

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 185 - 205, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

# Além da ânsima: aproximações entre o teatro de objetos e a arte da performance

**José Oliveira Parente**

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD (Dourados, Brasil)

**Ariane Guerra Barros**

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD (Dourados, Brasil)



**Figura 1** – Espetáculo *Sala de Estar*, do Grupo Sobrevento. Fotógrafo: Marco Aurélio Olímpio.  
Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/fotos\\_sala.htm](http://www.sobrevento.com.br/fotos_sala.htm). Acesso em: 21 jul. 2022.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022185>

## Além da âlma: aproximações entre o teatro de objetos e a arte da performance<sup>1</sup>

José Oliveira Parente<sup>2</sup>  
Ariane Guerra Barros<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo reflete sobre a ação de animar como elemento estruturante no teatro de bonecos e sua superação levada a efeito por algumas tendências do teatro de objetos, uma vertente do teatro de animação contemporâneo que se utiliza de artefatos do cotidiano em vez de bonecos em suas montagens. Argumenta-se que, ao tempo em que intencionalmente distanciam-se da animação e suas técnicas associadas, estes artistas e grupos passam a valorizar outros procedimentos similares aos do campo da arte da performance. Conclui-se que tal movimento contribui para ampliar o horizonte de possibilidades do teatro de objetos.

**Palavras-chave:** Teatro; Animação; Boneco; Objeto; Performance.

## Beyond the anima: approximations between object theater and performance art

**Abstract:** This article reflects on the action of animating as a structuring element in puppet theater and its overcoming brought about by some trends in object theater, a strand of contemporary animation theater that uses everyday artifacts instead of puppets in its assemblies. It is argued that, while they intentionally distance themselves from animation and its associated techniques, these artists and groups start to value other procedures similar to those in the field of performance art. It is concluded that such movement contributes to broadening the horizon of possibilities in the theater of objects.

**Keywords:** Theater; Animation; Puppet; Object; Performance.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 22/04/2022. | Data de aprovação do artigo: 21/07/2022.

<sup>2</sup> José Parente é professor do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Doutor em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Bacharel e Mestre em Teatro pela Universidade de São Paulo – USP. Ator e diretor teatral. Cofundador do Núcleo Cena Viva, um grupo de teatro com atuação em Dourados-MS. Sua pesquisa mais recente investiga as possibilidades dos objetos ou coisas materiais inanimadas em processos artísticos e pedagógicos. E-mail: [joseparente@ufgd.edu.br](mailto:joseparente@ufgd.edu.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4444-6616>

<sup>3</sup> Ariane Barros é professora do curso de Graduação em Artes Cênicas e Pós-Graduação lato sensu/Especialização em Teatro e Educação na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da UFGD. Docente colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes – UFMS. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, onde pesquisou sobre corpo e(m) performance e Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. É atriz, performer, diretora artística, preparadora corporal e radialista. Atualmente faz parte da Cia. Última Hora, em Dourados. E-mail: [arianebarros@ufgd.edu.br](mailto:arianebarros@ufgd.edu.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3799-2288>

## Introdução<sup>4</sup>

A ação de animar, de dar vida à matéria inerte, entendida como um princípio estruturante daquilo que denominamos teatro de animação (ou teatro de formas animadas) é um tema já bastante debatido e analisado em inúmeros estudos anteriores, de modo que, no presente trabalho, nos limitaremos a anotar alguns pontos essenciais, a título de introdução. Como sabemos, é a presença do objeto interposto entre ator e espectador que determina a especificidade do teatro de animação. Logo, o ator dessa forma teatral, conhecido como ator-animador, ator-manipulador ou ainda ator-bonequeiro, tem como principal diferencial a expressão por meio de elementos materiais. Diferentemente do ator cujo corpo é o principal veículo expressivo e gerador de sentidos, o ator-animador, por meio de um complexo processo de desdobramento ou projeção, redireciona suas energias físicas e psíquicas, canalizando-as para a máscara, boneco ou objeto, dessa forma gerando a impressão de que estes possuem “vida” própria, animando-os.

