



TEATRO DE OBJETOS, UMA PRÁTICA CONTEMPORÂNEA DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Flávia Ruchdeschel D'ávila
flaviaconta@gmail.com
PPG em Artes do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

Wagner Cintra
wagcintra@terra.com.br
Instituto de Artes da UNESP

ISSN 2316-6479

Resumo

O teatro de objetos é considerado uma vertente do teatro de animação ainda pouco estudada no Brasil. Este termo surgiu na década de 80 e diz respeito a encenações onde o foco principal está voltado para objetos prontos, deslocados de suas funções utilitárias, carregados de novos significados e que se tornam personagens na cena. Esta prática contemporânea é herdeira de movimentos artísticos plásticos e teatrais que se desenvolveram ao longo do século XX e surge em um momento de consolidação da sociedade de consumo.

Palavras-chave: artes plásticas, teatro de animação, sociedade de consumo, objeto, *ready-made*.

Abstract


The object theater is considered a part of the animation theater still little studied in Brazil. This term appeared in the 80s and relates to theatrical production which the main focus is directed to ready-made or pre-existing 'found' objects, displaced from their utility functions, laden with new meanings and transformed into a subjectified character in the scene. This contemporary performance style came from plastic and theatrical artistic movements developed throughout the twentieth century and arises at a time of the consumer society consolidation.

Keywords: visual arts, animation theater, consumer society, object, ready-made.

Esta grande expansão da antiga marionete figurativa encontra-se agora ligada a um movimento inversamente proporcional ao espaço que ocupava anteriormente. Isto se deve à invasão do objeto e, numa maior escala, a tudo o que esteja relacionado com a matéria. Porque cada objeto, toda a matéria, quando submetido a uma animação, fala-nos e exige o seu direito à vida teatral. Assim, a partir de agora, o objeto substitui a marionete figurativa, abrindo aos artistas um caminho que os leva a uma nova linguagem poética, para criações cheias de imagens ricas e dinâmicas. (JURKOWSKI, Henryk – 2011).¹

O pós Segunda Guerra Mundial foi um momento de grandes traumas e transformações sociais, ideológicas e de valores. É possível perceber nas artes plásticas, na literatura, na música e no teatro da segunda metade do século XX o efeito destas mudanças.

¹ Mensagem escrita pelo Professor Henryk Jurkowski para o Dia Mundial da Marioneta: 21 de Março de 2011. Disponível em <http://atarumba-teatrodemarionetas.blogspot.com/2011/03/dia-mundial-da-marioneta-21-de-marco.html>



As pessoas estão descrentes e sem esperança no futuro. A sociedade de consumo percebe isso e se propõe curar os males do ocidente. Cria a ideologia do consumo pautada, por sua vez, na ideologia do novo. As pessoas podem novamente sentirem-se felizes, comprando cada vez mais e também descartando aquilo que já não mais lhes proporciona a felicidade e a satisfação da novidade.

Cada vez mais as relações vão se tornando impessoais, a sensação de pertencimento vai se diluindo e a globalização promete agregar a humanidade em uma aldeia global. Para muitos as coisas parecem estar indo bem, mas nem tanto.

Depressão e estresse começam a ser males que afetam grande parte da humanidade. Rapidez, individualidade, medo, impotência, fragmentação, descontinuidade e falta de identidade são algumas das características de uma sociedade global que passa a ser denominada por alguns como pós-moderna.


Neste contexto é que surge o teatro de objetos, herdeiro de movimentos artísticos anteriores, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Novo Realismo² e de Tadeusz Kantor, artista polonês, ao mesmo tempo plástico e teatral, que influenciou profundamente o modo de fazer e pensar a arte contemporânea.

Podemos afirmar que o teatro de objetos nasceu do encontro entre as artes plásticas e o teatro: ao longo das décadas de 60, 70 e início dos anos 80 alguns artistas provenientes tanto do teatro quanto das artes plásticas, principalmente na França e na Itália, reavaliavam o modo de fazer arte, buscando novas formas de se comunicarem e de se manifestarem. Propunham-se repensar a encenação, investigando o teatro em sua escala máxima, elementar, por meio da mínima expressão. Guiados por muita casualidade e intuição, estes artistas perceberam a possibilidade de construir dramaturgias tocantes através de objetos de pouco valor mercadológico e estético. Objetos comuns, marginais, utilitários.

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. Assim, a partir da década de 60, a ideia de *ready-made* é retomada e ampliada por estes artistas.

