

Teatro de Objetos Reflexos de uma Era

Maria de Fátima de Souza Moretti

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, Brasil
E-mail: sassamoretti@gmail.com

Larissa Christina Siedschlag

Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC, Florianópolis
E-mail: larissacsie@gmail.com

Resumo

O Teatro de Objetos se desenvolveu na França, na década de 1980 impulsionado pelo encontro de diversos artistas que propunham uma maneira diferente de se relacionar com o objeto. Ao investigar mais a fundo sua proposição percebe-se que o Teatro de Objetos é o reflexo do pensamento de uma época e que há uma intensa relação entre ele e outras áreas e linguagens artísticas. A partir disso, o artigo pretende investigar as algumas transformações ocorridas no século XX que influenciaram direta ou indiretamente a criação do Teatro de Objetos. Ao perceber o caminho que o objeto traça e suas ressignificações ao longo do tempo, bem como o contexto social e político, passando por acontecimentos como as vanguardas, as guerras e o Maio de 68, é possível conhecer as camadas que estruturaram o Teatro de Objetos.

Palavras-chave

Teatro de objetos. Maio de 68. Vanguardas.

Abstract

The Object Theater was developed in France in the 1980s driven by the will of several artists who proposed a different way to relating to the object. By further investigating their proposition, one notes that the Object Theater reflects the thinking style of an era and that there is an intense relationship between it, other areas and other artistic languages. From that premise, this article intends to investigate some transformations occurred in the 20th century that influenced directly or indirectly the creation of the Object Theater. When you realize the path that the object has taken and its re-significances over time, as well as the social and political context, including events such as the vanguards, the wars and events of May 1968, it is possible to know the layers that structured the Object Theater.

Keywords

Object theater. May 1968. Vanguardas.

Estabelecimento do Teatro de Objetos

O século XX acompanhou uma série de mudanças na relação do objeto com as artes e foi motivado, principalmente, mas não só, pelas vanguardas que propuseram novos olhares para o objeto. No ambiente do teatro, um importante encontro entre artistas que vinham trabalhando de uma maneira diferente com o objeto, ocorreu em 1980. A união de Tania Castaing, Charlot Lemoine, do grupo Vélo Théâtre, Katy Deville, Christian Carrignon, do Théâtre de Cuisine e Jacques Templetaud, do Théâtre Manarf se deu através de uma construção. Influenciados pelas vanguardas artísticas, como simbolismo, surrealismo e dadaísmo, bem como por todo contexto histórico, social, cultural e político, esses artistas procuraram encontrar um termo que abarcasse aquilo que eles estavam experimentando.

Encontrávamos-nos entre umas 5 ou 6 pessoas, havia o “Vélo Théâtre”, o “Théâtre Manarf” e o “Théâtre de Cuisine”, e nos demos conta de que nós havíamos criado pequenos espetáculos, sem nos conhecermos, e que possuíam, entre eles, qualquer coisa de familiar. Foi então que nós dissemos: temos que encontrar um nome para este teatro. (CARRIGNON, apud D’AVILA, 2013, p. 36).

Então, a partir desse contato que uniu diferentes e simultâneas manifestações, o termo Teatro de Objetos (TO) surge. Um novo campo a ser explorado é despertado, são muitas as possibilidades a serem investigadas. Consonante, D’Avila expõe que: “A pluralidade de visões faz o teatro de objetos configurar-se como um campo aberto para experimentações artísticas e culturais, característica inerente ao

Teatro de Formas Animadas contemporâneo e à arte contemporânea” (D’AVILA, 2013, p. 15).

O desenvolvimento do Teatro de Objetos por toda Europa, e mais tarde, por todo mundo, decorreu do intercâmbio entre artistas e grupos de teatro, o qual se deu em laboratórios e festivais internacionais de Teatro de Animação. Assim, percebe-se nesse encontro uma consequência do processo desenvolvido no século XX, denominado globalização – isto é, a aproximação entre as sociedades. A comunicação, a troca, a integração e o compartilhamento de ideias assumem papéis importantes na construção do TO, bem como no Maio de 68. Heric Hobsbawn, aponta que o mesmo foi “global, não só porque a ideologia da tradição revolucionária, de 1789 a 1917, era universal e internacionalista (...) mas porque, pela primeira vez, o mundo, ou pelo menos o mundo em que viviam os ideólogos dos estudantes, era verdadeiramente global.” Evidencia-se aqui, influências comuns ao Maio de 68 e o TO, tal qual se verá a diante.

