva do olhar do público sobre um objeto, criando tensões inexistentes ou pouco consideráveis no cotidiano. Para a pesquisadora argentina Agustina Palermo,

Diferentemente do teatro vivo, o teatro de objetos intervém com um novo nível de representação e metáfora mediante o desdobramento do objeto (protagonista) e o corpo do ator (que no teatro vivo convivem no mesmo corpo). Este desdobramento, ou duplicação (de acordo com a operação cênica) põe em tensão o corpo vivo e o corpo-objeto dotado de vida que veicula a manifestação íntima do sujeito. Assim, o teatro de objetos muda a perspectiva desse objeto em função da manipulação que exerce o sujeito sobre ele. (PALERMO *in*: ALVARADO, 2018, p. 31 – tradução minha²⁵).

A autora aprofunda seu pensamento em seguida, explicitando o efeito decorrente da relação entre artista e objeto:

Inicialmente o bonequeiro singulariza o objeto e ao dotá-lo de qualidades vitais e torná-lo figura protagonista da cena, o manipulador se torna fundo tendendo ao inanimado e assim se “objetifica”. Com o passar do tempo, as inquietudes artísticas vão dotando o objeto de qualidades ou possibilidades ampliadas, e na contemporaneidade não necessariamente se busca ocultar o manipulador, mas muitas vezes contrastar, modificar, tensionar esta relação de figura-fundo regulando os focos de atenção entre um e outro em composição cênica. (PALERMO *in*: ALVARADO, 2018, p.31 – tradução minha²⁶).

O efeito de desdobramento ou duplicação que torna o(a) atuante um fundo para que o objeto seja a figura em destaque é um ponto interessante a ser observado. Colocar-se como fundo não significa necessariamente anular-se em cena em relação ao objeto. O fundo proporciona uma noção de dimensão, agrega contraste ou

²⁵ A diferencia del teatro vivo, el teatro de objetos interviene con un nuevo nivel de representación y metáfora mediante el desdoblamiento del objeto (protagonista) y el cuerpo del actor (que en el teatro vivo conviven en el mismo cuerpo). Este desdoblamiento, o duplicación (según sea la operación escénica) pone en tensión el cuerpo vivo y el cuerpo objeto dotado de vida que vehiculiza la manifestación íntima del sujeto. Así, el teatro de objetos cambia la perspectiva de esse objeto em función de la manipulación que ejerce el sujeto sobre él.

²⁶ En un principio el titiritero singulariza el objeto y al dotarlo de cualidades vitales y volverlo figura protagonista de la escena, el manipulador se vuelve fondo tendiente a lo inanimado y así se ‘objetiviza’. Con el devenir del tiempo, las inquietudes artísticas van dotando al objeto de cualidades o posibilidades ampliadas, y en la contemporaneidad no necesariamente se busca ocultar al manipulador, sino muchas veces contrastar, modificar, tensar esta relación de figura-fondo regulando los focos de atención entre uno y otro en composición escénica.

complementaridade, tensionando as relações expostas, fundindo-se ao objeto em primeiro plano.

Considerando que atuantes e objetos são praticamente uma só coisa em dimensões múltiplas e sobrepostas, poderíamos considerar que a animação, ou seja, o procedimento de dar alma ao objeto, não ocorre isoladamente na matéria inerte. Se a alma (no sentido de fonte de vida) do(a) atuante se manifesta pela energia que emana e que produz deslocamentos do seu e de outros corpos, a alma do objeto então se manifesta pela concretude de sua existência, exposta pelos seus traços formais e signos emanados. Contudo, essa suposta alma do objeto só pode se expressar nos encontros com a dinâmica do(a) atuante e com a receptividade do público. O processo de animação se dá, assim, numa tríade complementar e interdependente.

Com os objetos e atuantes compartilhando a cena em complementaridade, diluindo as polarizações entre o “vivo” e o “não vivo”, o “real” e o “ficcional”, o “verdadeiro” e o “falso”, ganha força o jogo entre a *simulação* e a *dissimulação*. Tais conceitos podem suscitar outros impasses perante as relações em cena no teatro de objetos, especialmente no que tange à ideia de animação. Conforme conceitua o filósofo Jean Baudrillard:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas.” (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 09-10).

De modo geral, o trabalho do(a) animador(a) que se coloca à vista do público no teatro de animação pauta-se especialmente na dissimulação. Em maior ou menor grau escolhe conscientemente quando e como diminuir a sua presença perante a forma que anima. É o “fingir não ter o que se tem” em cena, suscetível ao olhar do(a) espectador(a), mas só percebido quando lhe convém. Para isso, o(a) atuante pode utilizar de variados recursos de atuação, assim como de iluminação, cenografia e figurino. Para a pesquisadora Norma Adriana Scheinin,

Creio que o vestuário e a corporalidade mesma como disfarce, dissimulam o que o ator poderia chegar a ser e simulam, por sua vez, o que não consegue ser. A inversão carnavalesca nos devolve a mesma cara do espelho: cristal de traços como espelhismo de um modo idioletal de ser. (SCHEININ, 2005, p. 03 – tradução minha²⁷).

Scheinin não se refere nesta citação ao teatro de animação, no entanto, sua observação é pertinente também no caso do(a) atuante simulando vida com uma forma animada. A inversão que faz o(a) atuante não revelar o que poderia ser e simular o que não consegue ser, como aponta Scheinin, ocorre também com o(a) animador(a) que, por meio da sua corporalidade, dissimula seu próprio corpo e desloca a atenção do público para a simulação com um material que não faz parte de si, mas que a ele está ligado.

Uma das premissas do teatro de animação é dar *ânim*a a algo que consideramos originariamente sem alma, sem vida. Animar um boneco trata-se de causar com ele a impressão de vida autônoma por meio de técnicas e recursos providos pelo(a) artista. Fazer crer que um objeto possui capacidades que não lhe são próprias é então um ato de simulação. A simulação de vida com objetos inanimados torna-se potente por meio da ausência, uma vez que é oferecido ao espectador(a) justamente aquilo que deveria faltar ao objeto, rompendo com o que Baudrillard (1991) chama de “princípio da realidade”. Simular vida implica em imprimir no objeto certa energia externa, de modo que essa energia (manifestada no movimento ou forma) pareça ser interna, própria do objeto, causando a sensação de autonomia.

Essa sensação de “vida própria” percebida pelo público no teatro de animação é uma relação construída entre atuante e público, um *acordo ficcional*, tal como Umberto Eco identifica no campo da literatura. Em suas palavras:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *fin*ge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fin*gimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

²⁷ Creio que el vestuario y la corporalidad misma como disfraz, disimulan lo que el actor podría llegar a ser y simulan, a su vez, lo que no consigue ser. La inversión carnavalesca nos devuelve la misma cara del espejo: cristal de trazos como espejismo de un modo idioletal de ser.

Constituir o acordo ficcional é, então, estabelecer códigos para a leitura da obra, com os quais o artista “*finge* dizer a verdade” enquanto a plateia “*finge* que o que é narrado de fato aconteceu”. Os fingimentos, sejam por simulação ou dissimulação, têm como âncora uma suposição de verdade em algum nível, material indispensável para a construção de uma ficção ou de uma realidade na qual se pretende fazer crer. Na opinião da artista Claire Heggen, da companhia francesa Théâtre du Mouvement,

Sem dúvida, nem o ator, nem o espectador são enganados. Quando se anima uma marionete, todo mundo sabe que está sendo manipulada, seja à vista ou não. Eu creio, que o prazer do espectador vem inclusive da dupla visão (duplo conhecimento), do jogo de ir-e-vir entre o que se mostra e o que se esconde. É a maneira de utilizar o objeto, de engajá-lo, que leva o espectador a se iludir, a crer na ficção proposta. (HEGGEN, 2003, p. 58 – tradução minha²⁸).

Fingir, nesse caso, é um modo de participar do jogo cênico que se constrói no palco e vai além, atingindo diretamente o espectador(a). O “duplo conhecimento”, conforme as palavras de Heggen, fornece uma dualidade para que o público possa optar por crer na animação dos artefatos inertes. Consciente ou não, de todo modo, torna-se esse momento uma questão de escolha. A tensão gerada entre o real (corpo do animador e materialidade da forma animada) e o ficcional (ilusão de vida) provoca o espectador, forçando-o a reavaliar sua noção de “verdade” no âmbito daquilo que presencia.

Contudo, no teatro de objetos os conceitos de simulação e dissimulação ganham outras dimensões. Não há, geralmente, uma tentativa de convencer o público de que o objeto cotidiano colocado em cena tenha alguma propriedade que naturalmente não lhe pertença. O objeto é exposto na crueza de sua realidade e a energia cinética aplicada nele pelo(a) atuante é quase sempre de ordem prática, para causar deslocamentos e alterar a conjuntura espacial da cena, não para criar acordos ficcionais de que o objeto o fez por vontade própria. O lugar da vontade e do desejo não está isoladamente no objeto ou no(a) atuante, está no conjunto expressivo formado por ambos.

²⁸ Sin embargo, ni el actor, ni el espectador son engañados. Cuando se anima a una marioneta, todo el mundo sabe que está siendo manipulada, sea a la vista o no. Yo creo, que el placer del espectador viene incluso de la doble visión (doble conocimiento), del juego ir-venir entre lo que se muestra y lo que se esconde. Es la manera de emplear el objeto, de enganarlo, que lleve al espectador a ilusionarse, a creer en la ficción propuesta.

Em *(Des)Pertencimento*, há poucos momentos em que se recorre às simulações com os objetos. Um momento de maior destaque no uso deste recurso ocorre quando o atuante utiliza uma garrafa de refrigerante como se fosse um microfone. A cena faz menção a um baile de debutantes e o apresentador anuncia a entrada das jovens no salão. A garrafa de refrigerante simula um microfone por meio da associação de forma e tamanho, já que outras características materiais do objeto não se relacionam. Essa aproximação entre garrafa e microfone só se concretiza por meio da gestualidade e ações do atuante, que segura o primeiro objeto em suas mãos e o aproxima de sua boca quando fala, como se fosse o outro objeto associado. Nesse modo sugestivo de relação com o objeto é que o atuante estabelece com o público um código claro, criando um acordo ficcional.

A dissimulação se apresenta com mais evidência neste espetáculo de algumas maneiras. Alguns caixotes de madeira ocultam em seu interior elementos que aos poucos vão revelando e alterando os lugares e tempos das histórias contadas, por meio da cenografia. Além do abrir e fechar, a ordenação espacial dos caixotes dissimula os elementos não desejáveis de exposição conforme o momento. Nesse sentido, a iluminação da cena também contribui fortemente com a dissimulação cenográfica. É interessante perceber também que a atuação, por meio de técnicas precisas de foco, gestualidade, deslocamento no espaço, desenvolvimento de diferentes ritmos nas ações e falas, entre outros, conduz a atenção do público para aquilo que o elenco deseja, mesmo com todo o palco à vista do público.

Ao desenvolver simulações e dissimulações em cena, depara-se também com os conceitos de visível e invisível, em variados níveis aplicados à cena. Tais termos, a princípio antagônicos, fazem parte das relações que se estabelecem entre atuante, objeto e público. Perante o observador, atuante e objeto dividem a cena, mas não podem concorrer pela atenção do público inadvertidamente. Torna-se parte do trabalho de atuação direcionar o foco de atenção do público para aquilo que melhor convenha à cena, alternando entre visibilidades e invisibilidades. Dentre outras atribuições, o(a) atuante necessita encontrar meios para fazer com que algo que se encontra em cena (incluindo a si próprio) possa se tornar visível ou invisível na percepção do espectador.

Apontamentos sobre o tema foram escritos pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) em sua obra inconclusa *O visível e o invisível*, publicada postumamente em 1964. Apesar de Merleau-Ponty ter discorrido sobre o tema numa perspectiva

filosófica enfocando questões do Ser, é possível refletir sobre alguns de seus argumentos associando-os à abordagem teatral desta pesquisa. Em sua reflexão, Merleau-Ponty escreve:

O meu corpo como órgão para ser visto – I. e: perceber uma arte de meu corpo é também percebê-la como *visível* i. e, *para outrem*. E certamente ela assume este caráter porque efetivamente alguém a olha – Mas também este *fato* da presença de outrem não seria possível se previamente a parte do corpo em questão não fosse *visível*, se não houvesse, ao redor de cada parte do corpo, um halo de *visibilidade* – Ora, este visível não atualmente visto, não é *imaginário* sartriano: presença no ausente ou do ausente. É presença do iminente, latente ou oculto. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 222).

De modo correlato, podemos pensar a presença do(a) atuante no teatro de objetos como visibilidade iminente, propensa às relações que se estabelecem com quem o vê. No momento em que as atenções recaem sobre si, o(a) atuante é visível. Mas ao deslocar o olhar do espectador para um objeto, mesmo que próximo ao atuante e fisicamente ligado a ele, perde-se a relação com o observador e este torna-se, em certo grau, invisível. Sua presença física não foi removida, apenas a sua visibilidade. O espectador pode a qualquer momento tornar a vê-lo, sua presença é, portanto, latente. Essa dinâmica é evidente no espetáculo *(Des)Pertencimento* sempre que o elenco alterna o protagonismo da cena. Enquanto Jô Fornari traz para si e para os objetos com os quais interage a atenção do público, Laércio Amaral discretamente altera elementos da cenografia e prepara à vista de todos a cena seguinte. Quando o atuante assume a atenção em sua cena, é a vez a Jô Fornari fazer o mesmo e tornar-se presença latente.

FIGURA 20 - Laércio Amaral preparando a cena seguinte.



FONTE: DESPERTENCIMENTO, 2017 – Fotograma de vídeo.

Merleau-Ponty discorre também acerca da noção de profundidade como elemento ponderável à noção de visibilidade e invisibilidade. Para o autor, profundidade é

A dimensão do oculto por excelência – (toda dimensão pertence ao oculto). É preciso que haja profundidade, pois que existe o ponto de onde eu vejo [...] A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecer nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto, - e uma “síntese” destes “pontos de vista”. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. [...] cf. Metzger dizendo que ela [a profundidade] surgiu no momento em que se tornava impossível ter uma visão nítida de 2 pontos ao mesmo tempo. Então, as duas imagens desniveladas e não sobreponíveis “endurecem” de repente como perfis da mesma coisa em profundidade. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 203).

A denotação de Merleau-Ponty sobre a impossibilidade de se conseguir uma visão nítida de dois pontos simultâneos é bastante interessante para se refletir acerca da condição de atuantes e objetos dividindo a cena. Há dois pontos de interesse ao espectador num mesmo plano e, de acordo com a profundidade aplicada na cena, pode-se tornar um e outro visível/invisível ou fazê-los coexistirem integrados. Note-se aqui a relação entre este pensamento de Merleau-Ponty com as noções de “dupla visão” (HEGGEN, 2003) e de “relação figura-fundo” (PALERMO *in*: ALVARADO, 2018), citadas anteriormente.

Como apontamento de problemática a ser desenvolvida em sua obra, Merleau-Ponty (2000) esclarece o seu entendimento de invisibilidade em relação à visibilidade tendo como princípio

não considerar o invisível como *outro visível* “possível”, ou um “possível” visível para o outro: isso seria destruir a membrura que nos une a ele. Além disso, como esse “outro” que o “veria”, - ou esse “outro mundo” que ele constituiria ligar-se-ia necessariamente ao nosso, a verdadeira possibilidade reapareceria necessariamente nessa ligação – O invisível reside *aí* sem ser *objeto*, é a pura transcendência, sem máscara ôptica. E os próprios “visíveis” no final também estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 211).

O invisível considerado sob a perspectiva de transcendência, “sem máscara ôptica”, ou seja, sem atribuições gerais e abrangentes, deve ser ponderado em relação ao seu próprio “visível”. Mais do que antagonismo ou contradição, para

Merleau-Ponty (2000), todo visível é invisível e a visibilidade comporta também uma não-visibilidade. Ver o(a) atuante em cena é também não o ver em sua presença latente. O corpo está ali disponível ao olhar todo o tempo, mas faz-se visível ou invisível quando lhe convém. Ainda nas palavras de Merleau-Ponty,

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento do vidente ou do visível. [...] é que o próprio olhar é incorporação do vidente no visível, busca dele próprio, que LÁ ESTÁ, no visível. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 128).

No espaço construído entre o que vê e o que é visto, há não só o que é exibido, mas também o que é desejado ver. O ato de fazer de algo visível ou invisível só acontece na conexão entre os dois extremos. Por isso, a relação estabelecida entre atuante e público, perpassando também pelo objeto, se faz com a técnica elaborada para condicionar o público a aceitar uma simulação de vida ou uma associação de ideias por figuras de linguagem. Também há a expectativa do(a) espectador(a) em ver a matéria naturalmente inerte ter vida autônoma ou tornar-se simbolicamente outra coisa no teatro de animação. Enquanto vigorar este espaço separando “vidente” e “visível”, tem-se clareza na distinção entre a ficção com seu modo operativo e a realidade.

A presença latente dos atuantes com objetos cria uma nova possibilidade de camada de leitura da cena, disponibilizando ao público mais uma linha de interações com a qual se pode acessar por meio dos objetos, tornando a linguagem do teatro de objetos mais complexa.

4 COMPLEXIDADE NO TEATRO DE OBJETOS

O teatro de objetos não existe, mas façamos de conta que sim e vejamos o que acontece.

Giulio Molnàr.

Definir hoje o que seria um “teatro de objetos” é uma tarefa tão ou mais difícil do que foi no início dos anos 1980 aos artistas que escolheram este termo para nomear o conjunto de trabalhos que produziam e que possuíam certas características comuns. O grande desafio era, e continua sendo, encontrar os limites das fronteiras que possam definir um território conceitual que evidencie esta forma de expressão artística, destacando-a das demais.

Em uma aproximação metafórica, distinguimos determinado território geográfico por meio de seus limites com os territórios que o cercam, e assim o definimos em um mapa onde ficam as divisões políticas de nosso bairro, cidade, estado ou país. Os mapas mostram grossas linhas que definem claramente as divisões entre os territórios, mas quando experienciamos cruzar pessoalmente os limites territoriais, nos deparamos muitas vezes com a inexistência de marcas que nos guiem e definam em qual lado estamos nas fronteiras. Inicialmente os contornos territoriais eram demarcados pela geografia natural, com rios, montanhas, costas e matas delineando os limites, possibilitando certa maleabilidade e imprecisão ao determinar os perímetros de cada área. Com o tempo, as demarcações passaram a ser construídas e impostas a determinados locais por estradas, prédios, muros ou placas informativas. Atualmente, sequer se faz necessária uma demarcação física, sendo possível definir linhas de fronteiras extremamente precisas por um Sistema de Posicionamento Global (GPS) capaz de superar qualquer movimentação natural ou humana dos marcadores físicos de limites, possibilitando separar o “aqui” e o “ali” de maneira inquestionável.

Imersos em um mundo aparentemente cada vez mais preciso, determinista e segregador, como lidar com fronteiras fluidas, movediças? Em um mundo supostamente globalizado, as identidades ainda são definidas pelos seus lugares de origem? Estas questões se tornam pertinentes também ao pensarmos o teatro de

objetos, uma vez que é uma expressão artística concebida já nos limiares entre o teatro, as artes visuais, a performance, o cinema, a poesia, a brincadeira de criança...

Em um campo tão vasto de possibilidades, rico em interações com diversas áreas e, por sua origem contestadora, sem pretensão de estagnar-se em um modelo cristalizado, o teatro de objetos torna-se também um desafio epistemológico.

O termo “teatro de objetos” nos induz a algumas constatações iniciais:

- 1) É uma forma de teatro: nesse sentido, nos leva a crer que há mais de um tipo de teatro, sendo que este, especificamente, se distingue por conta dos objetos;
- 2) Há objetos em evidência: apesar de reconhecermos a presença de objetos em cena nos mais variados tipos de teatro ao longo da história dessa arte, em um “teatro de objetos” deduz-se que estes tenham um destaque diferenciado, algo potente o suficiente para se distinguir entre outras formas de utilizar objetos em cena;
- 3) Usa-se a preposição “de”: A escolha da preposição nos direciona ao entendimento do papel do objeto na cena teatral²⁹. Portanto, um “teatro com objetos” (preposição com relação de *instrumento*, *companhia* ou *conteúdo*), diferencia-se substancialmente de um “teatro por objetos” (relação de *modo*), ou de um “teatro sobre objetos” (relação de *assunto*), ou ainda de um “teatro em objetos” (relação de *especialidade*), ou mesmo de um “teatro de objetos” (preposição com relação de *autoria*, *causa*, *matéria* ou *meio*).

Essas constatações, elencadas com base em uma rápida análise lexical do termo que identifica a modalidade artística, abrem espaço para que comecemos a observar a complexidade deste fenômeno. De acordo com a linguista e pesquisadora Thami Straiotto Moreira (2010, p. 2916), “nomear é designar alguma coisa e isso, segundo Platão, significa dar informação da coisa designada aos outros. Ou seja, é distinguir uma coisa entre outras conforme suas constituições”. Portanto, nominar algo

²⁹ “Preposições são palavras que estabelecem conexões com vários sentidos entre dois termos de uma oração. São indispensáveis para a construção e compreensão dos textos, conferindo-lhes coesão e estrutura. As preposições relacionam dois termos: um antecedente e um consequente. Através de preposições, o segundo termo (termo consequente) explica o sentido do primeiro termo (termo antecedente)”. As preposições simples são: a; ante; até; após; com; contra; de; desde; em; entre; para; por; perante; sem; sob; sobre; trás. Conferir: NEVES, Flávia. **Norma Culta**: Preposição. [s.l.; s.d.]. Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/preposicao>. Acesso em: 12/07/2019.