Nisto consiste a essência do seu trabalho [do ator bonequeiro]: animar a forma inanimada. Destituído da ação, da interferência do ator-bonequeiro sobre o boneco, ele é escultura, é objeto decorativo. Esse é o fundamento do trabalho do ator-bonequeiro. Sozinho, o boneco é um objeto inerte; manipulado, dá início ao teatro de animação. (BELTRAME, 2001, p. 229).

Animar significa, literalmente, prover de alma, vida, ou princípio vital. Conforme Malkin (*apud* TILLIS, 1992, p. 24), um objeto não se torna um “boneco” quando o manipulador assume completo controle sobre ele, e sim quando o objeto parece emanar vida de si próprio. Beltrame (2001, p. 227) acrescenta que o público não estabelece relação de empatia com o manipulador e sim com a personagem-boneco. Portanto, o desafio consiste em fazer a personagem-boneco viver, atuar, em tornar orgânica essa relação.

Essa ilusão de vida está intimamente ligada ao movimento, cuja importância para a linguagem do teatro de animação tem sido frequentemente

---

<sup>4</sup> Esta seção do artigo possui trechos retirados da dissertação de mestrado não publicada: Preparação Corporal do Ator para o Teatro de Animação – Uma Experiência, de autoria do pesquisador (PARENTE, 2007).

observada. Segundo Obraztsov (*apud* TILLIS, 1992, p. 133), todo boneco é criado para ser móvel, e, somente ao mover-se ele se torna “vivo”. “A verdadeira vida do boneco está no movimento”, dizem Amorós e Parício (2005, p. 68). Ana Maria Amaral, por sua vez, afirma que o movimento é a própria essência dessa forma teatral (AMARAL, 1991, p. 213).

No entanto, há que se distinguir entre o movimento “vivo” de um boneco e o automatismo de um objeto mecânico. Um boneco ou um objeto que atravessa a cena ou que se move continuamente graças a algum tipo de dispositivo mecânico não caracteriza a animação de que estamos tratando. Refletindo sobre essa diferença, Tillis (1992, p. 17) define um boneco como sendo uma figura inanimada movida por esforço humano diante de uma plateia. E Ana Maria Amaral faz a seguinte colocação:

sendo o movimento causado por impulsos vitais do ator, e sendo o ator aquele que cria no palco a vida de um personagem, essa mesma vida pode também desaparecer instantaneamente, se o ator se descuidar, um segundo que seja, dos seus movimentos e, nesse caso, o personagem volta a ser um simples objeto ou coisa. (AMARAL, 1991, p. 252).

Mas atenção: “valorizar o movimento da personagem no teatro de animação não significa dizer que a interpretação é o simples ato de fazer com que o objeto se mova.” (BELTRAME, 2001, p. 221). O desafio consiste em tornar os movimentos intencionais, motivados, carregados de energia, verdade, emoção. Exatamente como em outras linguagens, como a dança e o teatro de atores. Contudo, enquanto bailarinos e atores expressam-se por meio de seus corpos, o ator animador, ao incorporar um objeto à sua performance, de certa forma dá um passo além, expandindo os limites de atuação do seu próprio corpo.

Animar é mais do que simplesmente transferir movimentos a um objeto. É também estar aberto, interagir com ele, deixar-se contagiar, perceber que o objeto tem forma, cor, peso, espessura; e que esses elementos são estímulos que geram respostas corporais, que, por sua vez, retornam ao objeto. “Os materiais com os quais os bonecos são confeccionados, sua feitura, e aí estão incluídos o material, o formato e as suas articulações, vão ‘dialogando’ com o

bonequeiro, vão reforçando, complementando os gestos e ações a serem realizados pelo boneco”. (BELTRAME, 2001, p. 213).

Durante a animação o objeto não apenas executa os movimentos propostos pela manipulação, mas também envia estímulos ao manipulador. “O boneco influencia o ator-manipulador, e, a partir da impressão que o boneco desperta no ator, este lhe imprime impulsos que lhe conferem ilusão de vida, sempre com a aquiescência e a emoção do público.” (AMARAL, 2002, p. 81).

Assim, uma boa animação depende não só da qualidade dos movimentos fornecidos pelo ator-animador, mas também da capacidade deste de “ouvir” a matéria, de captar aqueles estímulos, processá-los e devolvê-los ao objeto, numa troca permanente, num contínuo ir-e-vir de impulsos.