O objeto até o Teatro de Objetos

Admite-se que o ser humano foi quem criou todos os objetos. Essa criação se deu a partir das necessidades que foram surgindo. Todo objeto criado foi feito para servir ao ser humano (AMARAL, 2004). Logo, a relação entre ambos é intrínseca e determinada. Até a classificação do objeto é feita a partir da função que ele assume para o ser humano. Conforme o ser muda e seu meio altera, sua relação com os objetos também é modificada.

Em seu artigo “O Objeto e o Teatro Contemporâneo”, Felisberto Costa nos aponta um pequeno panorama do objeto no teatro:

No âmbito do teatro, o objeto sempre esteve presente e veio sendo utilizado de várias formas, como, por exemplo, o *deus ex machina* (soluções dramáticas e plataformas visuais) do teatro greco-romano, os pageant dos espetáculos medievais, os objetos alusivos aos personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*, a maquinaria cênica do teatro barroco, o mobiliário do “quase despido” teatro clássico francês ou os “objetos reais” do realismo naturalismo. Porém, é a partir do último quartel do século XIX, e durante o século XX, que o objeto adquire um estatuto mais abrangente. Neste último período, o objeto apresenta-se não apenas como um constituinte do espetáculo, mas como elemento partícipe na formação do ator seja como máscara nobre (ou neutra) seja como instrumento deslocado do seu corpo, em que se emprega, por exemplo, o bastão. (COSTA, 2007, p. 112)

Assim, nas práticas artísticas, ele não é somente o acessório ou o adereço, mas ele se coloca “no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário, do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo” (PAVIS, apud COSTA, 2007, p. 112).

Nos anos de 1900 até 1950, as artes tiveram profundas renovações e uma infinidade de novas proposições. Um ponto em comum entre elas foi a busca por novas experiências que explorassem os sentidos e diferentes percepções. No teatro, esse período caracterizou-se pela busca de questões profundas do ser e também pela proposição da substituição do ator, que tem sua presença questionada, uma vez que sua humanidade configura um obstáculo para alcançar um estado expressivo transcendental, ideal almejado pelos artistas da época. Ao falar sobre as ideias de Gordon Craig, Ribeiro afirmou que: “o vocabulário expressivo humano se mostra demasiadamente limitado e ineficaz para abordar algumas pro-

fundidades do ser. A natural tendência representativa do ser humano mesmo quando fora de cena é um empecilho” (RIBEIRO, 2011, p. 108).

A partir dessa relação, três artistas se destacam nesse período: Gordon Craig (1872-1966), Maurice Maeterlinck (1862-1942) e Meyerhold (1874-1940). Craig propõe que o ator seja substituído por um Supermarionete, termo criado por ele. “Em sua provocação simbolista, invocando a Morte e desumanizando o ator, avança de forma radical e definitiva contra o Naturalismo.” (RIBEIRO, 2011, p.108). Assim, um objeto inanimado assumiria o lugar do ator. O belga Maeterlinck foi um dos principais dramaturgos simbolistas, e acreditava que algumas obras primas são simbólicas, e que por sua vez, o símbolo não tolera a presença humana em cena. Como alternativa para tal situação, propõe usar máscaras ou então figuras de cera esculpida, marionetes ou sombras ao invés de atores vivos. Meyerhold, encenador russo que se opunha ao Naturalismo, se aproxima do teatro de animação ao defender o uso da marionete e da máscara, reconhecendo-as como meio concreto e mais efetivo para expressar a arte (FARIAS, 2014).

Através desses três exemplos, constata-se como as técnicas e elementos próprios do teatro de animação aos poucos foram se integrando aos encenadores, que passaram a dialogar muito mais com outras linguagens da arte. Uma grande influência para isso foi o simbolismo, vanguarda iniciada em Paris, que surgiu como uma reação de abandono do naturalismo. Margot Berthold aponta que:

Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um *milieu*

real, mas explorar zonas de estados d'alma. Sua tarefa não era descrever, mas encantar. A luz adquiriu uma função importante, e a palavra encontrou auxílio na música e na dança. (BERTHOLD, 2014, p. 469).