é um meio de distinção daquilo que é nominado, evidenciando o que lhe é próprio e que o difere de outros similares. A escolha do nome “teatro de objetos” diz algo do que essa forma artística é, assim como diz muito do que não é ou do que não pretende ser. Ainda segundo Moreira (2010, p. 2914 – grifos da autora),

Um nome não é uma palavra aleatória ou qualquer. Ele sempre quer dizer alguma coisa e sua relação com a significação é complexa. Dizer isso significa que a questão dos nomes e seus significados sempre geraram muita polêmica e inquietação. As propriedades de um nome nem sempre estão postas às claras, o que geralmente cria muita discórdia entre os filósofos e linguistas. Quando pensamos em *nome* e no que ele significa logo nos vem à cabeça alguma designação. Como se um *nome* servisse para designar as coisas, pessoas, lugares, etc. Enfim, como se ele servisse para especificar algo que é nomeado. Especificar ou designar algo quer dizer separar alguma coisa para lhe dar destaque. Para lhe conferir uma “certa” exclusividade de tratamento, quero dizer, para se referir a algo sem recorrer a alguma interferência que um objeto pode ter em outro.

Tais pré-definições dadas pelo nome tornam-se um problema conceitual para uma arte que nasceu justamente na ruptura de definições rígidas que segmentavam as expressões artísticas. A denominação “teatro de objetos” surgiu em 1980³⁰, durante um encontro entre artistas dos grupos franceses Vélo Théâtre, Théâtre de Cuisine e Théâtre Manarf. Os artistas reunidos naquela ocasião, percebendo que havia elementos em comum entre seus trabalhos e de outros anteriores, discutiram sobre uma possível identidade para aquilo que estavam desenvolvendo numa prática cênica que buscava liberar-se do texto teatral e das convenções do teatro de animação tradicional, abarcando preocupações estéticas e éticas dos grupos (D’ÁVILA, 2013). Dentre diversas propostas, o termo “teatro de objetos” foi o escolhido, ainda que sem unanimidade, de acordo com o relato de Jacques Templeraud (Théâtre Manarf), entrevistado por D’Ávila (2013):

O termo não conseguia traduzir a diversidade dos espetáculos apresentados, uma vez que os grupos não se guiavam exatamente pelo mesmo princípio de criar encenações com objetos extraídos da realidade utilitária. Entretanto, a sugestão apresentada por Katy [Deville], conectando todas aquelas práticas ao universo dos objetos, ainda foi a mais abrangente e pareceu, naquele momento, a melhor opção. (TEMPLERAUD *apud* D’ÁVILA, 2013, p. 36).

³⁰ Para mais informações sobre a história, princípios comuns e influências que cruzam o teatro de objetos, conferir o artigo de Sandra Vargas (2010) publicado na Revista Móin-Móin nº 7 e a dissertação de mestrado de Flávia Ruchdeschel D’Ávila (2013).

O relato de Templeraud denota a dificuldade em atribuir uma definição única a trabalhos que partiam de relações tão distintas, mesmo que todas tivessem o objeto como elemento comum, os modos de relação entre atuantes e objetos diferiam entre si. A designação escolhida naquele momento não dá conta de toda a diversidade hoje existente, mas evidenciou o que havia de menos humano, menos valoroso, menos distinto, para tratar dos assuntos mais distintos, valorosos e humanos. O objeto ganhou mais protagonismo na cena teatral a partir desta distinção que a nomenclatura e o fazer artístico correspondente lhe proporcionaram.

A atriz e diretora Sandra Vargas destaca a importância da disseminação do teatro de objetos pelo diretor francês Philippe Genty, por meio dos seus cursos ministrados em diversos países de todos os continentes. Vargas menciona a definição de Genty sobre o teatro de objetos:

Para Genty, o Teatro de Objetos é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. Dentro deste conceito, portanto, tentar fazer um boneco, forçando a ilusão de um movimento humano a partir da junção de diferentes objetos, ou colocando dois olhos em um objeto, não constituiria um Teatro de Objetos, mas um Teatro de Bonecos feito de objetos. (VARGAS, 2010, p. 33).

Esta definição de teatro de objetos que Vargas traz de Genty é importante, pois é um conceito disseminado amplamente em muitos países, principalmente no Brasil. Diversos artistas brasileiros tiveram seu primeiro contato com o teatro de objetos baseados nesse conceito (inclusive eu) e o repassaram a tantos outros artistas por meio de espetáculos e oficinas, criando-se um entendimento de que o deslocamento de funções, as associações por figuras de linguagem, o manuseio desprezioso e a dramaturgia pessoal eram as premissas básicas da linguagem. Contudo, a definição propagada por Philippe Genty pode ser complementada e ampliada pela observação que faz o professor Felisberto Sabino da Costa acerca dos objetos em cena:

Há, em torno de qualquer objeto, uma aura de espaço físico criada pela sua presença, em que se constrói dramaturgia pela fricção (relação de corpos), gerando sensações e emoções diversas. No teatro contemporâneo, no qual a tríade drama, ação, imitação é posta em xeque, o objeto adquire novo estatuto, em seus múltiplos modos de relação com o espectador. Entre as inúmeras acepções, podemos ressaltar algumas, nas quais vislumbramos a gama de situações em que ele se “presenta” no espaço-tempo cênico. Posto

em palavra, o objeto sofre ressemantizações. Feito matéria, ele é mostrado, consumido, animado, construído ou destruído. Converte-se em personagem, sofre metamorfoses, traz em si um caráter lúdico, simbólico, e opera deslizamentos metonímicos e metafóricos. O atuante joga com o objeto e faz-se objeto em cena, em distintos graus. (COSTA, 2007, p.116).

O olhar de Felisberto Costa aponta para um detalhamento muito interessante da multiplicidade do objeto em cena conforme se constroem as relações deste com os atuantes. O objeto pode ser simultaneamente palavra, matéria, personagem, símbolo e signo. Cada uma destas dimensões se desenvolve segundo as relações construídas com os atuantes e com os espectadores. Costa comenta que o atuante está em jogo com o objeto em distintos graus e, por extensão, podemos considerar que o público também o está, uma vez que faz parte desta relação triádica. O jogo entre atuantes e objetos só pode se realizar na percepção do público se este se sentir parte do jogo. As ressemantizações, as convenções de existência do personagem, os sentidos simbólicos, a compreensão dos signos e os deslizamentos metafóricos e metonímicos somente se realizam se o espectador estiver totalmente inserido no jogo conduzido pelos atuantes ao criar estas relações com os objetos.

O teatro de objetos é uma arte que desde seu princípio borra fronteiras interagindo com outras linguagens, contaminando e deixando-se contaminar, transformando-se e atualizando-se aos contextos nos quais opera. Paradoxalmente, firma-se como arte distinta com parâmetros próprios e em constante reorganização de suas bases de acordo com as interações que estabelece. Desse modo, ao passo que o teatro de objetos se insere numa ordem hierárquica enquadrada no teatro (e dentro do teatro, o de animação), pela força das interações que estabelece, desordena-se. Ao desordenar-se, (re)organiza-se de uma maneira nova, (re)nasce atualizado e contextualizado, o que eventualmente levará à sua extinção enquanto definição de “teatro de objetos”, proporcionando a existência de uma forma nova, com outra denominação e novas fronteiras. A percepção deste movimento vivo do teatro de objetos, que garante sua renovação e provoca dúvidas sobre sua identidade e permanência, pode ser aprofundada e discutida apoiada em alguns conceitos da chamada “teoria da complexidade” ou “pensamento complexo”.

4.1 COMPLEXUS, OU, O QUE É TECIDO JUNTO

A teoria da complexidade, ou pensamento complexo, começou a se tornar conhecida a partir das teorias da informação e da cibernética, no início da década de 1950 (MORIN; MARQUES, 2002). Desde então diversas áreas de conhecimento (como a informática, biologia, física, sociologia, pedagogia, filosofia e epistemologia) se apropriaram do conceito e o desenvolveram. O sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1921 –) traz como definição para o pensamento complexo:

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. (MORIN, 2005a, p. 13).

A definição de complexidade por Morin proporciona aberturas na compreensão e relação com o objeto complexo com o qual se lida em cena. Na imagem evocada pelo “que é tecido junto” temos a noção *de* que “o todo está na parte que está no todo”, salientada diversas vezes pelo autor (2005a, p. 75 *et. seq.*). Isso leva ao paradoxo comentado por Morin, do *uno* e do *múltiplo*, que pode ser associado ao teatro de objetos. Na cena em que o objeto é o protagonista, ele é múltiplo, desdobra-se em diversos níveis expressivos semânticos, simbólicos e sógnicos. Ao mesmo tempo, o objeto é uno, sua presença é uma totalidade manifesta por sua forma, cor, textura, material, peso, entre outras características físicas.

Para além do teatro de objetos, é plausível analisar a encenação teatral em suas diversas formas pelo viés do pensamento complexo, compreendendo-a como fenômeno constituído por um complexo “tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos” (MORIN, 2005a, p. 13), sendo paradoxalmente una e múltipla. Tomando um exemplo inicial, segundo André Veinstein, citado por Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro, temos que

Numa ampla acepção, o termo *encenação* designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (VEINSTEIN *apud* PAVIS, 2007, p. 122 – grifos do autor).

São muitas as definições gerais sobre encenação teatral, variando em elementos e objetivos de acordo com o contexto de cada autor, mas de um modo ou outro sempre é evidenciado o fato de a encenação ser um conjunto de diferentes elementos em função de um objetivo comum: pôr em cena algo. No entanto, a encenação teatral não é o simples resultado da soma de cenário, iluminação, música, atuação, texto e outros elementos. Analisando a definição de Veinstein, é possível considerar como um paradigma simplificador reduzir a encenação teatral ao desígnio de um conjunto de meios de interpretação cênica, como se fosse apenas uma junção de elementos lado a lado, que por ocasião desta formação recebe este nome. Cada um destes elementos possui características próprias e, por si, são complexos em suas relações com os demais elementos.

Ao considerar uma encenação de teatro de objetos, observa-se que o leque de elementos que constituem a cena amplia-se, desdobrando-se em camadas interligadas conforme o grau de interação. Um conjunto de chá, que por sua forma utilitária compõe a cenografia de uma casa em cena, fundado em certas interações com os atuantes pode tornar-se, na leitura simbólica do público, uma cidade inteira. Cada xícara não deixa de ser aquilo que é, como reconhecido pelo público, mas adensa em camadas de leitura subjetiva, tornando-se um elemento mais complexo, tecido em conjunto. Assim, “o todo” da encenação está nas partes, que estão no todo. Morin discorre acerca da complexidade, situando-a em relação ao paradigma simplificador e afirma que

[...] o paradigma simplificador é um paradigma que põe ordem no universo, expulsa dele a desordem. A ordem se reduz a uma lei, a um princípio. A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo. Ou o princípio da simplicidade separa o que está ligado (disjunção), ou unifica o que é diverso (redução). (MORIN, 2005a, p. 59).

Para Morin (2005a), no entendimento da complexidade, a simplificação pode incorrer numa grande dificuldade a ser superada, mas que não precisa ser eliminada. As simplificações são necessárias para que haja organização na complexidade, contudo, devem ser utilizadas com a consciência de que são meramente simplificações. Podemos retomar como exemplo a definição do que é teatro de objetos no Dicionário do Teatro Brasileiro, que diz: “teatro de objetos é uma linguagem que explora as possibilidades expressivas do objeto como protagonista da cena”

(GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 239 – verbete: teatro de objetos). Tal definição condensa em poucas palavras elementos essenciais para distinguir essa expressão artística, das quais se destacam os termos “linguagem”, “possibilidades expressivas” e “protagonista”.

É interessante observar como a simplificação proposta pela junção de alguns termos-chave imediatamente organiza o pensamento, situando com certa precisão a distinção desta entre outras inúmeras formas de expressão artística. A definição começa por situar o teatro de objetos como *linguagem*, o que já nos dá uma dimensão de sua amplitude, pois não é considerado, por exemplo, como gênero ou modalidade teatral. Em seguida, nos informa o que tal linguagem produz: a exploração das *possibilidades expressivas* do objeto – que é a sua primeira distinção. No entanto, outras linguagens e modalidades teatrais realizam o mesmo feito. Por fim, a definição nos esclarece a peculiaridade fundamental dessa linguagem, que é o *protagonismo* do objeto em cena. Cada um destes termos-chave pode ser analisado e problematizado para complementar e aprofundar o entendimento da definição principal, que inicialmente é mais simples, mas proporciona em si uma multiplicidade de desdobramentos que a torna também complexa.

Podemos associar este exemplo com a observação de um objeto qualquer, como uma caneta. Compreendemos o objeto caneta em sua totalidade e o definimos como “utensílio contendo tinta ou similar com que se pode escrever ou desenhar” (HOUAISS, 2009 – verbete: caneta), mas este objeto pode ser visto sob vários aspectos para além de sua funcionalidade imediata e por diversos graus de proximidade. É possível que a certa distância a olho nu, pelo formato, tamanho, cor e localização que contextualiza seu uso, identifiquemos o objeto como sendo uma caneta. Com a caneta em mãos, é possível perceber as texturas, os materiais que a compõem e o peso, elementos estes que podem tornar aquela caneta diferenciada de outras com os mesmos formatos, tamanhos e cores. Se desmontarmos a caneta, teremos acesso às partes que compõem o todo, sendo que cada parte pode ser analisada segundo critérios próprios e cada critério de análise desdobra-se em outros, conforme adentra-se meticulosamente nos detalhamentos até onde for possível chegar (a um nível subatômico, quiçá).

Esse caminho de desdobramentos que segue para o micro, também pode ser feito em sentido oposto, ao macro. A caneta, que antes era *o todo* e foi esmiuçada em suas *partes* infinitesimais, pode ser também compreendida como uma *parte* de um

todo mais amplo: uma caneta que foi parte de uma embalagem com várias outras iguais, que ocupou um *container* de produtos de escritório, vindo de uma fábrica chinesa, submetida a um determinado sistema político-social de produção e mão-de-obra, em um certo planeta, de uma certa galáxia...

Portanto, o que Edgar Morin propõe é que se parta de algum ponto para realizar os desdobramentos de análise, com a consciência de que a coisa ou fenômeno analisado não se encerra em si mesmo, que faz parte de contextos mais amplos e mais restritos simultaneamente. Além disso, ele considera que o todo não é o acúmulo ou soma simples das partes, uma vez que estas imbricam-se e interagem com partes internas e externas, tornando o todo mais complexo do que visto a um primeiro olhar.

É curioso notar que o teatro de objetos foi também denominado na França como “Micro Macro Teatro”, tendo inclusive o primeiro festival dedicado à linguagem, na década de 1980, chamado “Festival Micro Macro” (AMARAL, 1996). Ana Maria Amaral menciona o artigo de um psicanalista e sociólogo chamado Claus Rath, que escreveu sobre as relações entre o micro e o macro no teatro de objetos:

Segundo ele [Rath], a palavra micro se aplica ao teatro de objetos por existirem nele detalhes que, em geral, são ignorados no teatro de ator. Detalhes como o som de água caindo, a respiração dos atores ou um telefone que, de repente, toca fora de cena num momento de suspense. Micro também são os detalhes que apresenta em relação ao tempo, frações de segundo postas em relevo e o espetáculo de repente se torna muito lento. [...] Nesse clima, o pequeno se avoluma e passa a ter uma força e um poder que o situam entre ameaça e fascínio. É macro. (AMARAL, 1996, p. 215).

A menção de Amaral às considerações de Rath sublinham o jogo constante entre amplitudes, geralmente presentes no teatro de objetos. O mesmo objeto posto em cena pode alternar entre micro e macrodimensões, de acordo com as relações que os atores estabelecem em cena. Um ônibus de brinquedo em um momento pode ser a microdimensão, o objeto miniaturizado que entra no bolso do ator ao invés deste entrar no ônibus. Em outro momento, o mesmo brinquedo pode representar a macrodimensão de todo um longo percurso de viagem, algo mais amplo até que um ônibus real. No teatro de objetos o micro e o macro não se excluem, e por vezes, imbricam-se.

Ao contrário do que se possa imaginar inicialmente, o pensamento complexo não trata da elaboração de um paradigma que substituiria outros. A ideia de complexidade não suporta em si a capacidade de ser unificadora ou relativista. Ela

abre espaços de tensão ou, como escreve o autor, “*a complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução*” (MORIN, 2005a, p. 06 – grifo do autor). Outra característica interessante, destacada por Morin sobre a complexidade, é a sua tendência à desintegração. De acordo com o autor,

De fato, continuo a considerar muito rica a ideia de que quanto mais é complexo, mais é diverso, mais há interações, mais há acasos, ou seja, que a mais alta complexidade desemboca finalmente na desintegração. Continuo a pensar que os sistemas de alta complexidade que tendem a se desintegrar, só podem lutar contra a desintegração através de sua capacidade de criar solução aos problemas (MORIN, 2005a, p. 108).

Ao considerar a cena contemporânea (especificamente o teatro de objetos) como um sistema complexo, observa-se que o pensamento de Morin é válido também neste âmbito. No fim do século XIX e início do século XX, os diferentes elementos constituintes da encenação com os quais o artista deveria se preocupar eram menos numerosos, se comparados às possibilidades atuais. Segundo Marvin Carlson (1997), o pensamento de Richard Wagner (1813-1883) de “obra de arte total” buscava reorganizar uma possível gênese do teatro na qual estariam unidos o teatro, o canto, a dança, a música e as artes visuais. Nesse sentido, era um movimento interessante de complexidade na encenação teatral que buscava redefinir o teatro por meio da interação entre estes elementos. Na atualidade, observa-se que a encenação teatral segue esse movimento de complexificação da própria arte, interagindo com muitos outros campos distintos (multimídia, física, biologia, cibernética e informática, por exemplo), numa trajetória que tende a borrar as fronteiras que a determinam como teatro. Mas uma encenação teatral que, devido à sua complexificação pelas suas intensas relações com outros campos, se torna cada vez menos teatro (no sentido mais clássico), ainda seria uma encenação teatral?

Uma questão semelhante foi muito discutida entre as décadas de 1950 e 1970 no campo do teatro de animação, com relação à animação de bonecos à vista do público. Principalmente na tradição europeia e suas decorrências, as encenações com formas animadas não admitiam em cena concomitantemente o ator ou a atriz e o boneco por ele animado. A visibilidade do(a) animador(a) em cena causou inicialmente um desconforto entre muitos praticantes da arte, que acreditavam ser este o fim do teatro de bonecos. Em uma publicação de 1953, Hans Richard Purschke proporciona um olhar sobre essa problemática ao afirmar que

Ao surgir em seu mundo, (o homem) tira de imediato (ao boneco) sua realidade de boneco; ele perde sua força de persuasão, o encantamento se rompe e não se vê nele nada além de sua verdadeira natureza de papel machê. De madeira ou de pano. Porque o aparecimento do homem dá ao espectador a possibilidade de comparar e ele repara então na imperfeição da aparência e dos movimentos do boneco. (...) O mundo dos bonecos e o dos homens são separados, eles excluem um ao outro. É flagrante no que diz respeito ao boneco e ao jogo de sombras irreal. Tem-se vontade de dizer, para parafrasear Kipling, que um homem é um homem e um boneco um boneco e que eles jamais se encontrarão. (PURSCHKE *apud* JURKOWSKI, 2000, p. 74-75).

Contudo, a opinião de Purschke na década de 1950 não prevaleceu e, ao invés de se excluírem um ao outro, a interação entre atuante e forma animada tornou o teatro de animação mais complexo e elaborado. A tendência à desintegração das formas tradicionais homogêneas³¹ de fato ocorreu, visto que atualmente há uma tendência à produção maior de espetáculos com animação à vista do público do que com o animador oculto³². Muitos artistas e críticos perguntaram-se até que ponto o teatro de bonecos ainda poderia ser considerado como tal, uma vez que se observava cada vez menos bonecos em cena e mais outros elementos “externos” a esta arte. Após mais de 60 anos de discussões e transformações, observa-se que as formas tradicionais e as complexificadas pelas interações coexistem.

Nesse sentido, o teatro de objetos surgiu principalmente de interações entre o teatro e as artes visuais, sendo que atualmente está no limite tênue de várias fronteiras, suscitando dúvidas: é teatro de animação sem simular vida autônoma nos objetos? É teatro quando não apresenta ação e preza pela visualidade? É arte visual quando evidencia a teatralidade da matéria? Então seria dança ao organizar os movimentos dos corpos vivos e inanimados no tempo e no espaço? Ou seria literatura ao usar figuras de linguagem, mesmo quando não usa palavras? Poderia ser música ao produzir sons em instrumentos não musicais? Pertenceria ao campo do audiovisual quando é composto e interage com projeções ou utiliza recursos cinematográficos?

Segundo Flávia Ruchdeschel D'Ávila,

Uma das principais características do teatro de animação contemporâneo é a multiplicidade de suportes expressivos. Nessa paisagem que não cessa de

³¹ Para Jurkowski (2000), a *homogeneidade* no teatro de bonecos privilegia o boneco acima dos demais elementos constituintes do espetáculo, tornando o espetáculo um todo indissociável em prol das ações do objeto animado. Em contraponto, a *heterogeneidade* no teatro de animação define os espetáculos que se deixam contaminar por formas de expressão variadas.

³² Numa amostragem de espetáculos das 4 primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITA Floripa, entre os anos de 2007 e 2010, verificou-se que 70,8% dos trabalhos apresentados recorriam à animação à vista do público. Cf. SOUZA, 2011 – Apêndices.

se expandir e diversificar, também não existe um espetáculo de teatro de objetos “puro” que se guie por princípios expressivos específicos. Antes disso, é possível constatar que o teatro de objetos se entrelaça cada vez mais com outras manifestações artísticas, que utilizam diferentes suportes expressivos. (D’ÁVILA, 2013, p. 56-57).