Neste contexto de inquietações aconteceram experimentações diversas, como os *happenings*, por exemplo, que tinham como objetivo compartilhar com o espectador o acontecimento artístico, efetivando o encontro das artes plásticas com as artes cênicas por meio de uma vivência coletiva.

2 Uma arte diretamente ligada ao real. Seguindo os preceitos de Duchamp e seus *ready-mades*, preconiza a utilização de objetos existentes para assimilar a realidade da época vigente. Contemporânea da Pop-Art americana, o Novo Realismo se tornará uma das múltiplas tendências das vanguardas dos anos 60.



E é também nesta conjuntura que fecunda aquilo que virá a ser o teatro de objetos: um micro teatro, feito para poucas pessoas, por meio de objetos ordinários, retirados do cotidiano.

Este micro macro teatro vai ganhando forma ao longo da década de 70 sem possuir uma classificação ou definição específica, o que se tornou um problema para aqueles artistas criadores cujas práticas não eram consideradas nem teatro de atores e nem teatro de marionetes, pois o que estava em foco, naquele jeito diferente de fazer teatro, não eram bonecos e nem o trabalho de ator propriamente dito, mas objetos deslocados de suas funções utilitárias com os quais, por meio de uma relação de simbiose, o ator construía a dramaturgia.

Estes artistas “objeteiros” vão percebendo uma necessidade de agrupamento, discussão e compartilhamento do pensamento que os movia.


Em consequência disso, em 1980, aconteceu na França um encontro entre os grupos Vélo Théâtre, Théâtre de Cuisine e Théâtre Manarf. Estes grupos buscavam uma denominação que pudesse servir de identidade para suas práticas artísticas.

No livro *Le théâtre d’objet, a la recherche du théâtre d’objet*, Christian Carrignon, do grupo francês Théâtre de Cuisine, descreve aquele encontro e o sentimento de inquietação dos três grupos:

Eu estava lá quando a expressão foi criada. Posso até precisar a data, foi exatamente no dia 02 de março de 1980 (...) falávamos de nossos novos espetáculos, *Le Pêcheur*, *Le Petit Théâtre de Cuisine*, *Paris Bonjour*. Espetáculos de **mesa** para os quais nós não encontrávamos uma definição. Eram minúsculas bricolagens, contando histórias com objetos encontrados, para no máximo 50 pessoas. Fazíamos associações de idéias. Katy sugeriu: *teatro de objetos* e nós ficamos desanimados porque *teatro* remete a grandes textos, o que nos causava medo, e *objeto* é frio, falta-lhe a vida. Mas entre a grandiosidade da palavra teatro e a pequenez do objeto, há um precipício. E para preencher este abismo, necessita-se da **energia poética** do espectador. (CARRIGNON, MATTÉOLI, 2009, p.25)

Assim, do encontro desses grupos, surgiu o termo *teatro de objetos*, proposto por Katy Deville, co-fundadora do Théâtre de Cuisine, como uma expressão que poderia designar as preocupações estéticas e éticas de artistas daquele período.

O teatro de objetos foi um movimento desencadeado em diferentes lugares da Europa, sobretudo na França e da Itália, como já citado, sem que esses grupos tivessem contato prévio uns com os outros. O que havia, desde os primórdios dos anos 60, era uma retomada do objeto puro, portador de um potencial expressivo próprio, por grupos como os novos realistas na Europa e os neodadaístas nos Estados Unidos.



Não podemos esquecer também de citar Tadeusz Kantor, que já antes da década de 60, trazia objetos retirados do real, geralmente destinados às latas de lixo, desprovidos de valor de mercado, pobres, encontrados ao acaso e que eram utilizados por ele para suas composições plásticas, para seu teatro e para suas reflexões teóricas. Diferentemente de Grotowski e seu conceito de teatro pobre que propunha um teatro feito com as mínimas condições materiais, em Tadeusz Kantor, a ideia de objeto pobre, propõe o apego aos objetos que foram descartados pela civilização, que estariam destinados ao esquecimento e à degradação nas lixeiras e, em um diálogo indireto com Marcel Duchamp e seus *ready-mades*, eleva-os à categoria de obra de arte. O teatro e a arte de Kantor libertou o objeto de suas funções vitais, permitindo-lhe ser portador de história, filosofia e arte, moldando com ele o espaço-tempo na direção da construção de outra realidade, distinta da comzinha realidade cotidiana.


Diante do que já foi exposto, podemos afirmar que o teatro de objetos surge como a manifestação do espírito de uma época. Segundo Carrignon e Mattéoli (2006, p.7),

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

Este teatro, geralmente composto por micronarrativas e feito a partir de coisas comuns e até mesmo descartadas, fala sobre o homem e as suas relações com a sociedade, seus medos, suas fraquezas e sua perenidade.