A subjetividade, a consideração do irracional e a análise profunda da obra a partir da sinestesia, são características dessa vanguarda, que influencia também a visão simbólica do objeto na cena, o qual passa a receber uma visão além da utilitária, assumindo o status de símbolo. Na pintura, novos materiais passam a ser aceitos, como pedaços de jornais, revistas, papéis diversos, tecidos, madeiras, objetos encontrados na rua, entre outros. Característica que aponta também para o dadaísmo, que iniciou no ano de 1916, na Suíça, e depois irradiou para outros países. Ao falar das obras de Kantor e Duchamp, Moretti afirma que “A redefinição da função do objeto (...) é mais um dos aspectos que mostram a influência do surrealismo e do dadaísmo. Foi com os dadaístas que pela primeira vez na história o objeto apareceu liberado da sua função vital.” (MORETTI, 2003, p.104). Um objeto manufaturado pertencente à rotina (vida) de uma casa, por exemplo, é transportado para a tela (arte) e assim, deixa de exercer a função para o qual foi criado.

Um precursor do dadaísmo e que levou o mesmo a um extremo, foi Marcel Duchamp, que utilizou-se da ideia do *ready-made*, isto é, “uma apropriação do que já está feito, sendo a transposição dos objetos uma finalidade prática e não artística. O interesse que leva à escolha desse ou daquele objeto não é plástico, mas crítico ou filosófico.” (MORETTI, 2001, p.897). São objetos anônimos em que a escolha do artista, converte-o em obra de arte. Ao propor um urinol como uma obra de arte, o artista rompe com o tradicionalismo na arte e passa

a questionar o comportamento das pessoas. O interesse é que os espectadores despertem e sejam capazes de construir significados, associar símbolos, questionar valores impostos, perceber a obra não só como resultado, mas também como processo e pensamento crítico. Inquietações e transgressões são latentes em artistas como Duchamp, que por sua vez são fomentadas pelas vanguardas e são determinantes para as artes desenvolvidas na época.

O meio artístico acompanhou uma série de mudanças, e com o Teatro de Animação não foi diferente. Inspirados por novas ideias, movidos pelas inúmeras experimentações, novos espetáculos não textuais começam a surgir. Objetos cotidianos são incorporados à cena e são usados na criação de personagens. Uma nova geração emerge no teatro de bonecos, e propõe a ruptura com a:

Poética tradicional do teatro de bonecos, buscando não restringir o seu campo de criação. A reforma no teatro de animação punha, em primeiro plano, o jogo do ator, levando o espetáculo gradativamente a se abrir para outros meios de expressão, como a máscara, a dança, as técnicas do teatro oriental, as Artes Visuais, as imagens e os objetos. (D'ÁVILA, 2013, p.33).

Esse contexto proporciona condições favoráveis para o desenvolvimento de ideias que, na sequência, culminam e dão início ao TO, no qual “o objeto não somente sugere ou coadjuva, mas se configura como atuante da encenação” (COSTA, 2007, p. 112).

TO como ponto de fusão

O Teatro de Objetos, como apontam Carrig-

non e Deville no site da Cia Théâtre de Cuisine, é o ponto em comum entre o cinema, o teatro, as artes visuais, os bonecos e a sociedade de consumo. O que aponta para a intensa relação do Teatro de Objetos com outras áreas e linguagens artísticas. Fruto de um contexto de grandes transformações na arte e na sociedade,

O teatro de objetos pode ser compreendido como a manifestação do pensamento de uma época. Ele traduz inquietações artísticas, existenciais e conceituais de seus fazedores, (...) transgredindo-se o mero funcionalismo dos objetos, que se tornam capazes de singularizar o olhar e a realidade prosaica. (D'AVILA, 2013, p.7).

Desde seu surgimento, até sua estruturação, o TO carrega características que apontam para ele como o símbolo de uma época. Ao pensar nisso, se faz necessário um breve estudo do século XX, procurando encontrar os eventos e as transformações que influenciaram o pensamento da comunidade artística e, conseqüentemente, levaram ao estabelecimento do Teatro de Objetos.