Considerando a tendência ao entrelaçamento com outras manifestações artísticas, conforme aponta D’Ávila, que resulta em uma multiplicidade de suportes expressivos, nota-se que o teatro de objetos enquadra-se com a definição de “sistema” apontada por Edgar Morin (2005b, p. 132 – grifo do autor): “pode-se conceber o sistema como *unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos*”. Entende-se com isso que o teatro de objetos não é um fenômeno dissociado e autossuficiente, mas conforme certo ponto de vista, uma unidade (pois há um agrupamento de características que a distinguem) que se organiza como tal nas e pelas inter-relações, tornando-se, assim, um sistema. Para Morin,

Todos os objetos-chave da física, da biologia, da sociologia, da astronomia, átomos, moléculas, células, organismos, sociedades, astros, galáxias, constituem sistemas. Fora dos sistemas, há apenas a dispersão particular. Nosso mundo organizado é um arquipélago de sistemas no oceano da desordem. Tudo que era objeto³³ tornou-se sistema. Tudo o que era até mesmo uma unidade elementar, inclusive e sobretudo o átomo, virou sistema. [...] O sistema tomou o lugar do objeto simples e substancial e ele é rebelde à redução em seus elementos; o encadeamento de sistemas de sistemas rompe com a ideia de objeto fechado e auto-suficiente. Sempre se trataram os sistemas como objetos; trata-se de agora em diante de conceber os objetos como sistemas (MORIN, 2005b, p. 128-129).

Neste contexto, a noção de que os objetos de estudo conformam sistemas nos auxilia ao assumir a complexidade das inter-relações que afetam e são afetadas pelos próprios fenômenos analisados, sendo incongruente tratá-los isoladamente. O teatro de objetos também é parte de um “arquipélago de sistemas”, que frequentemente desafia os cânones e elementos basilares do teatro e da arte como um todo. Pela sua capacidade fértil de interação, desordena sua estrutura quando tende a fechar-se em si, provocando uma nova auto-organização. No ano de 2010, Sandra Vargas observava em seu artigo na Revista Móin-Móin n.7, que

³³ O autor se refere a “objeto” no sentido filosófico do termo, como coisa material ou mental para o qual converge o pensamento, o assunto sobre o qual versa uma análise ou reflexão.

Há pouca circulação de espetáculos de Teatro de Objetos pelo país, o que fez com que os grupos desenvolvessem o seu trabalho sob uma única perspectiva, gerando uma certa entropia e uma limitada variedade de formas e recursos expressivos. [...] A criação de Festivais específicos como o FITO e a inserção de espetáculos de Teatro de Objetos no corpo de diferentes Festivais [...], pode contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral, oferecendo novas visões e promovendo intercâmbios, não para estabelecer regras, demarcar um campo de atuação ou constituir fórmulas, mas para apresentar novos parâmetros para a criação poética. (VARGAS, 2010, p. 42).

A percepção de Sandra Vargas naquele momento apontava para um processo de enfraquecimento no desenvolvimento da linguagem no Brasil, aparentemente fechando-se em si mesma pela falta de interações. As limitações do teatro de objetos brasileiro naquele momento foram motivo de preocupação para Vargas, que notoriamente foi uma das responsáveis pelo desenvolvimento de novas perspectivas para a linguagem no país. Sandra Vargas atuou de modo provocativo em relação a essa questão em distintas frentes: realizou a curadoria do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos (festival itinerante que circulou por todas as regiões do Brasil), ministrou dezenas de oficinas sobre teatro de objetos, elaborou espetáculos investigando a linguagem como atriz e como diretora, além de produzir reflexões teóricas, como este citado artigo na Revista Móin-Móin, entre outros. A tendência à cristalização de uma prática, que poderia se tornar um sistema fechado, provocou um movimento de reação que levou a novas interações em diversos níveis, do prático ao teórico, consolidando-o como um sistema aberto. Assim, se tomarmos alguns pontos em uma linha cronológica simplificada, percebe-se um movimento cíclico de desenvolvimento do teatro de objetos:

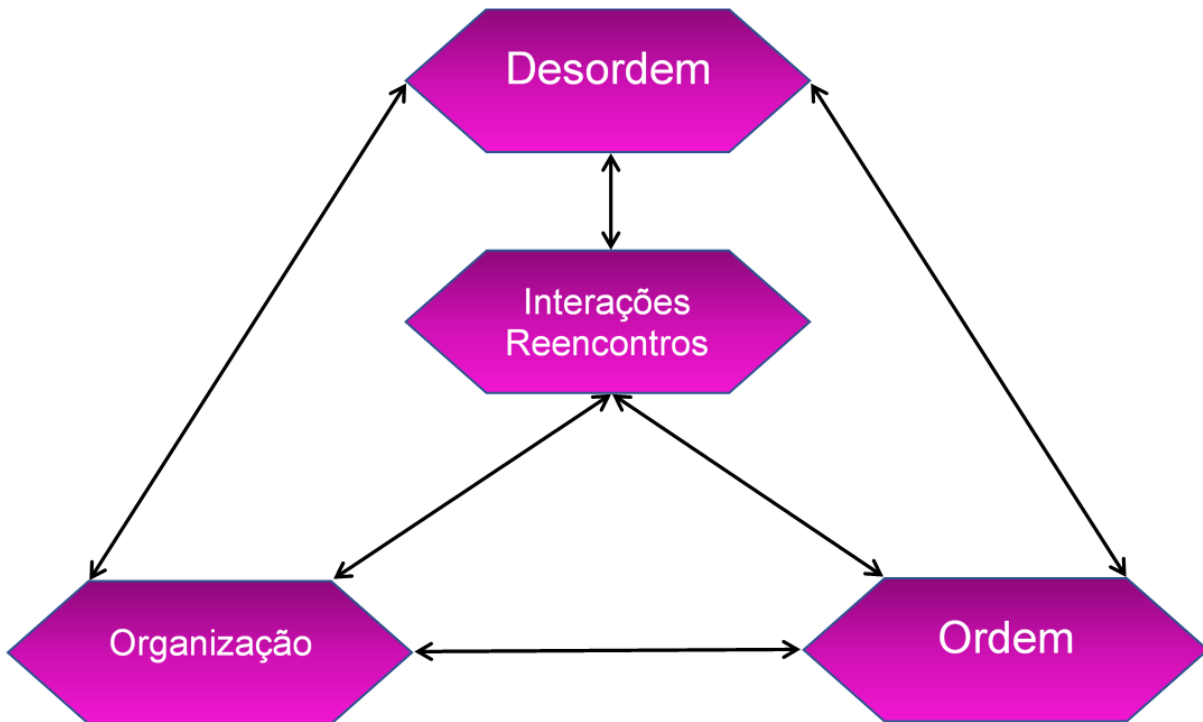
- a) O descontentamento com certos paradigmas do teatro de bonecos tradicional provoca a pesquisa por outra forma de expressão artística influenciada por outras artes (desordem de uma ordem estabelecida anteriormente);
- b) A identificação entre artistas que buscam objetivos semelhantes e alcançam resultados com traços similares, nos quais os objetos cotidianos são os elementos mais comuns. Isso leva a uma autodenominação que realiza uma distinção/ruptura (movimento de reorganização);
- c) A intensificação das propostas artísticas em torno de um mesmo eixo gera a replicação de métodos que resultam mais interessantes. A falta de novas

interações também desacelera o processo de desenvolvimento, causando estagnação (nova ordem);

- d) Caso a ordem estabelecida não sofra mais interações, ela tende a se cristalizar e descontextualizar. Com novas interações, se restabelece o processo de desenvolvimento e transformação (nova desordem).

Essa dinâmica apontada aqui em relação ao teatro de objetos é observável (em suas devidas proporções e contextos) nos mais diversos sistemas, de átomos a galáxias. À medida que se torna mais complexo, o teatro de objetos pode ser analisado pelo tetragrama proposto por Morin (2005b), formado por:

FIGURA 21 - Circuito tetralógico do pensamento complexo.



FONTE: MORIN, 2005b, p. 79 – redesenhado por Alex de Souza.

Para Morin (2005b, p. 79 – grifo do autor), “o circuito tetralógico significa então que não se saberá isolar ou hipostasiar algum desses termos. Cada um adquire sentido na sua relação com os outros. *É preciso concebê-los juntos, ou seja, como termos ao mesmo tempo complementares, concorrentes e antagônicos*”. Em seu entendimento, qualquer interação se torna inconcebível sem desordens que provoquem (re)encontros. Do mesmo modo, o autor não acredita que haja ordem e

organização sem interações, sendo que ambas existem em função uma da outra e que quanto mais se desenvolvem, mais toleram e até necessitam da desordem. Em suma, os quatro termos não podem ser pensados separadamente por si, mas sempre por suas relações intrínsecas. Este circuito proposto pelo autor é uma forma para compreender a dinâmica de desenvolvimento de sistemas abertos, que pressupõem interações constantes. Edgar Morin salienta duas consequências fundamentais que ocorrem segundo a ideia de um sistema aberto:

A primeira é que leis de organização da vida não são de equilíbrio, mas de desequilíbrio, recuperado ou compensado, de dinamismo estabilizado. Em nosso trabalho vamos beber na fonte dessas ideias. A segunda consequência, talvez ainda maior, é que a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente, e que essa relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do sistema. (MORIN, 2005a, p. 22).

A primeira consequência evidenciada pelo autor nos mostra um viés importante acerca da organização e continuidade da linguagem artística conhecida como teatro de objetos, pois quando a tendência é o equilíbrio, isso leva à estaticidade, à estagnação do desenvolvimento e, conseqüentemente, à sua degradação por falta de realimentação. No entanto, os sistemas se mantêm vivos quando em desequilíbrio, mas em um dinamismo estabilizado, ou seja, o desequilíbrio provoca um movimento que é aproveitado de modo organizado, estabilizando-o, tal qual o desequilíbrio necessário do quadril para caminharmos, reestabilizado a cada passo. A segunda consequência apontada por Morin é notável no teatro de objetos, uma vez que a multiplicidade de relações com outras modalidades e linguagens artísticas, assim como com outras áreas de conhecimento, são constituintes elementares desse sistema.

Outro ponto de interesse depurado pelo pensamento complexo trata da auto-organização na reprodução de um sistema que se mantém aparentemente equilibrado por interações que o realimentam, mas continua evoluindo e degradando-se. Segundo Morin,

Num primeiro sentido, o desequilíbrio alimentador permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, isto é, em estado de estabilidade e de continuidade, e esse aparente equilíbrio só se degradará se for deixado entregue a si mesmo, isto é, se houver fechamento de sistema. Esse estado assegurado, constante e, no entanto, frágil [...], tem alguma coisa de paradoxal: as estruturas permanecem as mesmas, ainda que os constituintes sejam mutantes; assim acontece não apenas com o turbilhão, ou a chama da vela,

mas com nossos organismos, onde nossas moléculas e nossa células renovam-se sem cessar, enquanto o conjunto permanece aparentemente estável e estacionário. Por um lado, o sistema deve se fechar ao mundo exterior a fim de manter suas estruturas e seu meio interior que, não fosse isso, se desintegraria. Mas é sua abertura que permite esse fechamento (MORIN, 2005a, p. 21).

Assim como a troca de células no corpo humano é necessária para a manutenção da existência daquele corpo, a autorreplicação constante leva às mutações, ao envelhecimento e inevitavelmente à morte. No sistema do teatro de objetos a analogia é pertinente. Há um corpo reconhecível, um conjunto de elementos comuns que constituem o que foi inicialmente chamado de teatro de objetos. Contudo, dos anos 1980 à atualidade, esse corpo substituiu suas células algumas vezes, cresceu, se desenvolveu, continuando sua mutação. Em algum momento as transformações tornarão esse corpo irreconhecível e talvez seja preciso dar outro nome, pois o “teatro de objetos” não terá mais o mesmo sentido de seu início.

4.2 PODE TUDO, SÓ NÃO PODE QUALQUER COISA

Compreender o teatro de objetos como um sistema aberto complexo, ao mesmo tempo que auxilia no aprofundamento das reflexões acerca desta linguagem, também se torna um problema para definir suas fronteiras distintivas. Assistindo espetáculos que se utilizam de objetos em cena com os mais diversos níveis de protagonismo, frequentemente ouve-se o questionamento: “será que isso é teatro de objetos”? Jacques Templeraud (*apud* D’Ávila, 2013), conforme foi apontado anteriormente, já considerava difícil conceituar com unanimidade de definição os trabalhos realizados pelos grupos Vélo Théâtre, Théâtre Manarf e Théâtre de Cuisine nos anos de 1980 e, apesar de levarem adiante o termo, ainda questionam o que é teatro de objetos.

Por não existir uma única definição geral que delimite com precisão o teatro de objetos, na prática, desenvolvem-se micropoéticas no âmbito dos grupos e, por vezes, dos espetáculos. É possível verificar essa situação com alguns exemplos brasileiros de trabalhos que se consideram teatro de objetos, mas que dispõem de relações bastante diferentes entre si.

A Cia. Gente Falante (Porto Alegre/RS), com o espetáculo *Louça Cinderella* (2011), utiliza-se de louças e conjuntos de chás para encenar o conto “A gata

borralheira”, dos Irmãos Grimm. Neste trabalho o grupo faz associações entre os tipos de louças, principalmente pelas suas formas, com características em destaque dos personagens do conto de referência, sem realizar alterações nos objetos cotidianos.

FIGURA 22 - Cena de *Louça Cinderella*, Cia. Gente Falante.



FONTE: Imagem de divulgação. Foto de Guto Muniz.
Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/louca-cinderella/980>>. Acesso em 01/07/2019.

Todas as personagens femininas são relacionadas a xícaras e os personagens masculinos a bules, em clara alusão do bico do bule ao falo, assim como da xícara como receptáculo para o conteúdo do bule. Cinderella, a personagem pobre e pouco valorizada pela madrasta e irmãs, é associada a uma xícara simples, sem qualquer ornamento ou atrativo visual. O príncipe é um bule luxuosamente ornamentado, alto e esguio, diferente do pai de Cinderella, um bule sem ornamentos, baixo e largo. O atuante está em cena como um mordomo, que serve chá ao público enquanto conta a história utilizando os objetos de seu ofício. Todos os objetos, figurinos, composição cenográfica, dramaturgia e participação do público se desenvolvem em torno deste universo ligado ao ato de tomar chá.

Muito diferente deste exemplo é o espetáculo *Zoo-Ilógico* (2004), da Cia. Truks (São Paulo/SP). Neste trabalho, os objetos são reconhecidos pelo público pelo que são, mas há sempre junções que criam figuras antropomorfos e zoomorfos, desconfigurando suas características utilitárias. Dessa forma, privilegia-se a imagem formada pelo conjunto de objetos, restringindo as possibilidades de associação por

outras características, como a função utilitária, o material de que é composto, os signos e símbolos que contém ou a história que evoca.

FIGURA 23 - Cena de Zoo-Ilógico, Cia. Truks.



FONTE: Imagem de divulgação.

Disponível em <<http://www.truks.com.br/espeticulos/zoo-ilogico>>. Acesso em 01/07/2019.

A Figura 23 mostra uma cena do espetáculo, na qual um dos atores utiliza um regador, duas bacias, uma mangueira e um chuveiro para criar a figura que alude a um elefante. Os objetos escolhidos, além de serem todos de material plástico, têm em comum alguma relação com a água, elemento que pode também aproximar os objetos da figura do elefante por associação. Mesmo assim, a relação entre os objetos separadamente e o paquíderme é frágil e indireta, sendo mais preponderante a conformação visual da junção dos objetos que lembram os contornos de uma cabeça de elefante. Dramaturgicamente essa relação no espetáculo também se torna frágil, uma vez que o mote das cenas trata de um piquenique no qual pai e filho brincam com os objetos que têm às mãos e estes especificamente não fazem muito sentido nesse contexto.

Em outra perspectiva de relação com objetos em cena encontra-se o Grupo XPTO (São Paulo/SP) com a intervenção urbana *DuChamp*. Nesta intervenção o

grupo utiliza bancos de madeira com rodas de bicicleta, que fazem referência à obra “Roda de bicicleta” (1913), do artista visual Marcel Duchamp.

FIGURA 24 - Obra *Roda de bicicleta* (1913) e cena de *DuChamp*, Grupo XPTO.



FONTE: Imagens de divulgação.

Disponível em <<http://www.fitofestival.com.br-galeria-maceio-2015>>. Acesso em 01/07/2019.

Neste caso, os bancos de madeira e rodas de bicicleta utilizados não possuem uma relação direta entre si, não representam uma forma humana ou animal e não são associados a um personagem fictício. A intervenção do Grupo XPTO parte da releitura de uma obra icônica que origina o *ready made* (que é uma forte referência para o teatro de objetos), elaborando uma espécie de bailado entre objetos e atuantes na rua. O público que reconhece a obra relida certamente faz associações com o artista de referência e sua notável relação com objetos do cotidiano. Para quem não possui tais referências, a performance atinge o público por outros meios subjetivos, com a graciosidade dos movimentos dos atuantes junto aos objetos, os sons e as composições espaciais no ambiente da rua.

O grupo Sobrevento (São Paulo/SP) tem em seu repertório, até o momento, cinco espetáculos³⁴ pautados nas relações com os objetos, cada um com particularidades que se destacam. *São Manuel Bueno, Mártir* (2013) parte da adaptação de um romance do espanhol Miguel de Unamuno (1864 – 1936), utilizando uma mesa redonda coberta de areia como espaço de cena, ao redor da qual ficam os atuantes e atrás destes, em arquibancadas, o público. Além da areia que cobre a mesa,

³⁴ Para mais detalhes e informações sobre os espetáculos, conferir a tese de doutorado da pesquisadora Kely Elias de Castro (2018) e o sítio eletrônico do Grupo Sobrevento, disponível em: <<http://www.sobrevento.com.br/espetaculos.htm>>.

galhos secos e outros objetos naturais, são utilizadas 30 pequenas esculturas de madeira, entalhadas especificamente para o espetáculo.

FIGURA 25 - Cena de *São Manuel Bueno, Mártir*, Grupo Sobrevento.



FONTE: Imagem de divulgação. Foto de Marco Aurélio Olímpio. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/fotos_sao.htm>. Acesso em 01/07/2019.

Este trabalho destaca-se pelo uso de objetos não industrializados e confeccionados exclusivamente para a demanda do espetáculo, contrariando uma das premissas mais recorrentes no teatro de objetos, que é a crítica à sociedade de consumo por meio do reúso de objetos industrializados em cena. A dramaturgia também segue um caminho pouco usual no teatro de objetos, sendo elaborada com base em um romance de conteúdo bastante denso.

Sala de Estar (2013) foi o segundo dos cinco espetáculos de teatro de objetos do Grupo Sobrevento, seguindo, diferentemente do trabalho anterior, uma dramaturgia autoral referenciada em histórias pessoais do elenco. Essas histórias são relatadas verbalmente para o público, sempre com objetos significativos dentro do contexto elaborado, configurando ambientes domiciliares, espaços íntimos nos quais o público é convidado a compartilhar. Outro ponto de realce neste espetáculo é a escolha de objetos grandes, de mobiliário, como protagonistas da cena com os(as) atores. Devido às proporções, torna-se mais difícil o ator em cena submeter os objetos às suas ações, provocando-o a desenvolver suas ações de acordo com o que os objetos permitem.

FIGURA 26 - Cena de *Sala de Estar*, Grupo Sobrevento.

FONTE: Imagem de divulgação. Foto de Marco Aurélio Olímpio. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/fotos_sala.htm>. Acesso em 01/07/2019.

No espetáculo *Só* (2015), o Grupo Sobrevento explora os elementos poéticos e metafóricos sem o uso da palavra em cena, eliminando a mesa ou balcão como suporte e inserindo os atores no mesmo plano hierárquico, dramático e cenográfico dos objetos.

FIGURA 27 - Cena de *Só*, Grupo Sobrevento.

FONTE: Imagem de divulgação. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/fotos_soh.htm>. Acesso em 01/07/2019.

Esse trabalho tem dramaturgia com referência no texto inacabado de Franz Kafka chamado *América*, contudo, o texto foi utilizado de maneira implícita, como um disparador para improvisações. Durante o processo de montagem, foram-se entrelaçando questões presentes no texto de referência com situações vividas pelos atores no delicado momento social e político brasileiro do ano de 2015, emergindo em cena temas como a solidão, o medo, o desajuste social, as crises migratórias e a fragilidade das relações. As cenas são praticamente instalações visuais, não lineares, altamente simbólicas, abrindo espaço para diferentes leituras por parte do público de acordo com sua imersão nas referências pessoais.

Escombros (2017), faz uso de um ambiente em ruínas, de restos de materiais e pessoas para tratar da aniquilação dos relacionamentos como tema. O diferencial deste trabalho está nas relações que se estabelecem em cena entre atores e objetos por meio das memórias evocadas. As coisas que sobrevivem em meio aos escombros contam suas histórias. Aqui as relações com os objetos pautam-se fortemente nas memórias compartilhadas, mediadas pelos objetos.

FIGURA 28 - Cena de *Escombros*, Grupo Sobrevento.



FONTE: Imagem de divulgação. Foto de Marco Aurélio Olímpio. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/fotos_esc.htm>. Acesso em 01/07/2019.