Fica claro que a animação é resultado de uma complexa interação entre o corpo do artista, o movimento e a materialidade singular do objeto, formando uma espécie de circuito no qual tanto o animado quanto o inanimado são ativos e se influenciam mutuamente o tempo todo.

### **O teatro de objetos e a superação do princípio da animação**

Objetos sempre fizeram parte das manifestações teatrais desde os primórdios, quando estas ainda não se distinguiam dos ritos religiosos:

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. (COSTA, 2001, p. 111).

Porém, é no período inicial do século XX, a partir da influência dos artistas das vanguardas (sobretudo dadaístas e surrealistas) que o objeto passou a ser cada vez mais valorizado, deixando de ser mero coadjuvante ou acessório do ator e sendo alçado ao nível de “actante primordial do espetáculo moderno”. (PAVIS, 1999, p. 265). Nesse sentido, na esteira dos pioneiros das vanguardas, seguiram-se inúmeros experimentos relevantes: as explorações da Bauhaus, as propostas de Antonin Artaud e Bertold Brecht, a dramaturgia de um autor como

Eugène Ionesco, os trabalhos de encenadores de períodos mais recentes como Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e Robert Wilson, entre tantos outros. Fora do campo do teatro, também na dança e na performance o objeto tem sido deflagrador de ricas e variadas experimentações.

O que conhecemos como teatro de objetos caracteriza-se como mais uma vertente do teatro de animação contemporâneo, tendo recebido esta denominação na França, em 1980, por parte de um grupo de artistas bonequeiros que já vinham experimentando objetos em seus trabalhos e que, naquele momento, sentiram necessidade de nomear o que faziam, estabelecendo uma distinção em relação ao tradicional teatro de bonecos (VARGAS, 2010, p. 31). A principal característica dessa forma artística é precisamente o uso em cena de objetos comuns retirados do cotidiano ao invés dos bonecos.

Gradualmente, o gênero passou a ser conhecido e praticado em várias partes do mundo. Experimental por natureza, o teatro de objetos escapa de classificações rígidas, apresentando, no interior de seu próprio campo, variadas tendências e manifestações. A ideia de que não existe um único teatro de objetos, mas vários, é uma afirmação recorrente no discurso de muitos dos seus praticantes. Ao contrário do teatro de bonecos, no teatro de objetos não existem técnicas de manipulação muito definidas, o que favorece a experimentação e a descoberta de novos caminhos e possibilidades. Entre estas, a mais relevante, a nosso ver, está relacionada à questão da animação no teatro de objetos. Em se tratando de um ramo artístico derivado do teatro de bonecos, é natural que um princípio tão importante e fundamental quanto o de tornar viva a matéria inanimada também se faça presente no teatro de objetos. Segundo Ana Maria Amaral: “Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser, intencionais. Essa sua aparente intenção lhe é conferida pelo ator-manipulador. Sob os seus impulsos, o objeto adquire vida”. (AMARAL, 2002, p. 120.) E ainda: “Da mesma forma que o corpo humano, todo objeto tem um eixo e um centro pensante. O eixo é a parte principal que o sustenta, é sua espinha

dorsal. [...] O centro pensante é um ponto a partir do qual o objeto parece estar vendo, pensando”. (Idem, p. 131).

Christian Carrignon também aponta a relação de contiguidade existente entre bonecos e objetos no tocante aos aspectos técnicos da animação:

A marionete e o teatro de objetos são muito próximos no nível técnico. Quando eu tenho que fazer um personagem viver, eu olho para ele. Quando eu quero que vocês olhem para mim, eu me mexo. Isso é uma técnica de marionetes. (CARRIGNON *apud* D'ÁVILA, 2013, p. 125).

Em suma, procedimentos associados à ação de animar, tais como a pesquisa de movimentos apropriados, foco, escuta atenta, transferência de energias, além de outros como a capacidade de neutralizar a própria presença quando necessário são princípios do teatro de bonecos presentes também em algumas tendências do teatro de objetos.