———— Breve contexto do século XX

Heric Hobsbawm, em 1994 define o século XX como breve. Compreende a extensão desta “era” entre 1914 – início da Primeira Guerra Mundial – e 1991 – queda da União Soviética. Há quem diga que foi o século das catástrofes, massacres e guerras, ao par que houve importantes revoluções para algumas minorias, para a ciência e a tecnologia. O escritor britânico, em 1994, apontou: “Não sabemos o que virá a seguir, nem como será o segundo milênio, embora possamos ter certeza de que

ele terá sido moldado pelo Breve Século XX.” (HOBSBAWN, 1995, p.15). É sob a perspectiva de perceber os acontecimentos que moldaram tanto o maio de 68 e seus desdobramentos, quanto o Teatro de Objetos, que essa análise se desenvolve.

Os primeiros quatorze anos do século XX já contavam com variadas manifestações artísticas:

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura. (HOBSBAWN, 1995, p. 178).

Já havia um século que o mundo não presenciava uma grande guerra envolvendo todas, ou muitas, potências europeias. Entretanto, no dia 28 de junho de 1914 o arquiduque austríaco Francisco Ferdinando, foi morto por um grupo de assassinos ligados à Sérvia, ao visitar a capital da Bósnia, Sarajevo. Tal fato deu início em poucas semanas a um confronto que matou mais de 9 milhões de combatentes: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Ela começou como uma guerra essencialmente européia, entre a tríplice aliança de França, Grã Bretanha e Rússia, de um lado, e as chamadas Potências Centrais, Alemanha e Áustria Hungria, do outro, com a Sérvia e a Bélgica sendo imediatamente arrastadas para um dos lados devido ao ataque austríaco (que na verdade detonou a guerra) à primeira e o ataque alemão à segunda (como parte da estratégia de guerra da Alemanha). (HOBSBAWN, 1995, p. 32).

A Rússia, que sofreu grandes perdas em

seus embates com o exército alemão, viveu um processo marcado por grande insatisfação popular, principalmente da classe trabalhadora, que ganhava pouco pelo muito que trabalhava. Essas condições levaram Lênin ao poder em 1917. A Revolução Russa deu origem a União Soviética, e ao primeiro país socialista do mundo. O período entre guerras, compreendido entre 1918 até 1939, foi marcado por uma grande depressão e pela ascensão de governos totalitários. “Em suma: entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar. Ninguém sabia exatamente como se poderia recuperá-la.” (HOBBSAWN, 1995, p. 91). Esse contexto permitiu que figuras autoritárias se tornassem populares na Alemanha, na Itália e no Japão. Com uma proposta expansionista, um forte nacionalismo e a representação de uma esperança, tem início a Segunda Guerra Mundial.

De caráter global, foi a guerra mais abrangente da história. Os países envolvidos dedicaram enormes esforços econômicos, industriais, científicos, sociais e militares. A Segunda Guerra Mundial foi o conflito mais letal da história e se organizou em duas alianças opostas: os Aliados e o Eixo. A primeira, formada pela Inglaterra, França, Estados Unidos e, posteriormente, a URSS. Da segunda fazia parte a Alemanha, a Itália e o Japão. As bombas em Hiroshima e Nagasaki, lançadas pelos EUA, marcaram o fim do conflito.

Na sequência, a Guerra Fria tem início. Estados Unidos e União Soviética protagonizam uma disputa estratégica e de conflitos indiretos motivados, sobretudo, pela oposição entre o sistema capitalista e o socialista. Apesar de não terem embates diretos – isso porque ambas as potências tinham acesso a uma grande quantidade de armas nucleares, e uma guerra

com essa tecnologia poderia acabar com todo planeta – as duas potências alimentaram outras guerras, como a da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1959-1975).

Ao longo dos anos de 1950, os países viveram uma rápida recuperação e uma melhora significativa em relação aos tempos de guerra. A economia se reestruturou e cresceu rapidamente, assim como a população, que se multiplicou. Hobsbawn atenta que a Era de Ouro, como a época ficou conhecida, foi um fenômeno mundial, mas que a riqueza não alcançou a maior parte da população, e sim beneficiou os países capitalistas desenvolvidos (HOBBSAWN, 1995).