Seguindo um aprofundamento nas relações entre objetos e memórias, o Grupo Sobrevento estreou em 2019 o espetáculo *Noite*, dirigido por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini. A dramaturgia foi elaborada apoiada na coleta de diversos depoimentos e de objetos doados pelos moradores dos bairros Belenzinho e Brás,

vizinhos da sede do grupo na cidade de São Paulo/SP. Segundo a sinopse divulgada pelo Grupo Sobrevento,

Noite é uma coleção de histórias rememoradas por um cego, na escuridão onde vive. Para compor o espetáculo, o Sobrevento conversou com dezenas de vizinhos acerca dos objetos que guardam em casa e de que nunca se desfariam. Surpresas, como descobrir objetos completamente insuspeitos, histórias inesperadas, objetos inexistentes e que continuam guardados na memória, objetos que o grupo jamais consideraria objetos, garantem a inovação e a renovação do grupo em um processo de criação teatral baseado na pesquisa e fundamentado na descoberta.

Neste trabalho as relações entre as memórias dos vizinhos consultados, a apropriação e recriação das histórias pelo grupo, assim como a leitura do público de acordo com suas referências pessoais são elementos atravessados pelos objetos em cena. Os objetos são a base dramática que disparam memórias em variados níveis, sendo o trabalho de atuação do elenco o gatilho para isso. As memórias individuais e coletivas compartilhadas em cena possibilitam um mergulho mais intenso no universo (re)construído daquele lugar onde vivem o Grupo Sobrevento e seus vizinhos – de bairro e de mundo.

FIGURA 29 - Cena de Noite, Grupo Sobrevento.



FONTE: Imagem de divulgação. Foto de Marco Aurélio Olímpio. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/fotos_noi.htm>. Acesso em 01/07/2019.

Entre tantas possibilidades para configurar as relações entre atuentes, objetos e público, até mesmo os artistas durante o processo de montagem de seus trabalhos ficam em dúvida se o que estão produzindo se enquadraria ou não no entendimento de teatro de objetos. Em entrevista concedida em 2015 no meio do processo de construção de *(Des)Pertencimento*, ao ser questionada sobre como percebia a relação com os objetos na elaboração das cenas, Jô Fornari responde:

Ele [o objeto] é o disparador de tudo. É o disparador da dramaturgia, da forma de atuar, da forma de estar em cena, de toda essa manipulação, de tudo isso que a gente está fazendo, ele é a peça central, o disparador de tudo. Mas que talvez no final a gente olhe e diga assim, ok... é teatro. Nem precisamos dizer que é teatro de objetos. Talvez a gente ache que sim, porque entende que é. Mas se não for, não há problema. Para mim está sendo muito interessante essa descoberta de partir do objeto. Partir dele e ver tudo isso que ele traz. (VARGAS *et al*, 2015 - fala de Jô Fornari).

Naquele momento do processo, os atuentes ainda não tinham clareza dos modos pelos quais se relacionariam com os objetos em cena. Tinham como referência mais forte espetáculos e oficinas que desenvolviam relações sugestivas com os objetos, partindo dos atributos formais e simbólicos para construir figuras de linguagem para compor a narrativa dramatúrgica, como, por exemplo, os espetáculos *Louça Cinderella* e *Pequenos Suicídios*. A proposta de Sandra Vargas de desvincular o espetáculo desse viés mais difundido do teatro de objetos desestabilizou os atuentes, retirando-os inicialmente de certa zona de conforto. Contudo, como se nota na fala de Jô Fornari, os objetos continuaram sendo a referência, a base, a fonte e o porto seguro para a criação artística. Mesmo sem saber determinar o que exatamente estavam fazendo como conceito ou linguagem, os atuentes e a direção do espetáculo mantiveram-se em busca do que os objetos poderiam oferecer em cena para os artistas e para o público.

Os exemplos pontuais ressaltados aqui dão um indício da amplitude que o teatro de objetos pode alcançar em seus modos de relação e interação. Portanto, se há dúvidas se se pode ou não elaborar a cena com ou sem dramaturgia pessoal, com ou sem objetos industrializados, com ou sem configurações antropomorfas, com ou sem texto falado, com objetos pequenos ou grandes, a única maneira de responder é realizando e colocando à prova tal cena diante do público. Sendo feita com o devido esmero e profundidade, conquistando o público a fazer parte das relações propostas, pode-se tudo.

5 LATO: UMA PROTOPEDAGOGIA DE TEATRO DE OBJETOS

Quem forma se forma e reforma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.

Paulo Freire.

Em 2015, enquanto acompanhava o processo de montagem do espetáculo *(Des)Pertencimento*, tive a oportunidade de propor no Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Florianópolis (instituição na qual leciono) um projeto de extensão com o objetivo de pesquisar a prática cênica com base no teatro de objetos. O projeto foi denominado “LaTO – Laboratório de Teatro de Objetos”, sendo executado na instituição formalmente nos anos de 2016 e 2017. A proposição deste projeto veio ao encontro de dois anseios: a demanda na região de Florianópolis por um espaço de pesquisa e formação em teatro de animação e o aprofundamento desta pesquisa de doutoramento.

O Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)³⁵ é uma instituição de grande reconhecimento na formação profissional catarinense, especialmente nas áreas tecnológicas. Mesmo assim, a formação profissional na área artística também é contemplada e consolidada na instituição, principalmente no Campus Florianópolis, o mais antigo. Ainda que por vezes as atividades artísticas tenham pouco reconhecimento interno e sejam consideradas áreas de formação profissional relegadas ao simples entretenimento, há mais de 40 anos a comunidade externa, discentes e docentes da instituição têm a oportunidade de realizar formações em distintos níveis, com profissionais capacitados, gratuitamente, nas linguagens artísticas. Atualmente continuam em atividade os projetos no eixo da Extensão: Coral

³⁵ O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina completa 110 anos de fundação neste ano de 2019. Inicialmente chamado de “Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina”, foi criado para proporcionar formação profissional aos filhos de classes econômicas menos favorecidas com cursos de desenho, tipografia, encadernação e pautação, carpintaria da ribeira, escultura, ferraria e serralheria. Ao longo dos anos foi também denominado “Liceu Industrial de Florianópolis”, “Escola Industrial de Florianópolis”, “Escola Industrial Federal de Santa Catarina”, “Escola Técnica Federal de Santa Catarina” e “Centro Federal de Educação Tecnológica”, atualizando-se no cumprimento de seu objetivo de ofertar formação profissional à medida que novas profissões surgiram ou tornou-se mais necessária a formação nas regiões em que a instituição atende. Atualmente são 22 campi com cursos presenciais distribuídos entre todas as regiões catarinenses e um Centro de Referência de Educação à Distância, que atende aos cursos na modalidade EaD. Mais informações em: <<https://www.ifsc.edu.br/historico>>. Acesso em: 15/07/2019.

IFSC (40 anos), Grupo Teatral Boca de Siri (24 anos), Atelier Livre de Artes (22 anos), Laboratório de Iniciação Teatral (20 anos), Orquestra Experimental IFSC (19 anos), Cineclubes Ó Lhó Lhó (5 anos) e Núcleo de Produção Digital de Santa Catarina (2 anos). No eixo do Ensino são ofertados em nível de Qualificação Profissional³⁶ os cursos de Formação Inicial e Continuada: Básico em Instrumentos de Orquestra (9 anos), Prática de Orquestra (3 anos) e Teatro de Animação (3 anos). Além destas atividades que são geridas pelos professores(as) de artes da Coordenadoria de Atividades Artísticas, o IFSC Campus Florianópolis promove outros projetos de extensão nas áreas de dança, artesanato e *design*, coordenados por servidores e docentes de outras áreas.

Até o ano de 2016, na região de Florianópolis, a formação na área de teatro de animação estava vinculada às disciplinas ofertadas dentro das grades dos cursos de Licenciatura em Teatro (UDESC) e Bacharelado em Artes Cênicas (UFSC), pelas ações pontuais de extensão proporcionadas pelas duas universidades e por oficinas de curta duração promovidas por festivais, grupos teatrais e instituições, como o SESC/SC. No primeiro semestre de oferta do LaTO, foram ao todo 30 inscritos, sendo que destes, apenas 3 não tinham experiência prévia com teatro, o que revelou um interesse pela qualificação profissional dos artistas da região que buscaram o LaTO para complementar seus conhecimentos.

O projeto foi se readequando em sua estrutura metodológica à medida que as avaliações dos participantes e do público revelavam pontos que poderiam ter mais aprofundamento e outros que não eram tão necessários. Pode-se considerar que o LaTO teve ao todo 5 ciclos distintos, sendo que a cada ciclo buscou-se explorar e aprofundar os métodos de pesquisa prática com objetos em cena.

Em todos os ciclos os encontros do Laboratório de Teatro de Objetos aconteceram uma vez por semana, com 3h de duração. Apesar de os participantes avaliarem que esse tempo era insuficiente para o aprofundamento das pesquisas,

³⁶ Segundo o Art. 3º do Decreto 5.154/2004, que regulamenta o Cap. III da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, “os cursos e programas de Formação Inicial e Continuada de trabalhadores, incluídos a capacitação, o aperfeiçoamento, a especialização e a atualização, em todos os níveis de escolaridade, poderão ser ofertados segundo itinerários formativos, objetivando o desenvolvimento de aptidões para a vida produtiva e social”. São cursos ofertados principalmente por Institutos Federais de Educação, com carga horária média de 160h, com o objetivo de introduzir os discentes em determinada área profissional ou complementar sua formação, constituindo o início do itinerário formativo brasileiro atualmente, a ser seguido sequencialmente pelos cursos técnicos, graduações (licenciaturas, bacharelados ou tecnólogos), especializações, mestrados e doutorados.

havia uma limitação de disponibilidade de espaço físico para os encontros e também de disponibilidade por parte da maioria dos integrantes para se dedicarem ao projeto em mais horários. A realização semanal também gerou problemas pontuais com relação a feriados ou outros motivos de cancelamento dos encontros, fazendo com que se passasse duas ou três semanas entre um encontro e outro, e se criassem dificuldades em retomar processos entre os participantes.

Mas essa dificuldade em dar continuidade a processos criativos, quando ocorria, se dava nos finais de cada ciclo, quando a proposta era dedicar os encontros à elaboração de cenas a serem apresentadas ao público. Nos encontros iniciais de cada ciclo, propunha-se trabalhar uma concepção diferente de perspectiva em relação aos objetos, com o objetivo de agregar a cada semana uma nova possibilidade de interação e, assim, enriquecer a construção de cenas com objetos partindo de pesquisas práticas.

Um dos objetivos do Laboratório de Teatro de Objetos era compreender as múltiplas possibilidades expressivas dos objetos quando em relação com os atuantes em cena. Por isso, a estrutura metodológica pautava-se em inicialmente ter curtas oficinas com ministrantes convidados que abordassem temas específicos do teatro para, a partir daí, provocar as experimentações com os objetos para chegar na elaboração de cenas a serem apresentadas ao público.

No primeiro ciclo, de abril a agosto de 2016, os participantes tiveram nos encontros temas relacionados à sensibilização e percepção, conceitos das artes visuais, cenografia, técnica vocal, dramaturgia e improvisação, sempre em relação aos objetos. Para complementar a formação dos participantes para que pudessem seguir com seus trabalhos após a participação no projeto, foi adicionada ao cronograma uma oficina de produção cultural. Após sete semanas de oficinas experimentais, os participantes tiveram mais sete semanas para retomar as descobertas das oficinas, selecionar materiais e desenvolver cenas para que fossem apresentadas ao público.

O segundo ciclo se desenvolveu entre setembro e dezembro de 2016, com um novo grupo de participantes, seguindo a mesma base metodológica, com quase todas as mesmas oficinas e ministrantes. Por ter menos tempo de execução por conta das formalizações institucionais do projeto de extensão e pela avaliação feita no ciclo anterior, optou-se por integrar o período de elaboração de cenas aos encontros com oficinas. Desse modo, aproveitou-se a presença dos ministrantes para conduzir

também o início de estruturação de cenas como continuidade aos exercícios de provocação de pesquisa prática com os objetos. Esse procedimento agilizou os processos criativos e auxiliou os participantes a não perderem bons materiais desenvolvidos que ficavam esquecidos com o passar das semanas e de outros temas. Entre os dois primeiros ciclos, a única oficina que não se repetiu foi a de produção cultural, sendo substituída por uma oficina de iluminação cênica. Ao fim do período de oficinas, os participantes tiveram três encontros para refinar e ordenar o conjunto de cenas a ser apresentado ao público.

O terceiro, quarto e quinto ciclos do LaTO se desenvolveram entre março e novembro de 2017, com uma nova estrutura, mais concisa, em módulos temáticos focando mais nas experimentações do que na elaboração de espetáculos. Por mais que já tivesse uma proposta de caráter prioritariamente experimental, os dois primeiros ciclos tinham um formato ainda pautado em um sistema formativo com o desenvolvimento de saberes objetivando realizar uma montagem cênica. Avaliando os processos com os participantes e ministrantes convidados, percebeu-se que o ponto forte do LaTO era a investigação experimental das relações com os objetos, mais do que a elaboração de um produto final a ser exposto. Essa mudança de paradigma trouxe uma nova forma de organização dos encontros, assim como um aprofundamento notoriamente maior nas pesquisas práticas entre os participantes.

Assim, o terceiro ciclo, que ocorreu entre março e maio de 2017, foi chamado de “Primeiras Impressões”. Neste ciclo, cada encontro era dedicado à pesquisa com os objetos pautando-se nas primeiras impressões que estes despertariam nos participantes e, caso chegasse a isso, também no público das possíveis cenas elaboradas. Todos os encontros do terceiro ciclo foram mediados por mim, propondo exercícios que despertavam os sentidos, as lembranças e as metáforas alicerçadas nos objetos.

O quarto ciclo foi denominado “Interações”, ocorrendo entre os meses de maio e agosto de 2017, com recesso durante o mês de julho. Coincidentemente e graças à disponibilidade de agendas, os encontros do ciclo foram desenvolvidos com ministrantes convidadas, todas mulheres. Tivemos encontros com provocações baseados nas relações com os objetos nas artes visuais, na literatura, na música, na voz e no corpo. Neste ciclo de interações ficou muito evidente a potência multidimensional dos objetos, uma vez que nos cinco encontros foram utilizados os

mesmos objetos, com praticamente os mesmos participantes, mas em contextos bastante diferentes.

O quinto e último ciclo de experimentações do LaTO, denominado “Contextos”, ocorreu de agosto a novembro de 2017, pautando as nos contextos de identidade, espaço, relações e tempo dos objetos. Neste ciclo, o grupo participante desenvolveu autonomia suficiente para se auto gerir na formulação de propostas de trabalho a cada encontro. Minha participação como mediador estava mais atrelada à orientação dos experimentos e ao fornecimento de materiais de referência.

Os(as) ministrantes de oficinas foram convidados(as) a participar do projeto pelos seus conhecimentos aprofundados em suas áreas de conhecimento, assim como pela sua proximidade, interesse e disponibilidade para atuar no LaTO. Aos(às) ministrantes convidados(as) para abordar tais temas, foi sugerido que desenvolvessem suas aulas visando a prática, por meio de provocações que instigassem os(as) participantes a pesquisar, testar, buscar soluções em conjunto, trocar ideias e experiências. Dessa forma, seriam mais mediadores dos encontros do que detentores de informações a serem reproduzidas – afinal, o LaTO era um espaço para experimentação e (re)formação. Partir deste princípio de trabalho, facilitou a compreensão de que os objetos podem se manifestar expressivamente em múltiplas dimensões, separadamente e simultaneamente.

5.1 MULTIDIMENSIONALIDADE OBJETAL

Analisar um objeto em múltiplas dimensões expressivas significa analisá-lo admitindo a sua complexidade. Um mesmo objeto pode ser simultaneamente expressivo, entre outros aspectos, pela sua forma, sua função, sua história, sua sonoridade e sua simbologia. Cada um dos aspectos desenvolve uma linha da trama que compõe a complexidade dos objetos, sendo possível esmiuçá-las para compreender com mais profundidade, dentre outras, as categorias de análise apontadas nos capítulos anteriores.

A observação e análise de cenas já constituídas nos espetáculos pouco oportuniza uma percepção mais ampla da potencialidade dos objetos, uma vez que o resultado a que o público tem acesso já foi filtrado, separado, escolhido e polido pelos artistas. Por mais que determinada relação em cena apresente camadas expressivas simultâneas, algumas delas serão inevitavelmente mais destacadas que outras e,

possivelmente, outras ainda serão veladas intencionalmente ou não. Desse modo, encontra-se no processo anterior à cena, de investigação do objeto em relação com os atuantes, uma fonte diferenciada de possibilidades de reflexão.

Por essa razão o LaTO proporcionou um outro viés de análise das relações que se constituem entre atuantes, objetos e público, uma vez que se compartilhava entre os participantes os processos e procedimentos antes de realizar escolhas que excluía todas as demais opções. As descobertas das possibilidades múltiplas de expressão de cada objeto surgiram principalmente das interações proporcionadas pelos ministrantes das oficinas com temáticas específicas, que desafiavam os participantes a encontrar com os objetos outras formas de relação.

Em todos os ciclos do LaTO ocorreu essa dinâmica pedagógica, contudo, o ciclo “Interações” foi o mais significativo de todos pelo nível de aproveitamento e aprofundamento alcançado. Por isso, opta-se pelo recorte analítico deste que foi o penúltimo ciclo do projeto, detalhando os cinco encontros de interações que o compuseram.

5.1.1 Interações com as Artes Visuais

Os encontros com interações apoiados nas artes visuais foram ministrados pela professora Gizely Cesconetto³⁷, docente de artes visuais do IFSC Campus Florianópolis. Para este encontro, a professora Gizely já possuía bastante experiência, pois havia realizado o mesmo trabalho anteriormente no primeiro e segundo ciclos do LaTO. Nas três oportunidades em que trabalhou no LaTO, forneceu aos participantes um arcabouço de referências da presença dos objetos nas artes visuais, especialmente nos movimentos como o cubismo, o surrealismo e a pop art. Apresentou artistas, suas obras e contextos de criação, e aproximou os participantes de conceitos elementares das artes visuais como matéria-prima, cores, texturas, formas, dimensionalidade, composição, entre outros.

O ponto central dos encontros com a professora Gizely no LaTO foi a ressignificação dos objetos na arte. Em seus exemplos e exercícios, buscou salientar a propriedade dos objetos em assumir outros significados para além de sua utilidade

³⁷ Professora efetiva de Artes Visuais no IFSC Campus Florianópolis, mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL), graduada em Lic. em Ed. Artística – Hab. Em Artes Plásticas (UDESC).

primária, funcional. O que é o objeto quando não precisa cumprir sua função utilitária? Essa questão permeou as entrelinhas dos encontros e foi uma das provocações colocadas como desafio no cumprimento dos exercícios.

Uma das propostas de exercício foi apresentada com base em imagens do artista francês Gilbert Legrand, que realiza interferências visuais diretamente nos objetos ou em complemento ao objeto para ressignificá-lo.

FIGURA 30 - Objetos ressignificados por interferência visual, de Gilbert Legrand.



FONTE: LEGRAND, Gilbert. **Mini choses**.

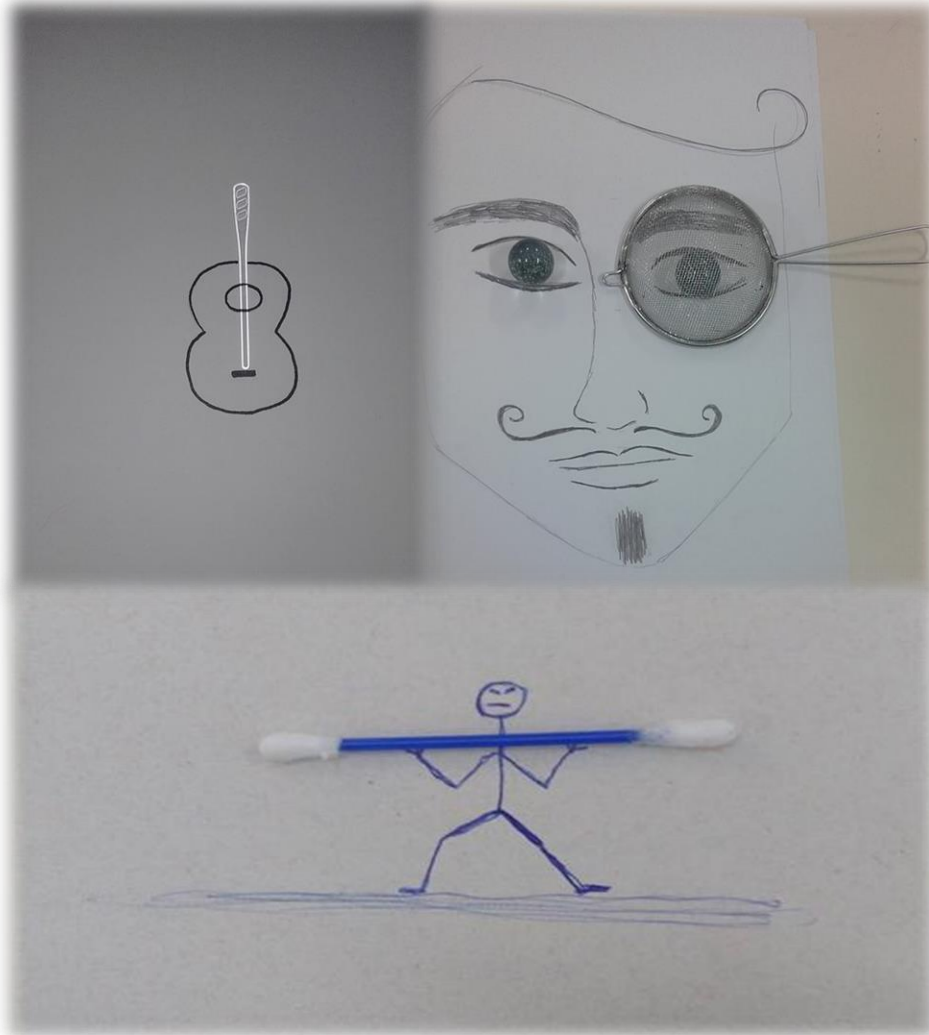
Disponível em: <http://gilbert-legrand.com/mini_choses.html>. Acesso em: 17/07/2019.