Assim como Tadeusz Kantor usava objetos retirados dos níveis mais baixos da realidade de forma a ampliar o real e criar outras camadas de realidade, no teatro de objetos também podem coexistir múltiplas camadas de realidade e a energia poética do espectador é fundamental para que ele possa interagir imaginativamente com o que é posto em cena e construir sua própria rede de significações. Este teatro, contemporâneo à sociedade de consumo, usa os seus objetos para ampliar a noção do real, ora criticando este momento histórico, ora falando de questões universais, relacionadas à existência humana, por meio da memória e da história de que estes objetos são portadores.

Desse modo, o teatro de objetos liberta o objeto de suas funções utilitárias e o introduz no campo das artes, possibilitando ao espectador revisitá-lo e percebê-lo a partir de uma nova perspectiva, onde ele torna-se portador de novos sentidos.




Quanto mais simples e inserido na vida cotidiana, mais o objeto fala ao espectador por meio de metáforas. Objetos facilmente reconhecíveis, que toquem a memória do espectador, convidando-o a usar a sua imaginação, a construir a sua própria história durante a encenação. Segundo Arnheim “é evidente que o próprio objeto determina apenas um mínimo de aspectos estruturais, requerendo assim “imaginação” no sentido literal da palavra – ou seja, a capacidade de transformar as coisas em imagens.” (ARNHEIM, 1980, p. 132).

O espectador não deixa de se identificar com o objeto que é posto em cena. Didi-Huberman (1998:77) diz que o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm apenas no que é visível, pois “todo olho traz consigo sua névoa”. E o espectador reage ao que acontece com o objeto como se aquelas situações ocorressem com ele ou com alguém muito próximo. Isto acontece porque a “névoa de seu olhar” projeta-se nestas coisas-personagens, fazendo surgir um movimento cíclico: o objeto, que é portador da história do desenvolvimento de uma sociedade, incluindo os recursos naturais e tecnológicos que esta detém para lhe produzir, é também a forma concreta do pensamento de um indivíduo ou de um grupo. Este objeto, ao ser visto na cena pelo espectador-indivíduo, deslocado de sua função utilitária, possibilita ao observador ver-se representado ou espelhado através dele, a partir de situações propostas ou da memória que estes objetos suscitam.

Por meio dessa relação de olhar e ser olhado pelo objeto, o espectador recria sua própria história a partir de coisas que são as formas concretas da imaginação de outra pessoa e o acúmulo de história de uma sociedade. Zumthor (2007:81) afirma que a percepção, diante de um objeto, se encontra carregada “de alguma coisa não apenas relacionada ao presente, mas que também está inscrita em sua memória corporal”. Podemos ainda ampliar esta leitura e considerar a memória histórica e social de que estes objetos são portadores.

A escolha do objeto que será parceiro de cena do ator é um ato consciente, tanto no que diz respeito a estes processos histórico-sociais em que eles estão inseridos (ator e objeto), quanto ao que concerne à forma do objeto, maleabilidade e outros aspectos que o caracterizam e lhe dão peculiaridade. São estes elementos-signos que norteiam a dramaturgia do teatro de objetos e que fazem surgir repertórios íntimos e provocadores. O que é posto em cena é parte do universo subjetivo do ator e o sentido da encenação será construído pela relação que o ator e o espectador estabelecerão com estes objetos transformados em signos.

Um estudo de caso que podemos citar para ilustrar estes apontamentos é a peça *Pequenos Suicídios*. Considerado um dos primeiros espetáculos de teatro



de objetos, a peça foi criada pelo húngaro Gyula Molnár, em 1979. Naquela época, Molnár vivia na Itália e integrava o Teatro delle Briciole.

No espetáculo são apresentadas duas micronarrativas onde acontecem dois pequenos suicídios. O primeiro é o suicídio de um sal de frutas em um copo d'água. O segundo é de um palito de fósforo que se incendeia ao dar-se conta que seu grande amor, um grão de café, foi moído e transformado em cafezinho.

Ater-nos-emos aqui a uma breve análise do suicídio do sal de frutas. O que o leva a suicidar-se é a sua não aceitação por um grupo de bombons. Nesta peça há uma insólita relação entre a forma e o conteúdo. Ora, os bombons, cuja natureza é doce, são o oposto disso em cena. Eles são amargos e preconceituosos com o elemento que lhes é diferente: o sal de frutas. A morte, mesmo sendo o tema principal, não é velada e nem tratada como tabu ou como fator de surpresa. Ela já está expressa no próprio título do espetáculo, não sendo manipulada para se criar uma expectativa no desfecho das pequenas narrativas.