A década de 60 é marcada pelo deslocamento em massa das populações do campo para as cidades, as quais precisam se adaptar para receber essas pessoas. Estradas, transportes, educação, alimentação, moradia, entre outras coisas, se tornam questões a serem desenvolvidas rapidamente para contemplar os trabalhadores e suas famílias. O número de universidades crescia, e então, jovens e professores

Concentrados em campi ou “cidades universitárias” grandes e muitas vezes isoladas, constituíam um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando ideias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez, e provavelmente estavam mais à vontade com a tecnologia das comunicações que os governos. (HOBBSAWN, 1995, p. 292)

Entre o fim da Segunda Guerra, e a década de 1960 o número de estudantes de ensino superior na França dobrou, e aos poucos esse grupo foi se tornando uma classe autônoma, mas ainda não bem inserida na sociedade.

Grande parte dos jovens nasceu depois do fim da guerra, e, por isso, não tinham a memória de sofrimento como os seus pais. Os pais consideravam que o mundo já estava muito bom, comparado aos tempos de guerra, enquanto os filhos acreditam que ainda poderiam melhorar muitas coisas. Imbuídos por esse sentimento, promovem uma série de revoltas e manifestações em todo mundo (HOBBSAWN, 1995). Culturalmente, questões relacionadas aos direitos das mulheres, a permissividade sexual, a homossexualidade, divórcio, foram se tornando mais flexíveis lentamente, alterando aos poucos o modo de pensar da sociedade. Esses eventos são a base do que ficou conhecido como Maio de 68, movimento iniciado em Paris que teve reverberações por todo mundo.

Maio de 68

No ano de 1968, o mundo viu um fenômeno inusitado e inesperado acontecer. Uma rebelião estudantil, iniciada em Paris, se configurou como um episódio de significância maior cultural, em detrimento da economia e da política. Uma força importante, construída em meio a um setor minoritário e mal reconhecido como um grupo, tomou proporções significativas e mostrou uma força capaz de expressar profundas insatisfações e provocar transformações na sociedade.

A revolta estudantil de fins da década de 1960 foi a última arremetida da velha revolução mundial. Foi revolucionária tanto no antigo sentido utópico de buscar uma inversão permanente de valores, uma sociedade nova e perfeita, quanto no sentido operacional de procurar realizá-la pela ação nas ruas e barricadas, pela bomba e pela emboscada na montanha. (HOBBSAWN, 1995, p. 434)

Maio de 68, como ficou conhecido o movimento, iniciou com uma onda de debates no meio universitário francês, na sequência de ocupações, atos públicos, discursos, assembleias e protestos de rua, que tiveram início com manifestações estudantis. Marcado pela violência e a reação brutal do governo, as ruas de Paris se transformaram em um cenário de batalhas. A liberação sexual, a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, os movimentos pela ampliação dos direitos civis motivaram o movimento, que se configurou muito mais como um desdobramento desses acontecimentos, do que como uma revolução. “O motivo pelo qual 1968 (...) não foi a revolução, e jamais pareceu que seria ou poderia ser, era que apenas os estudantes, por mais numerosos e mobilizáveis que fossem, não podiam fazê-la sozinhos.” (HOBBSAWN, 1995, p.293).

O movimento apresentou, no geral, proposições mais estéticas do que estruturais, a exemplo de seus slogans que “tornaram o Maio de 1968 conhecido, como: “poder à imaginação”, “aqui se espontaneiza”, “viver o presente” e “trabalhadores do país, divirtam-se”, além do mais famosos deles, “seja realista, queira o impossível”. (CHARLEAUX, 2018). Ao par que Maio de 68 mostrou que os estudantes além de radicais e explosivos, eram eficazes na expressão nacional, e até internacional, de descontentamento político e social. Os estudantes influenciaram a classe operária, que aderiu a greves gerais. E assim, desencadeou uma série de acontecimentos parecidos em outros lugares. Seus efeitos ainda hoje são estudados e difíceis de delimitar.

Do ponto de vista dos desdobramentos do Maio de 1968, entretanto, o fim foi mais incerto, pois os reflexos do movimento se fizeram sentir meses

e até mesmo anos depois. Daí o livro do jornalista brasileiro Zuenir Ventura sobre esse período da história se chamar “1968: O Ano Que Não Terminou”. Nele, Zuenir fala das diversas transformações políticas, morais, artísticas e comportamentais que o ano de 1968 engendrou, e cujas consequências se abriram a partir de então, não se fecharam no fim daquele ano. (CHARLE-AUX, 2018).