A ressignificação, nesse caso, parte das relações de similaridade total ou parcial, principalmente com o formato dos objetos. É a dimensão formal do objeto que proporciona as associações imagéticas para a elaboração do trabalho artístico e posterior reconhecimento do público, que se deleita ao perceber simultaneamente o objeto de base e sua imagem ressignificada. São duas imagens distintas, o pincel e o garoto, mas que possuem a mesma dimensão de forma.

Fundamentados nesta referência e de várias outras imagens de outros artistas com trabalhos na mesma proposta, os participantes foram desafiados a observar e escolher alguns dos objetos colocados à disposição, analisar atentamente suas características visuais de acordo com os conceitos tratados anteriormente, imaginar quais ressignificações seriam possíveis com aqueles objetos e executar as interferências necessárias. O exercício deveria ser praticado individualmente, preferencialmente desenvolvendo a complementaridade do objeto por meio de

desenhos externos (como na Figura 30), usando uma folha branca tamanho A4 como suporte para integrar objetos e desenhos. A Figura 31, a seguir, mostra alguns dos resultados obtidos pelos participantes do LaTO nesse exercício.

FIGURA 31 - Objetos ressignificados por interferência visual, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Fotos de Gizely Cesconetto.

Esta atividade proporciona um importante processo de observação e aproximação aos objetos para os artistas, pois antes de ressignificá-los visualmente, é preciso apropriar-se profundamente dos objetos em suas características visuais “natas”. No processo de apropriação da imagem do objeto, por conta do cruzamento das referências imagéticas de cada pessoa, é comum ocorrer o fenômeno da pareidolia. Segundo a pesquisadora Sandra C. E. Vila Real (2014, p. 02),

A pareidolia é um tipo de ilusão ou percepção equivocada, em que um estímulo vago ou obscuro, do cérebro é percebido como algo claro e distinto. Em circunstâncias normais, a pareidolia fornece uma explicação psicológica para várias ilusões baseadas na percepção sensorial.

Um exemplo conhecido de pareidolia ocorre ao percebermos figuras de animais, pessoas ou objetos em nuvens. Há um cruzamento entre percepção visual e imaginário formal que nos faz ver algo que em realidade não passa de uma coincidência de traços, a qual buscamos aproximar daquilo que conhecemos e com que temos algum tipo de afinidade. A imagem utilizada como logotipo do Laboratório de Teatro de Objetos utiliza-se, de certo modo, da pareidolia para associar os formatos dos objetos às letras que formam a sigla LaTO, como se observa na Figura 32, a seguir:

FIGURA 32 - Objetos que formam a sigla “LaTO” por meio de pareidolia.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Alex de Souza.

Há procedimentos psiquiátricos, como o Teste de Rorschach, que fazem uso da pareidolia para identificar certas condições psicológicas manifestas de acordo com as associações imagéticas que o paciente produz. Por meio da pareidolia, visualizamos traços de rostos e corpos nos objetos, facilitando a ressignificação dos mesmos ao complementar as figuras com acréscimos gráficos.

O segundo exercício proposto por Gizely Cesconetto em sua oficina consiste em propor que os participantes, em pequenos grupos, reorganizem espacialmente os objetos para que formem um conjunto que visualmente conforme uma nova figura. Os objetos escolhidos não precisam necessariamente ter algum tipo de familiaridade entre si ou relação simbólica com a imagem formada, mas os participantes são estimulados para que, se possível, realizem estas aproximações.

FIGURA 33 - Objetos reorganizados para formar imagens, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Fotos de Gizely Cesconetto.

A reorganização espacial dos objetos produz associações que vão além da pareidolia, pois não são mais apenas “percepções equivocadas”, são construções propositais e de maior grau simbólico nas relações que se estabelecem entre os objetos. As interações passam também pela característica formal, mas englobam também outras dimensões dos objetos, como as materialidades, as proporções relativas, as cores, as funções, entre outras.

Com estas duas atividades práticas, após uma abordagem expositiva e dialógica de conceitos que envolvem os objetos e as artes visuais, os participantes avaliaram que foi uma abordagem interessante de aproximação com os objetos, por focar inicialmente mais nos meios expressivos dos objetos sozinhos, para somente depois acrescentar a presença dos atuantes, complexificando as interações.

5.1.2 Interações com a Literatura

As interações com a literatura foram propostas no segundo encontro do quarto ciclo do LaTO, pela professora de literatura do IFSC Campus Florianópolis, Elisa Tonon³⁸. A aproximação provocada pela professora Elisa para que os participantes transitassem entre o universo dos objetos e da literatura iniciou com a leitura e análise do texto *Tribulações de um pai de família*³⁹, de Franz Kafka. Neste curto conto, Kafka apresenta um personagem, pai de família, que procura analisar um objeto absurdamente indefinido. O personagem inicia descrevendo características linguísticas e formais do suposto objeto, tratando de suposições sobre a origem e significado do nome *Odradek*, assim como apresenta características associadas a objetos reconhecíveis, como um carretel de linha e fiapos de tecidos. Apesar das associações, fica claro que o Odradek não é nenhum dos objetos a que se assemelha em partes, inclusive, porque se trata, aparentemente, de um ser vivo. Mesmo sendo algo que demonstra vontades próprias, que aparece e desaparece dos lugares, eventualmente fala e até ri, é descrito como algo cuja utilidade, propósito ou duração não se sabe, sendo essa a preocupação maior do pai de família do conto.

Com base na análise detalhada do conto de Kafka orientada por Elisa Tonon, os participantes debateram uma questão relativa à funcionalidade dos objetos. Se todos os objetos são criados para cumprir determinada função, o que fazer quando o objeto não tem função alguma? Com essa pergunta lançada, cada participante foi convidado a escolher um objeto dentre os vários espalhados pela sala e escrever um micro conto relatando como seria a vida daquele objeto após ter perdido a sua função. Estes micro contos deveriam ser escritos pelo ponto de vista dos objetos, como se estivessem narrando suas vidas, como eles são, com suas características objetais, sem recorrer à antropomorfização como geralmente acontece em contos e fábulas, nas quais animais e objetos agem como humanos.

³⁸ Professora efetiva de Literatura no IFSC Campus Florianópolis, doutora em Teoria Literária (UFSC), mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e graduada em Lic. em Letras – Português (UFSC).

³⁹ Texto escrito por volta de 1917, com tradução em português e comentários por Roberto Schwarz, disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2016/11/kafka-tribulaccca7occ83es-de-um-pai-de-famicc81lia-com-comentacc81rio-de-roberto-schwarz.pdf>>. Acesso em 20/07/2019.

FIGURA 34 - Escolha de objetos para criar um micro conto, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Alex de Souza.

Este exercício de escrita foi bastante desafiador para todo o grupo, pois exige que o participante se ponha no lugar de um objeto e desenvolva uma narrativa de um ponto de vista muito incomum. Este processo provoca um forte deslocamento de paradigmas pessoais, além de promover uma aproximação bastante íntima com o objeto, pois é preciso conhecê-lo detalhadamente antes de situar-se no lugar dele. Na sequência da atividade, formou-se uma roda com cadeiras e, sobre cada cadeira, foram colocados os objetos escolhidos. A proposta era a de criar uma espécie de reunião dos “Objetos Anônimos” (em alusão aos “Alcoólicos Anônimos”), na qual cada objeto compartilharia sua história de inutilidade. A dinâmica encontrada para realizar essa proposta consistiu em posicionar os participantes atrás das cadeiras dos seus objetos, lendo os micro contos recém escritos, buscando elaborar uma voz condizente com o tipo de objeto como se fosse a voz própria deste, sem tocar nos mesmos.

FIGURA 35 - Reunião dos “Objetos Anônimos”, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Alex de Souza.

Após a rodada completa de histórias dos objetos lidas, o grupo naturalmente começou a improvisar diálogos entre os objetos, personificando-os. Tinha-se uma base de história prévia de cada um, o que referenciou a construção de relações entre aqueles objetos por meio de diálogos. Em nenhum momento se recorreu à manipulação dos objetos, permanecendo todos em suas posições iniciais. Comentou-se posteriormente que a situação lembrava um estúdio de dublagem de filmes de animação, no qual a atuação se dava pela voz e pela imaginação das ações, uma vez que os objetos permaneciam imóveis nas cadeiras. Nessa situação, todos eram atuentes e público simultaneamente.

Durante a avaliação deste encontro foi notável a surpresa entre os participantes com a criatividade e potencial alcançado nas produções literárias desenvolvidas com os objetos. A concretude da matéria presente, em mãos, acessível à perscrutação, foi um dos fatores que mais auxiliaram a elaboração do imaginário de uma vida que até então nunca se havia considerado existir. Todas as dimensões perceptíveis dos objetos poderiam gerar material de criação para contar a história daquele objeto específico. As formas, cores, texturas, pesos, temperaturas, materiais, assim como cada arranhão, amassado, descascado, desgaste e rangido de articulação se tornaram elementos sutis que distinguiam determinado objeto de outros idênticos.

Elisa Tonon destacou também a transposição da construção literária para a prática cênica, com elementos simples, sem necessitar de técnicas virtuosas de animação, pela qual os participantes elaboraram um jogo interessante tanto para participar quanto para assistir. Outro ponto de destaque pela ministrante, foi o uso dos recursos de voz que auxiliaram a dar clareza nas atuações, sem necessitar sequer de tocar os objetos.

Com estas considerações e recursos agregados às experimentações posteriores, foi notável o desenvolvimento do grupo após as descobertas dessas interações dos objetos com o campo da literatura. Dentre as propostas de interações, esta parecia ser a menos próxima do teatro de objetos. Contudo, e talvez mesmo por isso, foi uma das interações que mais rendeu e enriqueceu as experimentações cênicas.

5.1.3 Interações com a Música

Professora do IFSC Campus Florianópolis em 2017, Mariana Carbonera⁴⁰ foi a ministrante que propôs interações entre objetos e música, sendo esta a terceira interação do quarto ciclo do LaTO. Violinista de formação, ela pautou as atividades do encontro sempre atreladas em alguma medida à execução musical de seu instrumento. Ela escolheu quatro músicas de seu repertório com violino e iniciou o encontro contextualizando as músicas e as atividades que seriam propostas.

Cada música foi escolhida para remeter intencionalmente a audiência a percepções distintas, com características alegres, melancólicas, dançantes e plácidas. Tais características se manifestam nas músicas por meio de diversos fatores, entre eles o ritmo, a escala, o andamento, a intensidade e o tom. Mesmo sem ter conhecimento técnico destes elementos musicais, os participantes assimilaram as diferenças ao comparar as diferentes músicas e o que cada uma induzia durante os exercícios.

A primeira atividade realizada foi experimentar livremente os sons que poderiam ser obtidos com os objetos à disposição espalhados pela sala. Essa experimentação ocorria simultaneamente à execução das músicas no violino pela

⁴⁰ Professora substituta no IFSC Campus Florianópolis de 2016 a 2018, mestranda em Música (UDESC), graduada em Bacharelado em Música – violino e viola (UDESC), graduada em Lic. Música (FURB).

professora Mariana. Cada participante realizou sua pesquisa individualmente, prestando atenção em elementos sonoros como a altura (mais grave ou mais agudo), o volume (se era possível modular para mais ou para menos), a frequência de repetição (o espaço de tempo que leva para repetir o mesmo som), a associação (se o som emitido poderia ser associado a algo) e outras características que se revelassem pertinentes. Não foi solicitado que os sons experimentais com os objetos dialogassem com as músicas tocadas, mas naturalmente isso acontecia de maneira indireta. Inconscientemente o grupo ajustava-se harmonicamente na produção de sons que complementavam cada música, sem necessitar de maiores orientações.

FIGURA 36 - Pesquisa de sonoridades dos objetos com música executada ao vivo, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Nathalia Reginaldo.

A produção sonora experimental configurou-se como um sistema aberto e dinâmico, auto-ajustável, sendo um bom exemplo da aplicação do circuito tetralógico proposto por Edgar Morin (2005b). De uma ordem harmônica inicial, a música tocada em violino pela ministrante do encontro, surgiam desordens a cada interação dos participantes pesquisando sons com os objetos. Essa desordem cacofônica que durava algum tempo provocava uma necessidade de organização para restabelecer a harmonia, passando também pelo processo de reorganização da execução da música pela professora, que interagiu com os demais estímulos sonoros alterando

andamentos, intensidades e volumes para que todo o grupo se reencontrasse harmonicamente.

Cada música era repetida pela ministrante de três a quatro vezes, proporcionando um tempo considerável de experimentações com vários objetos. Durante o período de execução de cada música, após os participantes explorarem os sons, deveriam formar grupos de objetos que considerassem mais adequados para aquela música. Desse modo, foram formados cinco grupos de objetos, cada um considerado como “a orquestra própria” para cada música.

FIGURA 37 - Grupos de objetos formados para complementar música alegre (1), música melancólica (2), música plácida (3) e música dançante (4), LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Fotos de Nathalia Reginaldo.

Durante a avaliação do encontro foram analisadas as escolhas dos objetos em cada grupo de acordo com as sensações que as músicas sugeriam aos participantes. Por exemplo, o grupo nº 1 (Figura 37/1), dos objetos escolhidos para complementar sonoramente uma música com características alegres, formou-se com base em materiais que proporcionavam características mais extremas de som, como maior volume, sons mais agudos ou mais graves, de repetição mais rápida e, inclusive, com timbres menos usuais. Observando a visualidade do conjunto destes objetos, percebe-se que está implícito também uma ideia de alegria, com objetos como uma galinha de borracha, uma mola colorida, uma buzina de corneta e uma raquete de pingue-pongue, além das cores e formatos dos demais objetos. Há associação subjetiva entre o conceito de alegria e de expansividade, tanto nos sons quanto na materialidade dos objetos.

Para a música melancólica, a principal característica percebida foi com relação à duração dos sons emitidos pelos objetos. A ideia de melancolia proporciona uma sensação de longa duração, entrecortada eventualmente por pulsos graves ou estridentes. Os objetos do grupo nº 2 (Figura 37/2) produziam essa sensação no modo como foram utilizados, criando uma atmosfera mais densa complementar à música tocada no violino.

Os objetos do grupo nº 3 (Figura 37/3) não apresentavam extremismos em suas características sonoras, adequando-se bem à percepção de placidez na música de base. Nesse caso, os sons produzidos pelos objetos proporcionavam mais um ambiente sonoro, criando um espaço imagético por meio dos sons, do que um aditivo musical à melodia.

Os objetos escolhidos para complementar a música dançante, no grupo nº 4 (Figura 37/4), tinham uma sonoridade mais evidentemente percussiva. Curiosamente, outra característica que chamou a atenção dos participantes ao analisar estes objetos, foi a constatação de que os movimentos realizados com os objetos para a produção de sons eram tão ou mais importantes quanto o próprio som produzido. A baqueta com um lenço amarrado na ponta foi um exemplo disso, pois o som produzido pela agitação do lenço era imperceptível junto aos demais sons. Contudo, praticamente dançava-se com estes objetos, acompanhando e propondo ritmos ao grupo, influenciando as interações que ocorriam durante a execução da música.

Depois da análise conjunta das características encontradas nos grupos de objetos, os participantes foram desafiados a experimentar trocar os grupos de objetos

em relação às músicas, para verificar o que aconteceria. Utilizaram-se, por exemplo, os objetos que haviam sido escolhidos para a música alegre para acompanhar a música melancólica, depois os objetos da música melancólica para acompanhar a música plácida e assim sucessivamente. Esse experimento denotou claramente os critérios de escolha inicial para cada tipo de música, pois, em muitos casos, tornou-se difícil harmonizar as sonoridades dos objetos com as músicas. O som emitido pela galinha de borracha passava uma sensação muito cômica em relação a uma música melancólica, assim como o som da mangueira plástica sendo girada parecia demasiadamente melancólica para acompanhar uma música plácida.

Percebeu-se, assim, que a materialidade de cada objeto proporciona uma sonoridade própria e cada sonoridade se aproxima mais de algumas sensações do que de outras. Ter consciência da dimensão sonora dos objetos demonstrou ser um caminho muito proveitoso para constituir o aprofundamento das relações em cena entre atuentes, objetos e público, pois as sonoridades afetam de maneira subjetiva por outras vias que pouco são alcançadas pela visualidade.

5.1.4 Interações com a Voz

A quarta forma de interação explorada no penúltimo ciclo do LaTO se deu em complementaridade com as pesquisas do encontro antecedente, que partiu da música, para aprofundar as questões de sonoridade com foco no uso dos recursos vocais dos atuentes. Esse encontro foi ministrado pela pesquisadora Isabella Irlandini⁴¹, também participante dos encontros do LaTO. No primeiro e segundo ciclos do LaTO houve também encontros promovendo interações entre voz e objetos, conduzidos pela então professora do IFSC Campus Florianópolis, Tania Meyer. O diferencial do trabalho desenvolvido por Isabella Irlandini foi o aprofundamento das relações entre atuentes e objetos, permeado pela voz. Mais do que tratar de técnicas de projeção vocal, Irlandini propôs atividades que auxiliaram os participantes a compreender melhor como interagir e integrar voz com objetos.

Relacionar a voz humana com objetos é uma tarefa desafiadora, podendo facilmente recair em estereótipos que fragilizam a atuação e a dramaturgia. Por essa razão, as primeiras atividades propostas aos participantes buscavam explorar as

⁴¹ Doutoranda em Teatro (UDESC), Mestre em Teatro (UDESC), graduada em Bacharelado em Artes Cênicas (UNIRio), desenvolve pesquisas sobre voz, teorias de gênero e canto harmônico.

capacidades vocais de cada um, ampliando o leque de recursos a serem disponibilizados posteriormente na relação com os objetos. Esse trabalho exploratório das sonoridades vocais servia simultaneamente como aquecimento do aparelho fonador, preparando o corpo para o uso de musculaturas que habitualmente são subutilizadas.

Junto com algumas dinâmicas que prepararam os corpos para melhor emitir a voz, os participantes foram estimulados a encontrar modos para tornar as vozes artificiais, em diferentes níveis. Aos poucos, por meio de vocalizações de vogais e vibrações, cada um foi descobrindo diferentes áreas de ressonância no próprio corpo, amplitudes extracotidianas de timbre e altura, formas de projetar os sons produzidos pela voz para mais longe ou mais perto, entre outras pequenas, mas significativas, descobertas.

FIGURA 38 - Exercício explorando as relações entre sonoridades vocais e movimentos, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Nathalia Reginaldo.

O passo seguinte às vocalizações e vibrações sonoras foi a exploração de onomatopeias. Nesse ponto, os participantes passaram a explorar as vocalizações juntamente com movimentos corporais e em seguida com objetos. A principal chave

nessa etapa de pesquisa vocal foi a associação entre som e movimento. O movimento dos corpos dos atuentes e dos objetos foi destacado sempre como elemento disparador da sonoridade vocal. Os participantes deveriam sempre vocalizar algo a cada movimento, fosse do corpo, fosse do objeto, sublinhando as ações, mesmo que excessivamente de início. As intensidades dos sons passaram logo a dialogar com as intensidades dos movimentos, ora em redundância, ora em oposição, ora em complementaridade.

O desenvolvimento da vocalização com o movimento propiciou aos participantes encontrar a proximidade necessária com os objetos para que pudessem se integrar. A voz tornou-se pouco a pouco a ligação fluida entre atuentes, objetos e público, pois era o elemento que permeava todas as instâncias. Era perceptível quando a voz se tornava uma imposição dos atuentes sobre os objetos, uma vez que não havia características destacadamente em comum entre eles. Com o desenvolvimento dos exercícios, os participantes foram compreendendo que as sonoridades são também imagéticas. As vozes podem proporcionar sensações de acordo com características que o público vai associar a certas materialidades, como uma voz aveludada ou metálica. Quando as características sonoras dialogam com as características visuais dos objetos, constrói-se uma dimensão mais ampla na leitura da cena.

FIGURA 39 - Exercício de improvisação com objetos e falas, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Foto de Nathalia Reginaldo.

A última etapa do processo de descobertas neste encontro foi o desafio de realizar pequenas improvisações em duplas, com um objeto para cada participante atuar. O foco da cena deveria estar nos objetos, devendo iniciar com sons vocalizados, passando para onomatopeias e, por fim, chegar ao uso de palavras e frases completas. Este exercício perfaz a trajetória de descobertas do encontro, retomando as atividades e inserindo em cena parte dos materiais de trabalho desenvolvidos até ali. Essa metodologia de trabalho mostrou-se bastante potente, repercutindo no resultado qualitativo das improvisações geradas. Além disso, as improvisações nesse contexto possibilitariam facilmente a continuidade do processo para a elaboração de cenas estruturadas, caso os participantes assim o desejassem.

5.1.5 Interações com o Corpo

A última proposta de interações no quarto ciclo do LaTO, ministrado pela pesquisadora Maysa Carvalho⁴², buscava relacionar os objetos e os corpos dos atuantes. Para isso, a ministrante iniciou com um trabalho corporal em grupo, partindo do chão e do movimento das articulações, induzindo os participantes a focarem no momento presente e em seus próprios corpos. O direcionamento da concentração no corpo e em suas disponibilidades foi essencial para que se pudesse prosseguir para as atividades seguintes.