Desde o início da história do sal de frutas que tenta tornar-se amigo dos bombons, a morte está anunciada: sobre a mesa, onde a ação acontece, está um saco de bombons, o sal de frutas e um copo d'água. Todos sabem que a forma do sal de frutas muda em contato com a água. E esta sensibilidade à água é o que o ator explora para demonstrar a perenidade da vida. Parece-nos claro que o que importa neste espetáculo não é o resultado em si, ou seja, os pequenos suicídios, mas os caminhos percorridos e as soluções poéticas encontradas para se chegar a este fim. Isso implica em uma escolha exata e bastante consciente dos elementos que comporão cada uma das narrativas.

Vale ressaltar ainda que *Pequenos suicídios* cria significações e as desconstrói, sequencialmente, reforçando a dualidade dos objetos deste teatro. Por exemplo, depois de ser apresentada a história do suicídio do sal de frutas, o ator bebe um pouco daquela água, lembrando ao espectador que aquilo é apenas um copo de água com um *sonrisal* diluído, e nada mais que isso.

Pequenos suicídios também apresenta uma poesia sobre o tempo em quatro estrofes e uma introdução. Uma das estrofes é uma poesia tragicômica sobre o passar do tempo, onde o ator fica calado em cena, sem nada fazer, mudando apenas a posição de seu corpo de tempo em tempo, tornando-se objeto da ação do tempo em cena. Outra estrofe é uma micronarrativa em que os objetos são apenas evocados, não estando materialmente em cena. Nela, um relógio filhote pede para a mãe-despertador não apagar a luz. Ela diz que o fará, pois com a luz acesa eles não poderão dormir. Por não saber o que acontece com o tempo quando os relógios dormem, o relógio filhote simplesmente não quer dormir, por medo de morrer. Ainda em outra

micronarrativa que fala do tempo, ao visitar uma tia depois de 15 ou 16 anos sem vê-la, o ator tem a impressão de que tudo parece ter se tornado menor naquele apartamento, inclusive sua tia (que é representada por uma foto 3X4 retirada da carteira do ator). Isso o faz perceber que, na verdade, nada mudou naquele espaço, a não ser ele, que cresceu e teve sua percepção do tamanho das coisas e espaço alterados.

Grande parte desta peça é autobiográfica, contando fatos e apresentando pessoas reais que integram o universo íntimo de Gyula Molnár.

Em 2001, *Pequenos suicídios* foi remontado por Carles Cañellas, da companhia calatã Rocamora. Carles teve seu primeiro contato com o espetáculo em 1983, em uma visita que fez ao Teatro delle Briciole. Segundo relatos de Carles³, a peça trouxe-lhe tamanha provocação, que ele ficou dias pensando sobre aquilo que vira. Ao longo da década de 80 ele teve a oportunidade de assistir *Pequenos suicídios* outras três vezes. Foi então que veio o desejo de montar o espetáculo e, para isso, ele ficou em laboratório durante 15 dias com Molnár, buscando vestir-se de uma dramaturgia feita por outra pessoa. E para apresentar a peça, Carles realmente veste-se de Molnár, colocando um casaco e um sapato que fora seu, enquanto explica ao público que *Pequenos suicídios* foi concebido por Molnár e, por conta disso, ele tomará as suas vestimentas emprestadas para poder contar as suas histórias.



Pequenos Suicídios, por Carles Cañellas, foto do arquivo do artista.

3 Informação obtida em entrevista realizada no FITO-Recife (Festival Internacional de Teatro de Objetos), em novembro de 2011.


Desde sua origem, o teatro de objetos está inserido em um contexto regido pelo consumo em massa e pela descartabilidade. Nesta conjuntura, o teatro de objetos também se apropria de coisas e situações cotidianas, lançando-lhes um olhar cômico, crítico, poético e às vezes patético. Um exemplo é a peça *Troubles*, da companhia belga *Gare Centrale*, apresentada na Segunda Semana Internacional de Teatro de Animação do Grupo Sobrevento em junho de 2011. Os atores Agnès Limbos e Gregory Houben jogam com objetos para apresentar uma história ácida e irreverente sobre o casamento e suas diversas facetas; ao longo da encenação, os próprios atores tornam-se personagens-objeto: para contar a história eles são noivo e noiva, marido e mulher, manipulando com irreverência aquele pequeno universo que eles construíram a partir de miniaturas de mobília, objetos de plástico, brinquedos e muitos casais-enfeites usados sobre bolos de casamento. A peça acontece em uma arena, onde estes casais de plástico tornam-se o centro de situações trágico-cômicas ora impregnadas de realidade, ora absolutamente surreais, simbólicas e grotescas.