A insatisfação que mobilizou os jovens na época, suas proposições subversivas e as transformações que tais atos geraram, são características que conversam com o surgimento do TO. Ambos nascem de um anseio por mudança, ou melhor, de uma mudança que é inevitável, visto todo histórico que precede tais eventos. Em vista do presente e futuro, assim como é difícil delimitar os efeitos e desdobramentos do Maio de 68, também é problemático prever o futuro do TO, visto que é uma linguagem em constantes modificações e ramificações.

O que o TO propõe

O Teatro de Objetos se diferencia do teatro com objetos, pois nele o objeto torna-se protagonista; e se diferencia do Teatro de Bonecos, pois o boneco seja de forma real ou abstrata, representa a figura humana, já o objeto é o que é, tem a função utilitária da vida comum. (AMARAL, 2004). Com o desenrolar do século, o termo Teatro de Bonecos se torna insuficiente, como aponta Costa:

Após o advento das vanguardas, o termo Teatro de Bonecos não mais contempla as diversas manifestações referentes ao objeto. As experiências cinéticas dadaístas, os dramas de objetos futuristas e a geometria dos per-

sonagens de Oskar Schlemmer, buscam no objeto outras possibilidades que vão além da figura antropomórfica (COSTA, 2007, p. 123).

Mas então o que o TO propõe diferente do Teatro de Bonecos? A atriz e pesquisadora Sandra Vargas, afirma que o objeto assume o lugar de boneco e, ao ser deslocado de sua função original, ganha novos significados, mesmo que sem alterar a sua natureza (VARGAS, 2010). Desse modo, novas significações e ressignificações podem ser dadas aos objetos por meio de associações entre eles pela forma, movimento, cor, textura, função, etc. Por exemplo, associar uma gaiola à prisão, um relógio ao tempo, um grampeador a um jacaré, e assim infinitas possibilidades.

Nesse aspecto, o objeto é um ready-made, pois é industrializado e não é produzido especificamente para arte, desse modo, o que o transforma parte de uma obra artística é a transposição realizada, no teatro, pelo ator. Também é ele o responsável por animar o objeto, como observa Amaral:

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 os seus movimentos são, ou parecem ser, intencionais. Essa sua aparente intenção lhe é conferida pelo ator-manipulador. Sob os seus impulsos, o objeto “adquire vida”. (AMARAL, 2004, p. 120)

A autora ainda completa que animar o objeto não significa humanizá-lo, nem animalizá-lo, mas sim buscar movimento a partir da movimentação que o próprio objeto sugere, a partir do movimento que ele já tem ou então da posição em que se estabiliza (AMARAL, 2004). Da mesma forma, transformações físicas que

busquem humanizar o objeto são evitadas. Esse fato faz com o que o público rapidamente reconheça os objetos em cena, como elementos que fazem parte de seus cotidianos, e, por isso, uma relação de familiaridade se estabelece. Como consequência, o espectador é convidado a estabelecer um jogo com a cena, pois o que está diante dele não é uma estética que busca a realidade, ou uma ilusão da mesma, e sim objetos comuns e reconhecíveis que o convidam a aceitar a teatralidade, a convenção, e aproveitar o potencial das metáforas e relações propostas.

E o espectador, como cúmplice das situações propostas, pode ver, concomitantemente, as duas realidades do objeto: a realidade funcional, reconhecida de imediato, e a realidade poética, sugerida pelo artista, capaz de impregnar o objeto de novos significados. (D'AVILA, 2013, p. 62).

O ator, no Teatro de Objetos, para Carrignon, assume o papel central em uma encenação. Ele completa, dizendo que essa linguagem difere do teatro de marionete, o qual o marionetista expõe sua marionete, mas é uma figura ausente. No TO não, o ator está em primeiro plano. (CARRIGNON, apud D'AVILA, 2013). Em oposição, Roland Shon defende que o ator não está no centro de uma encenação e sim que ator e objeto estão em uma relação de igualdade. Mattéoli entende que a centralidade do ator está ligada ao fato de que ele não pode se omitir na cena, como por exemplo no teatro de bonecos, que tenta sempre torná-lo "invisível". (MATTÉOLI, apud D'AVILA, 2013).