As atividades propostas por Maysa Carvalho seguiram uma linha de descobertas das relações do corpo com a materialidade dos objetos. Antes de perceber o objeto pela sua utilidade ou simbologia, percebemos a sua materialidade que já nos informa suas características. Pela materialidade percebemos se é um objeto frágil ou resistente, frio ou quente, áspero ou liso, portátil ou fixo, ou seja, mesmo sem saber o que é e para que serve, reconhecemos nas matérias que compõem o objeto o tipo de relação que podemos desenvolver em contato com nosso corpo.

Distribuídas folhas de papel pardo com 2m x 1m de tamanho, cada participante foi desafiado a perceber com todo o corpo o máximo de características deste objeto, sendo vedado apenas pinçar a folha, principalmente com os dedos das mãos. Este exercício retira do participante o recurso mais cotidiano de manuseio das coisas e

⁴² Mestre em Teatro (UDESC), graduada em Artes Cênicas (UnB), é atriz, cenógrafa, bonequeira e produtora. Atuou como professora substituta no IFSC Campus Florianópolis entre 2018 e 2019.

provoca uma abertura de percepções pelas sensações geradas fundadas no contato do papel com todo o restante do corpo. Inicialmente todos os participantes pareciam limitados a rolar sobre o papel, realizando muitos movimentos, mas pouco aproveitando as sensações que surgiam do contato. Como esse tipo de experimentação é superficial, logo se esgotam as possibilidades e percebe-se que só após o esgotamento da superficialidade é que, de fato, começam as descobertas.

Paulatinamente começam a surgir interações e percepções, sutis descobertas que absorvem completamente a atenção. Surgem leves sonoridades que mudam conforme a parte do corpo que está em atrito com o papel. As interações começam a deixar marcas irreversíveis nas folhas, transformando as relações e levando para outros caminhos a serem explorados. Corpo e objeto criam laços profundos e se integram totalmente no movimento e na pausa. As sensações vividas, por vezes, despertam emoções represadas que reverberam em sorrisos, palpitações e lágrimas. A aproximação com a materialidade do objeto abre um campo sensível de relação pura, anterior ao signo, à palavra ou à racionalização do gesto e da ação.

FIGURA 40 - Exercícios de sensibilização com papel pardo, LaTO.



FONTE: Acervo LaTO. Fotos de Nathalia Reginaldo.

O exercício com o papel pardo foi realizado com todos os participantes ao mesmo tempo, com músicas de ritmos variados ao fundo servindo também como estímulo para mudanças de ritmos nas relações com o papel. A ministrante não interferiu no desenvolvimento individual dos participantes durante a atividade.

Na etapa seguinte, o exercício consistia em uma improvisação individual. Cada participante, um por vez enquanto os demais assistiam, sorteava um número e rapidamente deveria pegar o objeto correspondente, exposto nas prateleiras. Com o objeto em mãos, deveria realizar basicamente o mesmo exercício feito anteriormente com o papel pardo. A diferença é que estaria sob o olhar dos outros participantes. Além disso, a ministrante do encontro diria a palavra “troca” sempre que percebesse que a exploração do objeto estava se repetindo. Ao ouvir essa palavra, o participante em cena deveria imediatamente trocar o tipo de relação que estava estabelecendo com o objeto, procurando outro aspecto ainda não explorado. Os objetos disponíveis eram pedaços grandes de tecido, de plástico bolha, bastão, bacia, corda e bolas.

Este exercício potencializou as formas de se relacionar com os objetos pela sua materialidade. Uma vez que os participantes já haviam explorado por bastante tempo um tipo de material, foi mais fácil acessar novos materiais com a mesma dinâmica. O desafio maior era, certamente, manter a progressão de descobertas e interesse pelo material. As indicações de troca dadas pela ministrante possibilitavam ter uma noção melhor do ponto de vista do público quanto ao interesse pelo que se estava oferecendo em cena. Havia momentos em que os participantes pareciam desfrutar muito de certas relações que encontravam, mas aos olhos do público era apenas uma repetição que não evoluía mais. O contrário também ocorreu, com momentos em que o participante em cena trocava diversas vezes de dinâmica muito antes de ouvir a indicação de troca, deixando talvez o público desejoso em acompanhar por mais tempo as pequenas descobertas efetuadas.

5.2 OUTRAS INTERAÇÕES, OFICINAS E APRESENTAÇÕES

Nos demais ciclos do Laboratório de Teatro de Objetos aconteceram outros encontros com interações direcionadas, que não serão detalhadas nesta pesquisa, mas considero importante registrar e pontuar algumas questões relevantes.

As interações com objetos no campo da cenografia, trabalhadas pelo professor Juliano Valffi⁴³ nos dois primeiros ciclos do LaTO, foram bastante interessantes por vários motivos, mas principalmente por despertar o olhar dos participantes para o

⁴³ Bonequeiro, cenógrafo e diretor, graduado em Licenciatura em Ed. Artística – Hab. em Artes Cênicas (UDESC), professor da rede municipal de ensino de Antônio Carlos/SC, integrante da Cia. Cênica Espiral.

conceito de cenografia, na acepção de “escrita da cena”. Apoiado nesse viés, foi possível compreender melhor que a atuação dos objetos em cena não se restringe ao que está em cima de uma mesa sendo manipulado por um(a) atuante. A própria mesa que serve de suporte é também objeto, assim como inúmeros elementos materiais e imaginários que compõem a visualidade da cena.

O professor Paulo Balardim⁴⁴ desenvolveu também nos dois primeiros ciclos do Laboratório um trabalho essencial na concepção dramatúrgica por meio de objetos. As contextualizações teóricas e experimentações práticas que compartilhou nos encontros deram abertura para reflexões e adensamento das dramaturgias elaboradas.

O trabalho desenvolvido por Paulo Balardim foi complementado na sequência, nos dois primeiros ciclos, pelas propostas desenvolvidas pela professora Sassá Moretti⁴⁵, relacionando elementos de improvisação teatral e contação de histórias com objetos.

As oficinas de Produção Cultural e de Iluminação Cênica, ministradas respectivamente pela professora Fabiana Lazzari⁴⁶ e pela pesquisadora Priscila Costa⁴⁷, mesmo não abordando diretamente relações de interação destas áreas com objetos como recurso de cena, desempenharam importante papel no processo formativo dos participantes.

Esse processo formativo dos participantes foi também complementado com a realização de algumas apresentações públicas dos experimentos de cena desenvolvidos nos encontros. Ao fim do primeiro ciclo, os participantes optaram por reunir 17 cenas curtas e apresentá-las em formato de espetáculo. O conjunto denominado “Experimentos Cênicos LaTO” foi apresentado na Universidade Federal de Santa Catarina para discentes do curso de Artes Cênicas e no Instituto Federal de Santa Catarina, para alunos e professores do Campus Florianópolis. Algumas cenas dessa montagem foram apresentadas também no IFSC Campus Palhoça-bilíngue na

⁴⁴ Professor de Teatro de Animação da Universidade do Estado de Santa Catarina, doutor em Teatro (PPGT/UDESC), editor da Revista Móin-Móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.

⁴⁵ Maria de Fátima “Sassá” de Souza Moretti, professora de Teatro de Animação da Universidade Federal de Santa Catarina, doutora em Literatura (UFSC), integrante do Fazendo Fita Cia. Artística e coordenadora do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITA Floripa.

⁴⁶ Professora colaboradora nos cursos de Licenciatura em Teatro (UDESC) e Bacharelado em Artes Cênicas (UFSC), doutora em Teatro (PPGT/UDESC), produtora cultural e integrante da EntreAberta Cia. Teatral.

⁴⁷ Iluminadora cênica, mestranda em *Arts de la Scène et du Spectacle Vivant* na *Université d'Artois* (França), fundadora da Studio Cênico – produção de eventos e iluminação.

Mostra de Arte e Cultura Didascálico. Os participantes do 2º ciclo apresentaram alguns de seus experimentos de cena para o público nos eventos “Feira de Trocas Inusitadas” e “Compartilharte”, no IFSC Campus Florianópolis. Os participantes do 3º ciclo apresentaram um pequeno conjunto de cenas elaboradas com base nos exercícios dos encontros na 10ª Feira do Livro de Florianópolis. As apresentações ao fim dos ciclos não se mantiveram nos dois últimos por opção dos participantes, que preferiram manter as experimentações somente entre o grupo e aproveitar o tempo disponível para aprofundar as pesquisas práticas com os objetos.

Outra instância importante no desenvolvimento das pesquisas do Laboratório de Teatro de Objetos foi a realização de oficinas fora do espaço do Laboratório, ampliando o alcance do projeto e aprofundando com outros públicos conhecimentos desenvolvidos como consequência das experimentações práticas. Em 2016 foi realizada uma oficina de introdução ao teatro de objetos, para alunos do 9º ano de uma escola municipal em Criciúma (SC). Esta oficina foi ministrada por dois alunos-bolsistas do projeto de extensão, sob minha orientação, e foi a primeira vez que experimentamos aplicar exercícios feitos no LaTO com um público pré-adolescente. A mesma estrutura desta oficina foi aplicada com os alunos dos cursos técnicos integrados ao ensino médio do IFSC Campus Florianópolis, nos anos de 2016 e 2017. Em 2018, utilizando a mesma base das oficinas anteriores, mas um pouco mais elaborada, foi realizada no Instituto Federal do Ceará, no Campus Juazeiro do Norte, com alunos dos cursos técnicos integrados ao ensino médio. Em outra oportunidade, realizou-se a mesma oficina para artistas inscritos no 3º Colóquio Internacional FITA, em Florianópolis (SC). A última aplicação da oficina oriunda das atividades do LaTO ocorreu no início de 2019, como parte do curso de formação para professores de artes da Rede Municipal de Educação de Florianópolis.

Além dos desdobramentos das atividades do projeto de extensão em apresentações públicas e oficinas, a demanda atendida pelo LaTO ao público regional, que busca capacitação profissional nas linguagens do teatro de animação, propiciou a implementação do curso de Formação Inicial em Teatro de Animação, que no seu terceiro ano de atividades em 2019 está ofertando uma turma dedicada exclusivamente ao estudo e produção de teatro de objetos.

Pelas suas características de aprendizagem por meio da experimentação prática, do acesso qualificado a referências teóricas, do contato direto com mediadores de alto gabarito que proporcionam olhares distintos na complementação

da multiplicidade expressiva dos objetos, pelos materiais e estrutura física que oferece, é que se propõe aqui intitular o LaTO como um espaço de protopedagogia de teatro de objetos. Essas características apontam para possibilidades pedagógicas, ainda em experimentação e avaliação, sendo necessário seguir o trabalho por mais tempo para que se reflita e aprofunde os métodos para instigar, desafiar e provocar aqueles que pretendem imergir na prática cênica com objetos.

6 GUARDAR PARA DEPOIS

O bisavô é feliz porque perdeu a memória que tinha.
O bisneto é feliz porque não tem, ainda, nenhuma memória.
Eis aqui, penso, a felicidade perfeita. Não a quero.

Eduardo Galeano.

*Guardar para depois*⁴⁸ é um experimento de cena com objetos em formato de teatro lambe-lambe⁴⁹, criado em janeiro de 2019. Todos os segmentos que compõem a cena, como atuação, direção, seleção de objetos, dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação, sonorização, produção executiva, *design* gráfico e bilheteria são de minha responsabilidade. Este trabalho surgiu do desejo de experimentar pôr em cena diante de um público as principais questões relativas ao teatro de objetos que observei no decorrer da pesquisa teórica. Inicialmente esta cena não seria objeto de estudo, mas com os resultados obtidos e refletindo sobre alguns retornos do público recebidos por meio de manifestações verbais e textuais, considerei útil abordar também essa experiência como uma última etapa do processo de pesquisa.

Desde a estreia, no dia 01 de janeiro de 2019, até o dia 29 de junho de 2019, foram feitas 213 apresentações em ocasiões diversas nas cidades de Florianópolis, Palhoça, Laguna, Porto Belo, Canelinha (em Santa Catarina) e nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, no Ceará.

6.1 DO DESEJO ÀS IDEIAS, DAS IDEIAS À NECESSIDADE

O desejo de elaborar este trabalho se iniciou em novembro de 2018, durante minha participação no 2º Bonencontro – Encontro Catarinense de Teatro de Bonecos, em Itajaí (SC). Na programação do evento ocorreu uma sessão de teatro lambe-lambe em uma praça da cidade com 10 trabalhos distintos apresentados simultaneamente.

⁴⁸ Link restrito para acesso *on-line*: <https://youtu.be/56dhKqAiP2Q> . QR Code disponível em Anexo 2 deste trabalho, p. 158.

⁴⁹ É uma forma de Teatro de Animação na qual a cena é miniaturizada, acontecendo geralmente dentro de uma caixa e, por isso, apresentada normalmente a uma pessoa por vez (às vezes chegando a 3 ou 4 pessoas simultaneamente, dependendo da proposta da cena) com a duração de poucos minutos. O nome “Teatro Lambe-Lambe” faz referência às antigas máquinas fotográficas chamadas popularmente de “Foto Lambe-Lambe”. É um modo de fazer Teatro de Animação que se destaca pelo tamanho reduzido e no qual se utilizam com mais frequência bonecos, objetos ou sombras.

Após assistir a todas as cenas, me dei conta de que o teatro lambe-lambe poderia me proporcionar um fértil campo de experimentação cênica daquilo que eu estava pesquisando teoricamente há tanto tempo e praticando apenas no âmbito da docência. Sentia falta de pôr à prova diante do público minhas inquietações e pequenas descobertas no campo do teatro de objetos.

Assim, desse desejo de criar algo começaram a surgir as primeiras ideias. Retornei do Encontro com a definição de algumas premissas para compor este trabalho:

- Não confeccionaria nenhum material: todos os objetos relacionados à cena teriam de ser encontrados já prontos (com exceção de alguma adaptação necessária, o mínimo possível);
- Não utilizaria nenhum recurso de alta tecnologia ou utilizaria o mínimo possível;
- Não me esconderia nem esconderia os procedimentos de cena do público: tudo estaria à vista;
- Não recorreria a uma dramaturgia previamente elaborada (um texto dramático ou conto a ser encenado): partiria das relações com os objetos escolhidos e entre eles.

Estas quatro premissas negativas me auxiliaram a determinar os limites pelos quais transitaria na construção da cena. Não sabia o que ou como faria, mas tinha uma noção de por onde não seguir.

Optei por usar apenas objetos prontos, com referência na mesma premissa utilizada pelos grupos que cunharam o teatro de objetos na década de 1980, como uma forma de oposição ao virtuosismo e preciosismo na confecção dos elementos de cena presentes no teatro de animação. É bastante frequente notar, em cenas de lambe-lambe, um nível muito apurado de detalhamento na confecção das formas animadas, mecanismos, cenografias e efeitos de som e luz, proporcionando um deslumbramento visual ao público em detrimento, por vezes, da qualidade dramática e de atuação. Para evitar incorrer nesse tipo de falha, acreditei que a premissa dos objetos já prontos me levaria a procurar primeiro o que considero essencial à cena, para depois refinar as características estéticas.

O mesmo pensamento me levou à premissa do uso de recursos de baixa tecnologia. Desde 2008 tenho pesquisado e realizado soluções técnicas relacionadas à iluminação e sonorização para caixas de teatro lambe-lambe e, por isso, conheço de perto as maiores dificuldades encontradas pelos artistas nessa área. A

dependência de pontos de energia, a limitação na duração de carga das baterias, o desgaste dos conectores e dos componentes eletrônicos, a dificuldade em realizar manutenções durante viagens, a complexidade em conciliar simultaneamente atuação, operação de mecanismos, operação de som e luz, entre outros desafios, eram situações que eu gostaria de evitar para focar mais integralmente nas relações de cena com o público.

Estar em uma relação direta e intensa com o público é uma das coisas que me encanta como artista e, ao pensar meu trabalho, gostaria de explorar esse caminho. Por esse motivo, optei como premissa para o trabalho estar totalmente à vista do público, sem esconder os materiais, os procedimentos ou a minha presença, dando ao espectador(a) a escolha para observar aquilo que achar mais interessante. Esse espaço de escolha para o público também me desafiaria a criar meios para tornar mais interessante o que eu gostaria de destacar em cada momento durante a cena.

A premissa dramatúrgica que privilegiou a construção da cena baseada nas relações com os objetos foi, de certa forma, uma maneira de contrapor outros trabalhos que eu considero pouco interessantes dramaturgicamente, com a reprodução simplista de anedotas populares, pequenos contos ou histórias com pouco aprofundamento reflexivo. Considero que transpor uma boa história para uma cena reduzida em tamanho e tempo seja possível, mas de grande dificuldade, exigindo um alto grau de síntese, conhecimento, clareza e precisão nos elementos envolvidos. Eu buscava realizar um trabalho menos pretensioso, mais simples, sem, contudo, ser simplório. Acreditava que encontraria nos próprios objetos um reflexo do que eu gostaria de compartilhar com outra pessoa por meio da cena.

Durante mais de um mês estive maturando estas premissas mentalmente e sempre que me deparava com alguns objetos em casa ou em lojas por onde passava, me perguntava se seriam úteis dentro dessas condições, imaginando suas possibilidades em diversos contextos. Durante todo esse período o trabalho esteve latente, fluindo entre ordem, desordem, organização e interação a cada encontro com objetos que se encaixavam nas premissas delimitadas. O desejo de uma criação artística levou ao desenvolvimento de ideias que, gradativamente, ao serem viabilizadas em sua realização, transformaram o desejo em uma necessidade. Não era mais aceitável apenas ter ideias e imaginar como seria a realização, foi necessário começar a reunir os materiais que cada vez mais se destacavam ao meu olhar no cotidiano.

Um exemplo que destaco foi o encontro com a caixa, uma vez que este objeto foi definidor das principais escolhas posteriores. Tenho por hábito frequentar lojas de ferramentas e materiais de construção, de materiais e equipamentos elétricos, de produtos para casa e cozinha, de brinquedos e de variedades (em outros tempos conhecidas como lojas de R\$1,99), sem nenhuma necessidade específica, apenas para observar os produtos à disposição, as novidades do mercado e imaginar possíveis usos para além de suas funções utilitárias imediatas. Em uma dessas lojas de variedades por onde passei, logo na entrada, havia uma pilha de caixas plásticas organizadoras com tampa, em tamanhos e cores diferentes. Entrei na loja e passei alguns minutos manuseando e observando com atenção essas caixas. O primeiro fator que me chamou a atenção foram as medidas da maior delas, proporcional ao tamanho de muitas caixas de teatro lambe-lambe. Internamente proporcionava um bom espaço para manusear objetos pequenos, pensando também em relação ao tamanho de minhas mãos, caso fosse manipular diretamente os objetos. Considerei as caixas visualmente bonitas, com relevos que remetiam a um trançado de palha, ainda que inegavelmente de plástico – o que imediatamente me pareceu um paradoxo interessante, do artificial que faz menção ao natural com uma imitação que deixa clara a sua artificialidade. Ao manusear uma das caixas observando seus detalhes por vários ângulos, percebi que as aberturas laterais que servem como alças tinham um espaçamento excelente para que se pudesse olhar para dentro com os dois olhos abertos, sem dificuldades. Esse fator me chamou a atenção e me fez ter consciência do quanto eu me sentia incomodado ao assistir algumas cenas de lambe-lambe nas quais as aberturas para observação não contribuem com a fruição da cena. Por último, o fator mais decisivo para a escolha da caixa surgiu ao notar que ela é repleta de pequenos orifícios em todas as laterais e tampa, dissimulados por entre os relevos “trançados” da parte externa. Desse modo, não é possível ver de fora o conteúdo da caixa, mas estes pequenos orifícios proporcionam a entrada de luz externa, iluminando naturalmente a parte interna. A caixa na cor branca também auxilia na distribuição da luminosidade internamente, por refletir a luz que entra pelos orifícios. Estas características do objeto se enquadravam nas premissas iniciais de escolha: é um objeto encontrado pronto; elimina a necessidade de iluminação artificial; para proporcionar o uso da luz natural não pode estar coberto, mas ao mesmo tempo cria um espaço exclusivo para a cena enquanto gera expectativa a quem está aguardando;

por ser uma caixa com a função utilitária de guardar objetos, este tornou-se o mote principal da dramaturgia elaborada posteriormente.

FIGURA 41 - Caixas em exposição na entrada da loja de variedades e caixa escolhida.



FONTE: Acervo pessoal. Fotos de Alex de Souza.

6.2 DA NECESSIDADE À REALIZAÇÃO

Já havia anoitecido quando a necessidade de pôr as ideias em prática foi maior que as outras tarefas a serem cumpridas naquele dia. A caixa foi o ponto de partida para o processo de experimentações com os objetos, ou seja, a realização prática das ideias advindas do desejo inicial de criação artística. Sendo um objeto de uso, de produção industrial, para uso individual ou de pequenos grupos, com a função prática mais evidente de guardar outros objetos (Löbach, 2001), iniciei as experimentações guardando objetos diversos nela e analisando as composições dentro daquele espaço. Inicialmente, a escolha dos objetos se deu por uma garimpagem em minha casa, selecionando uma grande quantidade de objetos diversos, encontrados nas gavetas, armários, bolsas e caixas, desde que tivessem tamanho para caber dentro da caixa plástica.

FIGURA 42 - Imagem de parte dos objetos separados para as primeiras experimentações.



FONTE: Acervo pessoal. Foto de Alex de Souza.

Com as dezenas de objetos à disposição, o que primeiro se destacou foi a caixa de música, outro objeto que também trouxe definições para a cena. Esta caixa de música foi comprada meses antes em uma loja de variedades, por tê-la achado bonita e à época já pensar na possibilidade de utilizá-la em cena algum dia. É uma caixa feita de plástico com um formato e pintura que imita madeira, com um espaço interno para guardar joias ou outros pequenos objetos e um mecanismo à corda, acionado ao abrir a tampa, que toca um breve trecho da música *My heart will go on*⁵⁰, por meio de um cilindro com relevos que ao girar faz vibrar uma série de palhetas metálicas⁵¹. Em sua capacidade máxima, o mecanismo sonoro repete o trecho da música por 2 minutos e

⁵⁰ Música tema do filme *Titanic* (1997), composta por James Horner e Will Jennings, com interpretação de Celine Dion na versão mais conhecida da trilha sonora do filme.