Agnès Limbos e Gregory Houben em *Troubles*. Foto de Agnaldo Souza

Considerações finais

O objeto no teatro, por muito tempo, foi tido apenas como um acessório, considerado como um elemento inferior no processo de criação artística. Tratava-se apenas de um complemento da encenação. Os surrealistas foram os primeiros a perceber a importância do objeto. O fascínio pelo objeto teatral,




não importa se retirado da vida prática cotidiana ou construído para um fim puramente artístico, ou até mesmo se emprestados da natureza, dá-se pelo fato de que o objeto é sempre signo de alguma coisa. Em um jogo constante de construções de significações, por meio de um processo de equivalência, ele permite ao espectador extrair uma enorme quantidade de significações da obra.

No teatro de objetos, dado as múltiplas inferências das relações entre significantes e significados, surgem micronarrativas para serem contadas, muitas vezes pessoais, que de forma crítica e irreverente evocam a ausência, o medo, a morte. Esta característica talvez seja porque os objetos configuram-se como portadores de história das sociedades em que estão inseridos e, com isso, eles mesmos suscitam estas pequenas histórias. Ou talvez seja porque a narrativa é realmente importante para este teatro, que não se baseia em um texto dramático, na acepção tradicional do termo, mas que também não descarta a palavra. Esta se torna mais um pedaço de uma bricolagem que dá origem a uma construção complexa e densa, onde coexistem diferentes camadas de realidade que são manipuladas pelo ator “objeteiro”.

O problema da arte, de uma maneira geral, está quase sempre ligado ao objeto. A abstração, por exemplo, é a falta do objeto e, no entanto, o objeto existe; não no palco, mas fora dele. O objeto é a razão de ser do palco abstrato. Na pintura por sua vez, no Renascimento, os retratos de personagens correspondiam a essa anexação do objeto, e conseqüentemente se devia fazer a réplica absolutamente exata e ilusionista deste, de forma que o objeto retratado parecesse mais real do que o próprio objeto imitado. No entanto, a partir de Marcel Duchamp, se dá ao objeto uma importância considerável, ao arrancá-lo da realidade cotidiana e introduzi-lo diretamente na obra tal como ele é. Ou seja, no seu estado “bruto”. Se um objeto é pintado em uma tela, isso não oferece perigo algum, já que as condições da tela são as da ilusão, conforme os postulados de Tadeusz Kantor (KANTOR, 1996, p. 26). Mas esse mesmo objeto está entre nós compartilhando conosco o mesmo espaço. Quando esse objeto penetra o nosso meio, imbuído de autonomia criativa, ultrapassando as fronteiras da tela ou do palco, atingimos por meio dele uma arte de fronteira. Os liames entre a arte e a vida. Nesse contexto, no teatro de objetos, o real vive um equilíbrio instável. Instabilidade repleta de sentimentos de incerteza e inquietações.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.



CARRIGNON, Christian e MATTEOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: a la recherche du theater d'objet*. Paris: Thémaa, 2009.

CARRIGNON, Christian e MATTEOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon: Ed.Scèrén, CRDP de Bourgogne, Col. L'Édition Légère, n. 2, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JURKOWSKI, Henryk. *Worldwide Puppetry Day 2011*. Omsk, Siberia Ocidental, março, 2011. Disponível em: <<http://atarumba-teatrodemarionetas.blogspot.com/2011/03/dia-mundial-da-marioneta-21-de-marco.html>>. Acesso em: 21/11/2011.

KANTOR, Tadeusz. *Entretiens – Arts & Esthétique*. Paris, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Minicurrículos

Flávia Ruchdeschel D'ávila graduou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2007). É mestranda Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2011), tendo como pesquisa o Teatro de Objetos. Tem experiência como atriz, cenógrafa, produtora e contadora de histórias. Linha de pesquisa atual: A interface do teatro com as artes visuais.

Wagner Cintra possui graduação (1998), mestrado (2003) e doutorado (2008) em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP. É professor assistente no Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação, do Instituto de Artes UNESP, e atual coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente em: teoria do teatro, direção teatral, iluminação cênica, cenografia e teatro de formas animadas.