Assim, em muitos trabalhos os objetos recebem tratamento semelhante ao que é dado aos bonecos: são dotados de movimentos, voz, e, por vezes, assumem “papéis” no contexto de uma narrativa. É o que ocorre, por exemplo, na famosa encenação de *O Avaro*, da Cia. Tábola Rasa, uma adaptação para teatro de objetos da obra clássica de Molière. Neste espetáculo, tudo gira em torno do elemento água. As personagens são representadas por torneiras: Harpagon, o velho sovina, é uma torneira usada de jardim, vestida com trapos de estopa. Cleante, seu filho rico, é uma torneira nova, brilhante, vestida elegantemente com um tecido fino. As personagens femininas são torneiras menores, mais delicadas, etc. Os atores-animadores permanecem visíveis em cena e emprestam suas mãos e vozes às torneiras/personagens e a história é encenada sobre uma bancada, da mesma forma que em muitos espetáculos de bonecos.

Por outro lado, existem outras abordagens no teatro de objetos que afastam-se destes princípios mais tradicionais e estabelecidos centrados nos procedimentos de animação com a finalidade de produzir a ilusão de vida. Artistas como a belga Agnès Limbos, da Cia. *Gare Centrale*, o grupo brasileiro Sobrevento, entre outros, trabalham na perspectiva da não animação dos

objetos e, nesse movimento, a nosso ver, aproximam-se de parâmetros e estratégias próprias do campo da arte da performance.

### Objetos performáticos

Objetos são largamente utilizados em performances, podendo desempenhar inúmeras funções e estabelecer diferentes relações com o corpo do performer, o espaço e o público. O artista e pesquisador Hugo Fortes enumera algumas destas possibilidades:

[objetos] podem ser introduzidos ou friccionados no corpo, ou serem expelidos por ele, serem usados para adorná-lo e modificar seu significado, subverter suas regras de uso, perpetrar ações performativas, estabelecer relações com o público, representar personagens ou ambientes, instaurar perturbações no espaço, atuar como agentes independentes, constituir realidades imaginárias, presentificar ações reais, transmutar-se em outras coisas, adquirir aspectos ritualísticos, entre muitas outras possibilidades. Os objetos de performances podem ainda servir como índices testemunhais de ações já realizadas, gerando instalações e podendo até mesmo ser comercializados ou exibidos em museus. (FORTES, 2018, p. 133).

Tais procedimentos, sugeridos por um artista da performance, podem servir de inspiração àqueles que desejam explorar o teatro de objetos para além das técnicas de animação. A seguir, a título de estudo de caso e de detalhamento de alguns destes procedimentos, trazemos três exemplos de performances muito diferentes nas intenções e escolhas artísticas, mas que apresentam ao menos um traço comum: nas três propostas o objeto é elemento indispensável e o trabalho não aconteceria sem sua presença e participação. Vejamos.

*Lavagens* é uma longa série de performances desenvolvida a partir do ano de 2003 pela artista Síssi Fonseca e apresentada inúmeras vezes em diferentes espaços e contextos (FORTES, 2018, p. 141). Em *Lavagens nº 3*, que acontece em um amplo espaço interno de uma exposição de arte, a artista começa sua intervenção trazendo um enorme pedaço de tecido e depositando-o no chão. A seguir, com um tecido menor em mãos e gestos rápidos, inicia a ação de limpar o piso e também os pés e pernas de algumas pessoas do público presente. Em um certo momento, ela despeja toda a água de um balde sobre sua cabeça. A água espalha-se pelo espaço e ela retoma a ação de limpar o

piso, agora mais lentamente e utilizando todo o seu corpo em movimentos de esfregar.

Sobre este trabalho, Hugo Fortes comenta o seguinte:

Seu corpo se adere ao piso como pano de chão e entra em comunhão com o espaço, dissolvendo hierarquias e normas sociais. Os baldes que Sissi Fonseca utiliza remetem à sua infância, em que as mulheres lavavam roupas no tanque, sendo que um dos baldes utilizados foi herdado de sua própria mãe. Os baldes contêm memórias, que são despejadas na arte, lavando a alma, limpando as energias dos locais e dos corpos e irrigando a vida em novos devires. A água que escorre dos baldes é matéria em fluxo e espalha-se pelo ambiente. (FORTES, 2018, p. 141).