(...) talvez a maior e mais perceptível mudança sofrida no teatro de animação contemporâneo, além da incorporação de novas tecnologias e surgimento de novas modalidades de

operação do objeto animado, seja justamente a dinâmica de ocupação do espaço cênico pelo ator. Seu corpo, cada vez mais visível na cena, passa a penetrar e transitar intensamente nas camadas ficcionais que envolvem o objeto animado (...) (BORGES, 2013, p. 27).

Ao assumir destaque, o ator passa a ser mais valorizado enquanto sujeito da ação e, por isso, passa-se a estudar mais técnicas e pesquisar mais sobre a preparação e o trabalho do ator. "Nesse contexto, o trabalho do ator de animação expandiu-se e se tornou múltiplo dentro das novas proposições advindas de pesquisa de linguagem" (BORGES, 2013, p. 31). Amaral salienta a presença do ator:

No teatro de objetos, é importante a presença do ator. E, sendo visível, precisa ter essa presença bem definida. Numa cena com objetos o ator assume várias funções: é (quase sempre) simples manipulador; é auxiliar do objeto (por exemplo, quando sua mão lhe abre uma porta); e pode ser também um personagem que contracena com o objeto. - (AMARAL, apud BORGES, 2013, p. 79).

Um elemento que assume grande importância no Teatro de Objetos é a dramaturgia. Há uma dramaturgia própria do objeto e uma criada a partir dele. Fisicamente falando, o objeto carrega suas marcas de uso. Seja ela qual for. Provavelmente ao comparar um objeto usado em uma casa, e o mesmo objeto novo, será possível identificar várias diferenças. Essas marcas contam a história do objeto, a forma como ele foi cuidado e como foi tratado. Logo, segundo Claire Heggen, diretora do Théâtre du Mouvement, o objeto é um portador de memórias. Ele é o presente, sua manifestação palpável. Mas também carrega o passado e é um gerador de ações futuras. Ele é, era e sem-

pre será. (HEGGEN, 2009, p.58). Todas essas informações próprias do objeto são consideradas ao compor a dramaturgia da cena. Ao se trabalhar com objetos, um mundo de possibilidades se apresenta. Composta de ações, gestos, movimentos e momentos de silêncio tem caráter “autoral, pessoal, individual, e que, portanto, está vinculada ao ator que a criou” (VARGAS, 2010, p. 38). Vargas completa que o Teatro de Objetos se torna 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. 38).

Essa fala reforça a ideia de D’Avila de que o TO é a “manifestação do pensamento de uma época, repleto de inquietudes artísticas, existenciais e conceituais” (D’AVILA, 2013, p.13). Justamente por transmitir ideias tão pessoais, é que o TO aparece como a força e a representação de uma época marcada por transformações, guerras, revoltas e mudanças.

Ana Maria Amaral aponta para uma etapa muito importante no TO, que é a seleção dos objetos. Ela definirá, praticamente, todo o espetáculo. Há várias formas de fazê-la, mas uma das mais comuns é partir das famílias dos objetos. Definir uma família, por exemplo, de tesouras, ou uma de objetos de escritório etc. Com uma família definida se torna mais fácil estabelecer os personagens com os objetos, e também cria unidade ao espetáculo. Apesar disso, nada impede uma mistura de famílias, ou um conjunto de objetos que no cotidiano nunca se encontrariam no mesmo ambiente. O

importante é uma seleção cuidadosa, criativa e planejada.

Ao ser colocado em cena no TO, o objeto “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.” (DA COSTA, 2007, p. 116). Ao assumir essa posição, reconhece-se a capacidade de “se transformarem em símbolos e de engendrar dramaturgias que convertiam a recepção de um conteúdo visual em pensamento simbólico” (D’AVILA, 2013, p. 14). Os símbolos se destacam por sua importância na comunicação. Além de representarem uma ideia abstrata, ultrapassam a dimensão puramente cognitiva. O significado de um símbolo excede as fronteiras do racional, pois atinge as camadas mais profundas da psique humana. Nas palavras de Jung: “Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando representa algo mais que o seu significado imediato e óbvio. Tem um aspecto “inconsciente” que nunca está definido com precisão ou completamente explicado” (JUNG, 1964, p. 20).