⁵¹ A caixa de música é uma invenção suíça do século XIX, sendo tecnicamente classificada como um idiofone beliscado. A caixa de música utilizada neste caso é de fabricação chinesa, não artesanal.

43 segundos, em média. Com estas características, havia então encontrado outro elemento condizente com as premissas iniciais que, sem depender de tecnologias eletrônicas, poderia fornecer a sonorização da cena, inclusive determinando o tempo de duração da mesma.

Até esse momento, com a definição de dois objetos eu já possuía um espaço cênico, um princípio de dramaturgia, um recurso de iluminação, um equipamento de sonorização, a música e o tempo de duração da cena.

O trabalho seguinte foi mais árduo. Com tantas opções de objetos à disposição, as combinações entre eles geravam inúmeras possibilidades de relações e as experimentações logo perderam o foco, sem ter uma linha mais concreta para seguir. Todos os objetos se enquadravam nos limites determinados pela caixa plástica e pela caixinha de música, mas a linha dramática ainda era muito ampla. As soluções começaram a surgir quando selecionei alguns exercícios desenvolvidos no Laboratório de Teatro de Objetos e nas oficinas ministradas.

O primeiro exercício experimentado foi o de separar os objetos por famílias. Criar vários grupos de objetos com características semelhantes, como formato, cor, material, utilidade, local de uso, época de fabricação/aquisição ou tipo de relação pessoal e histórica proporcionou recortes ao olhar. Tais recortes, por meio da simplificação, ressaltaram algumas relações entre objetos que não me eram evidentes no meio da totalidade dos materiais expostos. A organização de objetos seguindo linhas referenciais comuns cria novas perspectivas que levam a opções viáveis e concretas de elaboração dramática. Esse procedimento de experimentação auxiliou a filtrar, eliminando objetos que eu percebia não serem recorrentes e destacando aqueles que se repetiam nas diversas composições.

Após ter selecionado aproximadamente oito grupos de objetos que pareciam ser os mais relevantes ao olhar daquele momento, decidi testar as relações que poderiam surgir ao colocar na caixa um ou dois objetos de cada grupo, elaborando pequenas histórias improvisadas fundamentadas no que o encontro entre tais objetos me evocava. O exercício se constitui em colocar os objetos no espaço da cena, observá-los atentamente e criar uma história que de algum modo justifique a presença daqueles objetos juntos. É quase uma brincadeira de detetive, na qual tenta-se elaborar deduções lógicas (sejam elas plausíveis ou improváveis, mas ainda assim, com alguma lógica) que expliquem a ligação entre os elementos presentes.

Constituída uma primeira relação entre os objetos, acrescenta-se, retira-se ou muda-se a posição dos mesmos para que se crie uma sequência na história.

No LaTO havíamos experimentado em algumas oportunidades um exercício semelhante, com o mesmo princípio, mas em pequenos grupos, com as pessoas alternando nas trocas de objetos constituindo o jogo de improviso. Estando só nesta atividade, a sensação era a de jogar xadrez sozinho. Por mais que se dividam as estratégias de acordo com o desenvolvimento do jogo, não há surpresas provocadas por outra pessoa que nos obriguem a repensar o modo de jogar. Por essa razão, levou muito tempo até que eu compreendesse e conseguisse escutar mais aos objetos do que impor as histórias nas quais gostaria que eles se encaixassem. Este é um exercício sem fim, pois enquanto há interações, ordem, desordem e (re)organização dos objetos, a história continua evoluindo em espiral. Mesmo que haja repetição de encontros entre alguns objetos, o trecho de história do novo encontro já será diferente, pois estará somado à história do encontro anterior, tal como o homem que não atravessa duas vezes o mesmo rio (pois nem o homem, nem as águas do rio são mais os mesmos).

Uma vez realizado um encontro, este torna-se história entre os que se encontraram e, no caso dos objetos, torna-se memória para quem com eles interage. Enquanto jogava sozinho com os objetos na caixa, eu era o único criador e testemunha das histórias que ali nasciam dos encontros inusitados entre os objetos. Ao mesmo tempo, cada um daqueles objetos já possuía uma história própria antes de chegar à caixa, histórias que eu também era testemunha e detentor de memória, afinal, eram todos objetos que me pertenciam. Essa noção das histórias dos objetos em relação a quem está presente no jogo foi quase uma epifania em algum momento do processo. Cada objeto possuía uma história em relação a mim, independente das histórias que pudessem ser criadas com as novas interações a serem construídas dentro da caixa em relação a outra pessoa que testemunhasse o acontecimento. Eu tinha acesso a uma história prévia de cada objeto, mas quando o apresentasse em relação a outros objetos a alguém que não tivesse acesso a essa história, essa pessoa acabaria criando outras histórias por conta das relações que indicaria naquele momento. Este foi outro elemento que objetivou o desenvolvimento da dramaturgia e, por consequência, a escolha dos objetos para a cena e o modo de trabalhar com eles.

Por conseguinte, optei por formar um novo grupo de objetos que me evocavam lembranças significativas em minha história de vida. Pelo tempo determinado da

música, eu sabia que não seria viável eleger uma grande quantidade de objetos, então determinei arbitrariamente que seriam os 15 objetos mais significativos pelas histórias que me faziam lembrar. Praticamente todos os objetos que tinha à disposição traziam lembranças significativas; então, as características estéticas e simbólicas dos objetos foram levadas em consideração para auxiliar nas escolhas. Assim, foram selecionados: uma fotografia de infância, um chaveiro, uma caneta, um telefone celular antigo, um fone de ouvido antigo, um alicate, um peixinho de brinquedo, um dedochê, um frasco de perfume vazio, um pião, um cadeado, um ingresso de cinema, um canivete suíço, uma urna de madeira esculpida e uma nota de dinheiro antigo.

Com este primeiro grupo de objetos escolhidos para começar a desenvolver a cena, retornei aos dois exercícios citados anteriormente, mas com a perspectiva de selecionar composições entre os objetos que pudessem proporcionar leituras de interesse ao público. O desafio nessa parte do processo foi o de descobrir como lidar com os objetos no espaço interno da caixa. Inicialmente pensei em fazer aberturas nas laterais para que as minhas mãos pudessem entrar com facilidade, no entanto, isso desconfiguraria o modo de uso da própria caixa, que possui uma só abertura para colocar e tirar coisas de seu interior. Outra possibilidade avaliada foi a de trabalhar com hastes para manusear os objetos internamente, mas isso criaria uma relação estranha, distante entre atuante e objetos. Também foi considerada a opção de trabalhar com ímãs, dissimulando a noção de contato entre interior e exterior, contudo, isso limitaria ao uso apenas de objetos metálicos ou modificados, além de dificultar muito a atuação com os objetos.

Entre tantas dificuldades encontradas nas possibilidades elencadas, a solução descoberta foi a mais simples de todas: usar a caixa e os objetos do modo como seriam utilizados cotidianamente. A caixa plástica é um objeto elaborado para guardar coisas, logo, a principal ação em relação a ela é a de simplesmente guardar coisas. Cada objeto escolhido para criar a cena poderia ser cotidianamente guardado em uma caixa como aquela. Assim, a entrada ou saída desses objetos seria uma ação de guarda ou de resgate dos mesmos. A maneira escolhida para manuseá-los também segue o mesmo princípio, colocando-os na caixa pela abertura superior ou pela abertura da alça com diferentes ritmos e intensidades.

A dramaturgia assim se delineava cada vez mais. Com os sucessivos testes de ordem de entrada dos objetos na caixa, foi ficando claro que não seria necessário utilizar técnicas de animação para simular vida nos objetos, nem seria preciso

complementar as ações com um texto falado ou gravado. Cada objeto colocado na caixa, em determinada posição, intensidade, ritmo e momento permitiria ao espectador elaborar um contexto que justificaria aquela sequência de acontecimentos.

Conforme realizava os ensaios, analisava as necessidades que surgiam em decorrência das ideias que se transformavam durante o processo e aplicava alterações. Por exemplo, alguns objetos de que, inicialmente havia somente uma unidade de cada, tornaram-se pequenos grupos. Uma só foto de infância colocada na caixa vazia não apresentava o mesmo impacto visual e simbólico do que uma sucessão de fotos de diferentes fases da vida que gradativamente caem dentro da caixa, preenchendo todo o fundo. Uma coleção de chaveiros com muitas argolas causa uma sensação sonora mais interessante ao ser introduzida na caixa do que apenas um chaveiro. Uma caneta com estampa do filme *E. T. – O Extraterrestre* (1982) induz a determinado contexto temporal e cultural, mas ao reunir a esta outras canetas de tipos diferentes, um compasso e uma pequena régua, o contexto se complementa e amplia. Um peixinho de brinquedo tornava-se quase imperceptível em meio a tantos outros objetos espalhados na caixa, mas ganhou evidência quando se tornou um cardume que repentinamente mergulha no espaço. Um ingresso de cinema demonstra que um filme foi visto, mas vários ingressos dão a noção de um hábito. O cadeado também foi multiplicado e tornou-se uma dupla, fechados um ao outro, inseparáveis.

Além da transformação de alguns objetos únicos em grupos, da seleção inicial de objetos foram substituídos o canivete suíço, a urna de madeira esculpida e a nota de dinheiro antigo, por um pote miniaturizado de Nutella, um pacote de preservativo e um pequeno globo de enfeite com leds coloridos. Estas substituições se deram pela melhor composição formada nas relações entre estes com os demais objetos ocupantes da caixa. As escolhas de objetos, de ordem de entrada, de posicionamento, de maneira de manusear, entre outras, seguiram critérios que envolveram as histórias pessoais reais entre mim e os objetos, as histórias que criei com base nas combinações testadas e as aberturas de sentido para que o público pudesse também criar histórias próprias com base em suas histórias pessoais.

O último elemento a ser definido em relação à caixa plástica foi o posicionamento da caixa de música. O melhor local para este objeto foi fora da caixa plástica, presa à tampa. Além desta posição favorecer a audição da música, por ficar próxima à cabeça do público enquanto se debruça para olhar o interior da caixa, a tampa da caixa de música realiza outras funções. Na parte externa da tampa consta

o título da cena “Guardar para depois” e o logotipo da Cia. Cênica Espiral. Quando aberta, a tampa promove uma barreira que interrompe a visualização direta entre público e atuante, redirecionando o foco e na parte interna há uma pergunta provocativa que norteia o público para o que irá presenciar a seguir: “quais memórias você guarda para depois?”.

6.3 DA REALIZAÇÃO AOS ENCONTROS E DESCOBERTAS

Amanhecia após uma noite intensa de trabalho, com muitas idas e vindas até o ponto em que me satisfiz com a primeira estrutura de cena. Gravei em vídeo para ter como registro e encaminhei a alguns amigos para obter opiniões. As primeiras respostas à cena, ainda que pelo limitado acesso por vídeo, foram de estímulo para que eu continuasse a pesquisa, que o material se mostrava interessante e causava emoções diversas, como surpresa, nostalgia e curiosidade. Percebendo que a cena tinha potencial e gerava interesse por parte de um público que não acompanhara o processo de elaboração nem o conjunto de referências nos quais me pautei, decidi passar ao passo seguinte e começar a realizar apresentações presenciais quando surgisse a oportunidade.

FIGURA 43 - Primeira estrutura de suporte e detalhe da sapateira porta-objetos.



FONTE: Acervo pessoal. Fotos de Alex de Souza.

Para complementar a estrutura de apresentação, utilizei inicialmente um varal de roupas desmontável, como suporte para a caixa plástica. Ao lado da caixa da cena, incluí uma caixa menor do mesmo modelo para receber as contribuições do público e utilizei duas banquetas dobráveis que já possuía para acomodar quem estivesse assistindo e a mim. Para acondicionar os objetos de modo que me estivessem rapidamente acessíveis durante a apresentação, a solução mais rápida, econômica e já pronta, foi utilizar uma sapateira de parede.

As primeiras apresentações foram feitas aos meus pais, em 01 de janeiro de 2019. Pela proximidade afetiva não só comigo, mas também com os objetos utilizados, percebi que ambos não tiveram abertura suficiente para extrapolar as memórias evocadas individualmente pelos objetos, dificultando perceber as possibilidades de elaboração de novas relações pelo contexto em que se encontravam. As fotografias, por exemplo, os levaram diretamente para as memórias daqueles momentos vividos registrados e não perceberam as fotos como objetos colocados dentro de uma caixa com outros objetos. A maior parte das associações que produziram se deram mais no âmbito do real e da memória do que no sugestivo ou representativo.

As sessões seguintes, dias depois, foram para uma família de amigos que são artistas. Estes perceberam de outras maneiras as relações entre os objetos e também destacaram a presença do atuante como elemento incluso no contexto interno e externo à caixa. Mas a resposta mais curiosa foi da filha de 11 anos de idade que, após assistir a cena, ficou em silêncio durante algum tempo, pensativa, observando os objetos na caixa. Passado o momento reflexivo ela disse: “isso me fez lembrar de quando eu era criança, porque eu tenho várias coisas guardadas de quando era criança e quando eu vejo eu fico lembrando também”. Mesmo ainda sendo criança e com uma outra relação com o tempo passado se comparada aos adultos, ela revela em sua fala a potência das memórias que os objetos podem evocar. Para ela, objetos de cinco anos antes trazem memórias de metade de sua vida, de quando ela se considerava (mais) criança, provocando um início de reflexão sobre a passagem do tempo e da mudança nos valores de antes e de agora aos objetos guardados.

As apresentações realizadas no interior do estado do Ceará, em fevereiro de 2019, revelaram outras perspectivas com relação à cena de *Guardar para depois*. As primeiras sessões foram para professores(as) do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri e para crianças que não tinham proximidade com o fazer artístico. Com os professores e professoras, pela primeira vez, tive como resposta ao fim das

apresentações olhares e falas muito emocionadas. Também durante a cena eu percebia as reações do público quando se identificavam com certos objetos, como a caneta do filme ET, os peixinhos de brinquedo ou a retirada do preservativo de dentro da caixa. Já com as crianças, que tinham uma faixa etária entre 6 e 12 anos, quase não houve reação. Estavam todas ansiosas para ver o que acontecia dentro da caixa enquanto os adultos assistiam, mas nitidamente se decepcionaram ao assistir, esperavam uma história, como uma delas relatou quando perguntei ao final sua opinião.

Com essa experiência pude perceber que eu não havia elaborado a cena pensando diretamente a qual público eu me dirigiria, não tinha um objetivo claro para me expressar a algum grupo especificamente. Por trabalhar sozinho com meus objetos e minhas histórias, acabei por fazer uma cena, mesmo que inconscientemente, para mim mesmo. Percebi isso ao notar que aqueles a quem a cena tocava tanto eram, de certa forma, pessoas com muitas características comuns a mim: pessoas de aproximadamente 35 anos, que tiveram uma infância urbana, artistas, com educação em nível superior e professores(as). Alguns dos objetos selecionados remetem à memórias significativas para quem viveu as décadas de 1990 e 2000, como as referências aos filmes Titanic e ET, os peixinhos de brinquedo, as fotos em papel fotográfico, os modelos de canetas e o telefone celular. Estas referências proporcionaram aos adultos uma associação imediata com suas próprias memórias dessa época. A cena já inicia provocando a pensar quais memórias guardariam para depois. Vendo a seguir uma série de objetos que fizeram parte de suas vidas também, a evocação de memórias torna-se uma forte ligação com a cena e com o próprio atuante. Para as crianças, quanto mais jovens, mais tênue tem se demonstrado essa ligação.

Alguns dias depois, participando da Mini Mostra Cariri de Teatro Lambe-Lambe, junto com as caixeiras Ânella Fyama e Maria Clara Leite, experienciei outros dois grupos distintos de público: estudantes universitários de artes e frequentadores de um bar com recorrente programação artística. Para a Mini Mostra, havíamos proposto que as apresentações seriam em troca de colaborações espontâneas com valor mínimo de R\$2,00. No entanto, para a realidade dos estudantes a quem apresentamos, o valor mínimo impactava em uma passagem de ônibus ou um almoço que teriam a menos. Assim, abrimos mão da cobrança em dinheiro e, em troca, recebemos

considerações sobre as cenas e muitos abraços agradecidos por terem acesso pela primeira vez àquele tipo de trabalho.

No ambiente do bar realizei poucas apresentações nas primeiras horas. O público em volta estava nitidamente curioso, mas receoso em assistir alguma das três caixas de lambe-lambe que estavam no meio do pátio. Certamente as bebidas consumidas auxiliaram as pessoas a tomarem iniciativa e, conforme as primeiras assistiam e reagiam às apresentações, outras se aproximavam também. Nesse contexto as arrecadações foram mais generosas, com um público com mais condições financeiras e disposto a pagar pelo lazer que desfrutou.

Assim como nas apresentações anteriores, o público na faixa dos 30 anos de idade demonstrou mais proximidade com a cena de *Guardar para depois* do que os mais jovens. Mesmo com a interferência da música ambiente e das pessoas em volta, a cena conseguiu manter os espectadores envolvidos e atentos em todas as apresentações.

Por não ter levado o varal desmontável para o Ceará, utilizei como suporte para a caixa um conjunto de prateleiras desmontáveis, comprado lá em uma loja de variedades. Este novo suporte se tornou mais interessante no contexto externo da caixa, sendo um objeto complementar e de relação mais próxima aos demais objetos. Retornando a Santa Catarina, providenciei um novo conjunto de prateleiras e, desde então, tenho elaborado o espaço do suporte com outros objetos que ambientam a cenografia. Na prateleira mais alta está a caixa da cena, enquanto na prateleira abaixo estão alguns gibis, livros e DVDs de minha preferência, além da caixinha de contribuições. Estes livros e gibis são objetos figurativos, mas também os ofereço para que o público que está aguardando sua vez possa folhear para se distrair. Desse modo, o público vai se ambientando gradativamente ao contexto da cena: veem de longe um conjunto de objetos que figura um ambiente caseiro; enquanto estão na fila manuseiam livros e gibis que são parte de minha história e talvez se identifiquem com os mesmos; observam minhas ações durante cada apresentação e as reações de quem assiste; ao se aproximarem da caixa, ouvem a música da cena e alguns já a identificam; ao receberem os avisos antes da cena, são provocados a refletir sobre suas memórias. Ao assistir a cena efetivamente, todos os elementos do entorno já influenciaram o olhar do público para uma imersão em suas memórias, cujo gatilho são os objetos dentro da caixa e o modo como são apresentados. Paulatinamente vai-

se construindo um contexto anterior à cena dentro da caixa, mas que é também parte do todo que constitui o *Guardar para depois*.

FIGURA 44 - Estrutura cenográfica atual e detalhe da prateleira abaixo da caixa.



FONTE: Acervo pessoal. Fotos de Gizely Cesconetto.

Durante participação no 3º Pro-Vocação – Encontro Internacional Sobre Formação no Teatro de Animação, realizado pela UNIMA (*Union Internationale de la Marionnette*) e Universidade do Estado de Santa Catarina, foram feitas mais algumas alterações na cena de *Guardar para depois* de acordo com as reações e respostas do público. A primeira alteração foi a substituição do globo de enfeite com leds por um relógio de pulso. Nas apresentações anteriores, algumas pessoas relataram que não viam sentido naquele objeto junto com os demais e, como era o último objeto a ser depositado na caixa e as luzes não paravam de piscar, não sabiam quando a cena havia finalizado. Por esse motivo, escolhi substituí-lo pelo meu próprio relógio de pulso, um objeto bastante significativo para mim, de uso individual que por vezes me identifica (uma vez que não tenho o hábito de ver as horas no telefone celular ou em relógios de parede) e que proporciona uma abertura de leitura simbólica bastante interessante.

As outras alterações foram nos modos de colocar os objetos na caixa durante a cena. A cada apresentação durante esse evento eu me propus a testar sutilezas nas relações com os objetos, alterando velocidades, intensidades, ritmos, posicionamentos e maneiras de tocá-los, sempre atento às reações do público. Desse modo, percebi que essas sutis mudanças potencializavam a presença de cada objeto, tornando mais claras e significativas as leituras por parte dos espectadores. Jogar

com mais força e sem lugar bem definido o fone de ouvido, o alicate e o telefone celular dentro da caixa, passa uma noção de desprezo, incômodo e raiva em relação a objetos que não funcionam ou não nos servem no momento que é preciso, mas mesmo assim os guardamos. Tocar suavemente acariciando os cadeados que estão presos um ao outro, depois de posicioná-los com cuidado, deixa claro que são objetos de valor afetivo. Espalhar todos os objetos que estão na caixa com movimentos rápidos e imprecisos, desfazendo todo o posicionamento construído anteriormente à procura do preservativo e, ao encontrá-lo, retirá-lo da caixa lentamente, revela uma pressa para encontrar o objeto perdido em meio aos outros, dando uma importância emergencial a este, deixando de lado o cuidado com os demais.

As apresentações feitas durante o 3º Pro-Vocação proporcionaram retornos valiosos para o refinamento da cena, uma vez que se tratava de um evento dedicado ao teatro de animação, com participantes de vários estados brasileiros e diversos países. A cada apresentação, ao falar sobre a contribuição a ser oferecida ao final, sugeri que não precisaria ser necessariamente em dinheiro, aceitando também sugestões e impressões sobre o trabalho. Com isso, algumas conversas e situações foram particularmente interessantes e me ajudaram a refletir sobre o desenvolvimento da cena.