Neste sentido, não apenas a performer, como principalmente os objetos, remetem à memória e dão significado e sentido às intenções da performer. O balde é um balde, mas carrega, em seu formato, lembrança e ação a ser realizada, todo um contexto próprio, cultural e social, refletido na ação de lavar o chão e lavar a si mesma pela performer. O balde é, ao mesmo tempo, objeto, co-criador da performance, e sujeito da ação, na medida em que se iguala à performer ao ser utilizado. Assim, a performance insere-se na característica que Hans-Thies Lehmann aponta: “Um tratamento não-hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestésica e rejeita uma hierarquia estabelecida [...] cada detalhe parece apresentar o *mesmo peso* [grifo do autor].” (LEHMANN, 2007, p. 144).



**Figura 2** – Performance Lavagens 3. *Frame* do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ljSY9gAvti8&t=99s>. Acesso em: abril, 2022.

Na performance *Canibal*, criação de Marco Paulo Rolla, apresentada em 2004, o título faz referência a um fogão doméstico de quatro bocas, fixado em uma parede branca com fundo falso, de modo a permitir a movimentação dos performers por trás dela. No momento da apresentação, a visão do visitante é a de um fogão normal, comum. Então, “de vez em quando, corpos escorregam para fora do forno, mas logo depois são engolidos novamente. O forno se torna uma boca, um buraco ou um monstro, que engole e cospe corpos humanos” (ROLLA, 2006, p. 110). Em geral, o fogão é quase sempre associado à preparação dos alimentos, um ato indispensável para a manutenção da vida. Nesta performance, sentimentos positivos em relação ao objeto são substituídos por medo, angústia e horror. A intenção do artista é criar imagens absurdas que estimulem o espectador a refletir sobre o quanto nossos impulsos e desejos são formatados na sociedade contemporânea. (ROLLA, 2006). O forno, objeto cotidiano, transformado em boca/monstro, e utilizado pelos performers, reflete

aquilo que Lehman indica como performativo em uma encenação/performance: “Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mas energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p. 143). Aqui, o objeto não conta uma história, nem é animado por meio de manipulação, não é boneco; ele é a própria cena, faz parte da performance de forma igualitária com o performer, e transforma a realidade de quem o observa.



**Figura 3** – Performance Canibal. Fotógrafo: Ding Musa. Disponível em: <https://www.tendenciasmag.com.br/um-labirinto-de-labirintos/>. Acesso em: abril, 2022.

Em *Bombril*, performance de Priscila Rezende, criada em 2010, a artista usa seus próprios cabelos para esfregar, por cerca de uma hora, várias painéis dispostas ao seu redor. O objetivo é apontar e questionar o preconceito racial, os padrões de beleza institucionalizados e o lugar subalterno destinado às mulheres negras em uma sociedade profundamente machista e excludente, estruturada para favorecer apenas determinados grupos minoritários da população. O título da obra refere-se a uma marca de esponja de aço, bastante

conhecida no Brasil, utilizada sobretudo na limpeza de utensílios de cozinha. Bombril é também uma maneira depreciativa de se aludir aos cabelos das pessoas negras.



**Figura 4** – Performance Bombril. Fotógrafa: Priscila Rezende.  
Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/>; Acesso em: abril, 2022.

Como já mencionado, nas performances acima descritas, o objeto tem papel fundamental. Nota-se de imediato que a noção de animação do objeto por parte do ator, com todos os seus desdobramentos e consequências, que vem a ser um procedimento básico no teatro de bonecos, definitivamente não é aplicável a estes casos. Os objetos também não são transformados em outras coisas pelo jogo, tampouco assumem papéis ou personagens, mesmo porque não há histórias a serem contadas. Estamos, como explica Féral (2015, p. 141), no domínio da imediatidade da ação, em que os objetos, as ações, os seres e o tempo são reais, não fictícios. Segundo Bellotto e Isaacsson, estamos falando de um teatro/performance do real:

Os procedimentos e estéticas que se valem dessa acepção são variados e servem para identificar teatros que incluem no seu interior algum elemento que remeta ao real factual: teatro documentário, teatro da realidade, biodrama, docudrama, site-specific, hiperrealismo, e todas modalidades de espetáculos que utilizam dados da realidade

como elemento do discurso, muitas vezes explicitando essas fontes em cena. (2017, p. 6).