Salienta-se que por si mesmo, o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere, porém parte do princípio que se possa fazer associações das imagens, tendo a elas associadas à palavra. Portanto, se houver uma mediação, uma associação de ideias na mente do receptor, aí sim, o símbolo se relacionará com o objeto.

Jung expressa ainda que “os símbolos não ocorrem apenas nos sonhos (...). Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos. Parece mesmo que, muitas vezes, objetos inanimados cooperam com o inconsciente criando formas simbólicas”. Estas ideias foram publicadas em 1958, 10 anos

antes do símbolo 'Maio de 68' ser criado. Partindo da ideia estabelecida pelo suíço, tal evento é simbólico uma vez que representou e implicou muito mais do que seu efeito manifesto e imediato. Havia um contexto muito amplo implicado naqueles acontecimentos, e tais manifestações também foram simbólicas para o que veio a seguir. Pode-se supor que estes eventos influenciaram e participaram do comportamento coletivo da época, dando sequência a manifestação do TO e seus desdobramentos.

Relações finais

O Teatro de Objetos, atualmente, é uma linguagem em amplo crescimento e expansão. Observa-se a partir dele, uma série de desdobramentos e regras que assumem limites fluidos. Tais fatos constituem um cenário de vocabulário abrangente e nem sempre homogêneo. Se nem as palavras e suas particularidades são iguais, as ideias e conceitos menos ainda. Tais divergências propiciam um debate rico e muito curioso na área, ainda que com pouco destaque e carente de mais produções. Realça-se a importância de festivais como o FITA (Festival Internacional de Teatro de Animação) e o FITO (Festival Internacional de Teatro de Objetos) que desde 2007 e 2009, respectivamente, fomentaram espaços de trocas, comunicação, debates, arte, cultura e, por que não, entretenimento.

Como este artigo procurou defender, manifestações em diversas áreas não são questões isoladas, uma vez que tudo se relaciona e a tendência é que cada vez mais as áreas se tornem híbridas. Perceber as tessituras do Teatro do Objeto leva a estudar as Vanguardas, as

Guerras, o Maio de 68. Os efeitos deste último são incalculáveis e indetermináveis com precisão, mas ao tecer essa análise, observa-se que, os efeitos são presentes e muitos deles podem ser identificados. Vida e arte se misturam, se conectam e seguem juntas, nutrindo-se mutuamente.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Ator e seus duplos: Máscaras, bonecos, objetos*. 2. Edição. São Paulo: Senac, 2004.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3 Edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Paulo César Balardim. *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço*. 2014. 395 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CHARLEAUX, João Paulo. Maio de 1968: as origens e os ecos do movimento. *Nexo*, São Paulo, maio 2018. Disponível em: < <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2018/05/05/Maio-de-1968-as-origens-e-os-ecos-do-movimento> > Acesso em: 22 de outubro de 2018.

COSTA, Felisberto Sabino da. O objeto e o teatro contemporâneo. *Móin-móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas*, Jaraguá do Sul, v.ano 3, n. 4, p. 111-124, 2007.

D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. Teatro de Objetos, uma prática contemporânea do Teatro de Animação. MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. p. 550-559 Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012.

FARIAS, Igor Gomes. *Linha tênue*: um diálogo entre a obra de Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação. 2014. 63 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

HEGGEN, Claire. Sujeito - Objeto: entrevistas e negociações. *Móin-móin*: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas, Jaraguá do Sul, v. ano 5, n. 6, p.44-76, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. 19ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1964.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. O OBJETO PARA KANTOR E DUCHAMP. *Memória Abrace V*, Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, Salvador - Bahia, v. 2, p. 892-898, 2001.

_____. Encanta o objeto em Kantor. 2003. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2003

RIBEIRO, Almir. A Morte Animada: Edward Gordon Craig e a vida dos objetos no Teatro. Entrelaçando: *Revista Eletrônica de Culturas e Educação*, v. 2, p. 1-16, 2011.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias e reflexões. *Móin-móin*: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas, Jaraguá do Sul, ano 6, nº 7, 2010.

Recebido: 31/10/2018

Aprovado: 21/12/2018