No primeiro dia de sessões, quando já estava desmontando a estrutura, uma participante do evento parou para observar os materiais e me perguntou se estava também apresentando algo. Expliquei que estava junto com as outras caixas de teatro lambe-lambe, mas havia acabado de encerrar as apresentações. Ela então relatou que havia visto a estrutura ali montada antes, mas não havia percebido que era também um lambe-lambe sendo apresentado. Como ela via apenas objetos cotidianos, sem nenhum “atrativo cênico”, achou que fossem apenas materiais de alguma outra coisa e não se atentou para o fato de que havia uma pessoa olhando para dentro da caixa e outra que manuseava os objetos. Só quando viu ser desmontado é que se deu conta de que era também uma cena sendo apresentada.

Em todas as sessões durante o evento foi bastante frequente os espectadores terminarem emocionados, variando entre olhos marejados com um olhar vago de quem estava revivendo certas memórias, até choros convulsivos. As relações que se criam entre objetos, público e atuante podem desencadear sensações intensas como consequência da evocação de memórias significativas que atravessam caminhos diferentes, mas promovem encontros. Outra reação curiosamente comum foi a de

quase todas as pessoas, ao final da apresentação, oferecerem um abraço. A certo momento, enquanto apresentava e havia em torno de 10 pessoas aguardando sua vez, ouvi uma moça perguntando à outra: “será que é obrigado a abraçar ele quando termina? Todos abraçam...”. Quando chegou a vez dela, eu avisei no início que não tinha obrigação nenhuma de abraçar, que a colaboração dela poderia ser da forma como achasse melhor. Mas ao final, ela com os olhos marejados, disse enquanto me abraçava: “agora eu entendi, as pessoas não vão te dar um abraço, elas é que precisam de um”.

Além das reações emocionais mais imediatas, recebi também de uma amiga próxima um poema escrito por ela, que foi a forma como ela encontrou para expressar sua experiência com a cena:

Curiosidade desnuda
 Espreita silenciosa das circunstâncias
 Muitas lembranças entre nós
 Registros de um tempo que não pertenci
 Símbolos de lugares que nos ligam
 Melodia suave para bailar o encontro
 Partilha do cotidiano, do banal e do real
 O real da metáfora que atinge a gente
 Tinha cheiros que sinto combinar contigo no meu desconhecimento
 Tinha sabor de vida respirando junto com a gente
 E tinha você, você inteiro, você partido, expectativa de você
 E tinha eu também, ali, parte de mim que dançava pra ti
 Rodávamos no desequilíbrio do instante
 Pequeno grande talvez
 E o som insistente que me conta o fim
 Contagem de repetições dos ciclos
 Quantas voltas você nos deu
 Inquietações sobre o tempo das coisas
 Sereno fictício que me lava por dentro
 Segredos ocultados pelas entrelinhas e pausas
 Uma caixa inteira de distância
 Te guardei para depois.

Mariana Barreto. 21/05/2019.

De maneira poética, Mariana Barreto utiliza características e elementos da cena para recriar metáforas e associações imagéticas, como na frase que diz: “símbolos de lugares que nos ligam”. Neste trecho, muito provavelmente está se referindo aos chaveiros de *souvenir* que simbolizam certas cidades e regiões. Esses objetos provêm de lugares para os quais viajei e os trouxe de lembrança, sendo, portanto, símbolos de locais que nos ligam, pois provavelmente ela também já conheceu esses lugares em outro momento. Estes e outros objetos promovem durante a cena um encontro

pessoal e íntimo entre atuante e público, separados por “uma caixa inteira de distância”.

De outra amiga que assistiu ao trabalho, Jussyanne Emídio, recebi um breve texto analisando a cena, elaborado para um trabalho de aula, com alguns apontamentos que eu não havia percebido antes.

O espetáculo durava cerca de 3 minutos. A abertura de criação de sentido presentes nas ações de Alex quando apresentava cada objeto faziam com que muitos significados pudessem emergir. Nenhum objeto era um personagem em específico, porém as próprias mãos do animador eram o principal personagem: mãos que guardavam diversas partículas de vida recolhidas do cotidiano e que provavelmente pretendia-se utilizar "depois". As mãos do animador, nesse caso, não pretendiam esconder-se na manipulação, mas eram o personagem principal (EMÍDIO, 2019 – texto não publicado).

A observação de Jussyanne Emídio sobre as mãos serem os personagens e não os objetos dá uma dimensão de quem é, para o público, o condutor da ação na cena. Até então eu não havia pensado a respeito dessa dimensão de atuação de minhas mãos, pois estava focado apenas na presença dos objetos. Mesmo considerando as mãos que acessam o interior da caixa como condutoras das ações, pois são elas que movem e executam as decisões do que entra ou sai da caixa e de onde se posicionam as coisas, os objetos continuam sendo protagonistas da cena, pois tudo o que acontece, acontece em relação a eles.

Na sequência da análise de Emídio, ela aponta um fator essencial para a cena, o tempo:

O passar do tempo - e o tempo é um elemento importantíssimo na dramaturgia - era demarcado pelo acúmulo de objetos, pela sua modificação ou retirada e principalmente nas fotografias nas quais o próprio artista aparecia em diversas fases de sua vida, desde a adolescência até a idade adulta. (EMÍDIO, 2019 – texto não publicado).

A relação com o tempo na cena se processa em dois níveis: o tempo real e o tempo simbólico. O tempo real é marcado pela duração da música, com 2 minutos e 43 segundos e, ao final, com o último objeto depositado na caixa, um relógio que marca a hora real. O tempo real é inexorável. O tempo simbólico, por outro lado, é maleável, se estendendo e comprimindo de diversas formas dentro do período real de quase 3 minutos. A música, por exemplo, começa em um andamento mais acelerado

e à medida que o mecanismo à corda perde pressão, a música vai gradativamente se tornando mais lenta. Isso ajuda a distorcer a noção de passagem do tempo, pois o mesmo trecho que se repete da música dura inicialmente em torno de 12 segundos e ao final dura mais de 20 segundos. As 10 fotos apresentadas no início da cena levam aproximadamente 30 segundos reais para percorrer 35 anos de vida. A maioria dos objetos remete diretamente a outros tempos, como o período da infância quando temos a sensação de que o tempo demora muito a passar, ao mesmo tempo que nos parece ter passado tão rápido essa fase da vida. São as “inquietações sobre o tempo das coisas”, como diz Mariana Barreto no poema.

Guardar para depois tornou-se um prazeroso aprendizado que condensa desejos, expectativas, necessidades, experiências e estudos em um pequeno espaço físico com um limitado tempo de duração, mas que se abre e desdobra em complexidades. Neste momento, simultaneamente encerra um ciclo e abre a possibilidade de um novo, com o aprofundamento dos caminhos a que pode me fazer caminhar.

7 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES AO FIM DESTE CAMINHO

Caminante, son tus huellas el camino, y nada más;
Caminante, no hay camino, se hace camino al
andar.

António Machado.

O desenvolvimento desta pesquisa se deu paralelamente ao meu percurso pessoal de descobertas acerca do teatro de objetos, seguindo trilhas que pareciam não levar a lugar algum, perdendo-se em meio à vegetação ou retornando ao ponto inicial. Foi preciso voltar às origens, identificar o início do caminho para seguir rumo a algum destino inicialmente incerto, mas por uma estrada bem definida. A referência deste caminho, depois de encontrada, seguiu firme dando margens para que eu não me desviasse a ponto de me perder novamente. Mas o caminho não era a resposta, uma vez que foi-se construindo ao caminhar para compreender como se estabelecem as relações entre atuantes e objetos na cena com o público.

A questão que norteia a elaboração deste trabalho permeia em diversos níveis, dos mais superficiais aos mais profundos, todos os tópicos abordados em cada parte do texto. Não foi objetivo desta pesquisa alcançar uma resposta absoluta ou um conjunto de respostas que pudessem ser entendidas verdades universais. Tentar compreender como se estabelecem as relações entre atuantes e objetos na cena com o público se tornou um exercício de reflexão e uma provocação às práticas do teatro de objetos. Mais do que responder às dúvidas acerca de aonde chegar, o caminho da pesquisa propôs uma imersão neste universo particularmente micro-macro.

O espetáculo *(Des)Pertencimento* foi o primeiro e principal impulsionador da caminhada ao longo do trajeto tortuoso e, junto a este trabalho, os paralelepípedos da estrada começaram a ser percebidos. As tipologias, classificações, enquadramentos e distinções foram necessárias no primeiro momento para compreender a conformação da base da estrada. Cada paralelepípedo apresenta uma face desgastada, visível e voltada para cima, mas ao escavar revelam-se outras faces subterradas que revelam outras dimensões do mesmo objeto. Do mesmo modo, os objetos cotidianos levados à cena foram sendo descobertos nas escavações da pesquisa e suas dimensões sendo expostas e complexificadas. Compreender os

objetos por diferentes ângulos, desvelando algumas de suas partes para ampliar a percepção do todo, foi a etapa inicial para vislumbrar como ocorrem as relações mais complexas entre objetos e atuantes em cena.

As descobertas neste trecho do caminho fundamentaram todo o restante da caminhada que se seguiu adiante. Categorizar, nomear, classificar, separar e reorganizar as junções é um processo que gera desconfiâncias, que parece seguir em uma direção errada por um caminho que se imagina ser oposto às duras ciências. Estradas sinuosas, fora dos mapas, trilhas abertas em meio à mata são caminhos geralmente deslumbrantes, mas certamente muito mais seguros quando há sinalizações indicando pontos de referência. Outras pessoas já passaram por aqueles locais antes para sinalizarem as referências, mas isso não obriga o novo caminhante a seguir o mesmo trajeto e nem a ver as coisas da mesma maneira. As sinalizações nos caminhos não são obrigações, são opções para o caminhante que adquire maior consciência do caminho que perfaz. Do mesmo modo, os olhares mais técnicos, racionalizados, dissociativos e classificatórios apontados no percurso da pesquisa servem como placas sinalizando certas referências, lugares aonde já se chegou indo ao encontro dos objetos desde pontos de partida distintos.

Nesse sentido, compreender as múltiplas camadas de interação entre os objetos e seus usuários desvelou um ângulo panorâmico de observação destas relações em cena onde, tanto objetos, quanto atuantes, se tornam mais do que são no cotidiano. Este ponto panorâmico de observação proporcionou, assim, a vista de um outro trajeto a percorrer, com cinco modos de relação entre objetos e atuantes que podem se tornar atalhos para outros caminhantes.

Os objetos apresentam diversas possibilidades de interação conosco, que perpassam suas características materiais e simbólicas, levando à cena muito mais que sua utilidade funcional. Postos diante do público relacionando-se com atores, atrizes, dançarinos(as), *performers*, atuantes ou qualquer que seja a nomenclatura atribuída a quem perfaz a cena, os objetos ganham novas dimensões e atribuições, abrindo múltiplos caminhos de percepção em direção ao público.

Contudo, não basta conhecer a pedra, suas faces e suas arestas. Mais importante que as pedras retangulares que formam a estrada, são as relações e interações que as permeiam. Há de se caminhar por tais pedras, desgastá-las com as solas e rodas, impregnando-se do pó que emana dessa dura interação. O caminho formado por um sem número de pedras aglutinadas que proporcionam uma base

sólida e consistente também é um caminho que cede ao peso, se molda ao trânsito constante, degrada-se e transforma-se. O que parecia sólido e imóvel, demonstra-se também mutável. Os objetos, que em seu utilitarismo cotidiano mostram-se simples e objetivos, colocados em cena e expostos a novas formas de relação, tornam-se quase areia movediça, provocando impasses no prosseguimento do caminho. As bases sólidas dos conceitos de animação, atuação, simulação, dissimulação, visibilidade e invisibilidade tornam-se terreno perigoso para caminhar inadvertidamente, com o risco de perder-se ao tentar desviar por outros caminhos. Entre atuantes, objetos e público, assim como entre rodas, paralelepípedos e calçados, há sistemas de interação interdependentes que tornam o caminho mais complexo e, ao mesmo tempo, mais interessante.

O caminho que se bifurca sucessivas vezes, e é atravessado por diversos cruzamentos, revela a complexidade da caminhada pela multiplicação de opções de destinos. Há simultaneamente um lugar aonde se chega por vários caminhos e um caminho que leva a vários lugares, dependendo das escolhas que se faz a cada bifurcação ou cruzamento em um verdadeiro labirinto. Nesta caminhada, como se percebe, os caminhos se ramificam e é fácil perder-se no emaranhado de possibilidades. Por isso, apesar de citar diversas vezes a existência e participação fundamental do público no teatro de objetos, este caminhante entende que para aprofundar devidamente as questões relativas ao público no teatro de objetos, seria necessária uma caminhada própria pelos campos da teoria da recepção. Tal trajeto, tão importante quanto interessante, merece uma jornada própria, profunda e dedicada.

O público e todos os elementos identificados pelos caminhos que constituem o teatro de objetos formam uma rede altamente complexa de interações, que levaram a passar rapidamente pela teoria da complexidade. Como esta também não era a via principal por onde se pretendia caminhar, o trajeto foi curto, mas suficiente para desconstruir as certezas dos mapas que pré-definem os caminhos. Passar por esse caminho ajudou a compreender que há grande diferença entre ver linhas em um papel e estar de fato em ruas com suas subidas, tráfego intenso e obstáculos.

Os elementos que constituem uma teoria da complexidade dialogam com a complexidade do teatro de objetos, complementando o caminho já percorrido. Mas olhando para trás, permanece a dúvida: o que pode ser considerado teatro de objetos? Em todas as esquinas dos cruzamentos percorridos está a resposta piscando em neon:

pode tudo, só não pode qualquer coisa. Nesse caso, “qualquer coisa” se refere a ignorar o protagonismo do objeto, o público ou a qualidade do trabalho desenvolvido.

Mas quando termina a estrada construída é preciso abrir os próprios caminhos, seja com facão e enxada ou com tratores. Uma proto-estrada vai se construindo e sedimentando, formada não só por paralelepípedos esquadrihados com precisão, mas por todo tipo de entulho que vai aos poucos preenchendo os buracos, nivelando o caminho e dando diferentes bases para uma futura pavimentação. O LaTO foi um experimento de experimentos que se tornou um novo caminho em construção. Feito de cacos e blocos inteiros, mostrou-se como multiplicidade de dimensões num mesmo plano, quase cubista, formando uma nova parte do caminho, constituído de muitas pequenas partes diversificadas reorganizadas ao novo propósito.

As interações diretas com os objetos e com outras pessoas em relação com objetos foram, talvez, as recompensas mais frutíferas desta caminhada. Foi possível reunir os pensamentos e (in)certezas de todas as pessoas que se envolveram no percurso e, com isso, transformar ideias em ações efetivas. Graças às trocas constantes, à profusão de criações e aos desejos de superação dos desafios que ocorreram no LaTO, que muitas das reflexões presentes neste trabalho surgiram e ganharam corpo. Além disso, essa caminhada coletiva preparou este caminhante para alcançar o trecho solitário seguinte. O caminho é sempre menos duro quando se caminha (bem) acompanhado.

O último trecho do caminho percorrido é, ao mesmo tempo, o menor e mais profundo, um caminho que leva para dentro, “guardado para depois”. Um trajeto fora do tempo e do espaço, alimentado por memórias que fazem viajar as maiores distâncias sem sair do lugar. Um caminho para dentro de si, junto com o outro, no qual não se viaja mais sozinho, compartilhando memórias e nostalgias mediadas por objetos.

E assim conclui-se o percurso, sem chegar a um ponto final. O caminho sinuoso, formado por diferentes pavimentos, atravessando paisagens conhecidas e inusitadas, encontrando e despedindo-se de outros caminhantes, não tinha o propósito de alcançar um lugar específico. Portanto, basta chegar aonde se chegou. Basta, por hoje. Após o necessário descanso, bem alimentado e disposto, segue-se o caminho novamente, nessa ou em outras direções. “Caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3ªed. São Paulo: EDUSP, 1996.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BALARDIM Borges, Paulo César. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. 393 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BELL, John. Atuando com coisas: o mundo material em cena. **Móin-Móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 7, n. 8, p. 51-61, out. 2011.

BONNOT, Thierry. Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre. **L'Homme – Revue française d'anthropologie: Espèces d'objets**. Paris: Éditions de l'EHESS. n.170, p.139-163, 2004. Disponível em PDF em: <<http://lhomme.revues.org/24809>>. Acesso em: 20/08/2018.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **TransInformação**. [online]. Campinas, vol. 28, n. 1, p.107-114, 2016. Disponível em PDF em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v28n1/0103-3786-tinf-28-01-00107.pdf>>. Acesso em: 15/08/2018.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CARRIGNON, Christian; MATTÉOLI, Jean-Luc. **Le théâtre d'objet: à la recherche du théâtre d'objet**. Paris: Thémaa, 2009.

CHERUBIM, Sebastião. Estilística semântica. **Semina: Revista Cultural e Científica da Universidade Estadual de Londrina, Londrina**, v. 10, n. 3, p.150-162, 1989. Disponível em PDF em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/9177>>.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. O objeto e o teatro contemporâneo. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, v. 3, n. 4, p. 111-124, dez. 2007.

D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. **Teatro de objetos**: um olhar singular sobre o cotidiano. 146p. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2013.

D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel; CINTRA, Wagner. Teatro de objetos, uma prática contemporânea do teatro de animação. **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO**. UFG, FAV, 2012.

DESPERTENCIMENTO. **Blog do processo (DES)PERTENCIMENTO**, 2015. Disponível em: <<http://despertencimentoteatro.blogspot.com>>. Acesso em: 23/09/2018.

DESPERTENCIMENTO, Espetáculo. Companhia Andante (Canelinha/SC). Florianópolis: 2017. Direção: Sandra Vargas. Programação do Micro Centro Cultural Casa Vermelha, em 10/03/2017, 20h, Micro Centro Cultural Casa Vermelha.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FERRACINI, Renato. Nem Interpretar, Nem Representar. Atuar. *In*: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora. p. 309-332, 2010.

GENTY, Philippe. **Paysages intérieurs**. Arles: ACTES SUD, 2013.

GOMES FILHO, João. **Design do objeto**: bases conceituais. São Paulo: Escrituras, 2006.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto Gomes; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; 2006

HEGGEN, Claire. La Infinita Paciencia del Objeto. **E Pur Si Muove**. Charleville-Mézières: Unión Internacional de la Marionette. n. 2, p. 55-58, 2003.

HOUAISS. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão monusuário 3.0. [S.l.]: Objetiva, 2009.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: La Marionette au XX Siècle. Trad.: Eliane Lisboa, Kátia Arruda, Gisele Lamb, Paulo Balardim (Tradução não publicada). Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 2000.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. Trad.: Freddy Van Camp. São Paulo: Blücher, 2001.

LOSEKANN, Cláudio Roberto; FERROLI, Paulo Cesar Machado. **Fabricação para designers**: uma abordagem de integração projeto/manufatura. Itajaí: Ed. UNIVALI, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MOLNÀR, Giulio. **Teatro D'Oggetti**: appunti, citazioni, esercizi, raccolti da Giulio Molnàr. Corazzano: Titivillus Edizioni, 2009.

MOREIRA, Thami Amarílis Straiotto; O ato de nomear - da construção de categorias de gênero até a abjeção. *In*: XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2010, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2010. v. 14. p. 2914-2926.

MORIAMEZ, Francisca Zamorano. **Sobre el teatro de objetos**. 301p. Monografía. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teatro, Santiago, 2008.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005a.

MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Trad: Ilana Heineberg. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005b.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 11ª ed. rev. modificada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, Edgar; MARQUES, António. **O problema epistemológico da complexidade**. 3. ed. Mem Martins: Europa-América, 2002.

PALERMO, Agustina V. Relaciones entre sujeto, objeto y público em el teatro objetual y sus devenires. *In*: ALVARADO, Ana María (Org.). **Cosidad, carnalidade y virtualidade**: cuerpos y objetos em escena. 1ª ed. Buenos Aires: Edição dos autores, 2018.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REAL, Sandra C. E. V. Seres Imaginários: a pareidolia aplicada à pintura. *In*: **Revista Ciclos**, Florianópolis, v.1, n. 2, ano 1, fevereiro de 2014.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

SCHEININ, Norma Adriana. La ficción que no cesa: reflexiones sobre los límites del arte teatral. **Telondéfondo – Revista de teoría y crítica teatral**. Buenos Aires. n. 1, 2005. Disponível em PDF em: < <http://www.telondéfondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/1/la-ficcion-que-no-cesa-reflexiones-sobre-los-limites-del-arte-teatral.html>>.

SOUZA, Alex de. **Só, mas bem acompanhado**: atuação solo e animação de bonecos à vista do público. 174 p. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2011.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, idéias e reflexões. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul, v. 6, n. 7, p. 27-43, maio 2010.

VARGAS, Sandra *et al.* **Entrevista com Sandra Vargas e Cia. Andante**. São Paulo, 24 de julho de 2015. Entrevista não publicada.

ANEXOS

ANEXO 1 – VÍDEO DO ESPETÁCULO *(DES)PERTENCIMENTO*

Apresentação realizada em 10/03/2017, às 20h, no Micro Centro Cultural Casa Vermelha. Registro realizado em vídeo formato MP4, 1280x720p, captação de áudio estéreo.

Link restrito para acesso *on-line*: <https://youtu.be/f1hunfIJ20>



ANEXO 2 – VÍDEO DA CENA *GUARDAR PARA DEPOIS*

Apresentação realizada em 08/06/2019, às 15h, no Cento de Artes da UDESC. Registro realizado em vídeo formato MP4, 1080x1920p, captação de áudio estéreo.

Link restrito para acesso *on-line*: <https://youtu.be/56dhKqAiP2Q>