Mais alguns pontos importantes a serem observados: 1) A relação do objeto concreto com a subjetividade do performer. A ligação dos objetos com nossas memórias pessoais é algo facilmente perceptível no cotidiano. Todos nós guardamos coisas por razões puramente emocionais. Objetos como retratos, móveis de família, lembranças de viagens, etc., têm a capacidade de trazer de volta à consciência uma infinidade de imagens e reminiscências. Esse processo se dá naturalmente no nosso dia a dia:

Objetos, coisas, troços e tralhas. Todos estão repletos de sentidos e significados e até ressignificações por aqueles que lhes atribuem valores e simbolismos, frutos das experiências intersubjetivas e interativas dos indivíduos, entre si e com o resto do mundo. (DOHMANN, 2010, p. 72).

O que os artistas da performance e do teatro de objetos fazem é utilizar certos objetos e suas memórias e associações mentais correspondentes como indutores no processo de criação. Para Quilici, aí se encontra a potência do cotidiano, utilizado amplamente por atores/performers: “É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experimentado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos”. (QUILICI, 2015, p. 143). O balde utilizado em *Lavagens* deflagra lembranças pessoais da artista, que são, de alguma maneira, integradas à ação. Estratégia similar foi empregada pelo Grupo Sobrevento no processo criativo do espetáculo de teatro de objetos *Sala de Estar*, em que o elenco foi provocado a procurar em suas memórias os estímulos iniciais para a feitura das cenas as quais foram desenvolvidas com o apoio de objetos (móveis antigos, cartas, miniaturas, etc.). Segundo Carlson, esta pode ser entendida como outra característica da performance: a autobiografia, a utilização focada no cotidiano, em que

a técnica em si é apenas parte do treinamento, usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando

gradualmente a explorações autobiográficas. (CARLSON, 2009, p. 120).

O performer foge à representação. Ele não busca a construção de um personagem, no estilo tradicional entendido pelo teatro. Ele expõe a si mesmo. Lehmann indica que “não é mais alguém que representa um papel, mas um performer que oferece à contemplação sua presença no palco.” (2007, p. 224). Pois, “Para a performance, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (Idem, p. 225). Desta forma, a autobiografia aparece como estratégia em muitas performances, como em *Lavagens*. Para Sandra Vargas, atriz do grupo Sobrevento, a não obrigatoriedade da animação no teatro de objetos abre a possibilidade da exposição da individualidade do artista:

No teatro de objetos podemos sair do papel de manipulador e ter a oportunidade de entrar em cena para dizer alguma coisa que nos diga respeito e que nos revele, criando uma dramaturgia provocadora, irônica, tocante, não só de mero entretenimento. (VARGAS, 2018, p. 429).

Não por acaso, tanto na performance quanto no teatro de objetos é muito comum a presença do artista solo. É que, como explica Cohen, referindo-se ao performer, o trabalho é quase sempre bastante individual.

É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sócio) seu roteiro e sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte, ao romancista, que escreve seu romance; ao músico que compõe sua música. (COHEN, 1989, p. 100).

O que observamos é a individualidade pessoal do artista entrar em cena, aspirando a uma “autotransformação”, como indica Lehmann (2007, p. 228). É interessante notar que o espetáculo *Sala de Estar*, do Grupo Sobrevento, citado acima, embora criado em grupo, se configura como uma sequência de cenas individuais. Essa ênfase no indivíduo, no entanto, não implica, necessariamente em uma postura narcísica, ensimesmada, distante dos problemas coletivos, muito pelo contrário. Se assim fosse, não haveria necessidade de público, pois

o artista atuaria apenas para si próprio. Na verdade, a força da obra vem da capacidade de seu autor de, a partir de sua individualidade, de suas questões pessoais, atingir o plano social, público. É o que se observa claramente na performance *Bombriil*, na qual a artista problematiza o preconceito, do qual ela própria também é vítima, mas o faz de modo a que todos, negros e não negros sejam confrontados e estimulados a refletir. Féral complementa:

Cada um desenha sua geografia, sua cartografia, seu espaço interior. Porém, para evitar os desvios individualistas do ideal da autenticidade, é necessário apoiar-se nas raízes coletivas, numa memória comum. Deve haver uma zona de partilhamento com o outro, um lugar de linguagem comum com o outro -, sem o que nenhuma troca ou diálogo pode advir. (2015, p. 304).

Um microcosmo que se transforma em macrocosmo e encontra identificações no outro. Essa identificação, relação que ocorre no aqui-agora do evento artístico, entendimentos partilhados entre quem faz (ator/performer) e quem assiste (público) é genuinamente real e momentânea, pois só se dá naquele momento. Cohen (1989, p. 96) explica que uma das características de um espetáculo de teatro tradicional é que o espaço, o tempo e todos os elementos presentes em cena são fictícios: sempre remetem a algo ou outra coisa situada além. O mesmo se dá com os atores: eles não atuam em seu próprio nome e sim representam personagens. Já na performance, ainda conforme Cohen, (1989, p. 97) há uma ênfase muito maior no momento presente, no instante mesmo em que as ações acontecem, o que confere à performance o caráter de evento ou de ritual. Lehmann corrobora:

A diferenciação entre performance e teatro (sabemos: não há uma fronteira inteiramente nítida) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é “aproveitado” como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação. [...] Em outras palavras: mesmo no trabalho teatral o mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem virtuais, voluntários e futuros; já o ideal da arte performática é um processo real, que impõe emoções e acontece aqui e agora. (2007, p. 229).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Aqui nos cabe ressaltar que estamos descrevendo a diferença entre um teatro denominado “tradicional” e a arte da performance. Todavia, estamos cientes do hibridismo entre essas artes, e por isso mesmo trazemos suas características a fim de tentar fazer relações entre a arte do teatro de objetos com a performance.

Se estamos em um processo que ativa emoções e se dá através do próprio acontecimento artístico, conseqüentemente, a relação com o público é de maior proximidade e cumplicidade. A plateia deixa de ser composta por espectadores que apenas assistem à obra, convertendo-se em testemunhas ativas e participantes de um acontecimento. Há casos em que pessoas do público têm participação direta na performance, interferindo na cena, performando em conjunto com o/a artista, indicando que ações o/a artista deve realizar...

Em muitos espetáculos de teatro de objetos observamos esse mesmo rompimento com a ilusão e o tempo/espço fictícios do teatro convencional, bem como a busca de uma relação mais próxima com a plateia. Em *Louça Cinderela*, da Cia. Gente Falante, acompanhamos a clássica história de fadas recontada com apetrechos de um típico chá-inglês. Há uma mesa com xícaras, velas, bolos, doces, etc. O público é convidado a acomodar-se bem próximo desta mesa para acompanhar a narrativa. As personagens principais, Cinderela e o Príncipe, são representadas, respectivamente, por uma xícara e um bule. No final, o chá é realmente preparado e servido ao público.

Os objetos são reconhecíveis por todos. Os objetos cotidianos que nos cercam, fabricados em larga escala, têm a funcionalidade como primeira característica: eles servem a algo, ou a alguma coisa. Contudo, como explica Barthes, todo objeto sempre contém aspectos ocultos além daqueles que são percebidos de imediato:

O paradoxo que gostaria de frisar é que esses objetos que, em princípio têm sempre uma função, uma utilidade, um uso, são vistos por nós como se vivessem como puros instrumentos, enquanto que, na realidade, veiculam outras coisas, também são outra coisa: veiculam sentido; por outras palavras, o objeto serve efetivamente para alguma coisa, mas também serve para comunicar informações; o que poderia resumir numa frase, dizendo que há sempre um sentido que extravasa o uso do objeto. (BARTHES, 1987, p. 173).

Telefones, quaisquer que sejam, em primeiro lugar servem para nos comunicarmos; porém, um aparelho antigo será percebido diferentemente de outro mais moderno. Cores, formas, estilos, inevitavelmente interferem na percepção que temos dos objetos cotidianos. O aspecto exterior de uma caneta

poderá sugerir a ideia de riqueza, de simplicidade, de seriedade, de fantasia, etc. Há, ainda, o aspecto simbólico: relógios remetem ao tempo, livros lembram estudos, etc. Nisso reside o potencial metafórico dos objetos. Outro tipo de deslocamento de sentido, segundo Barthes (1987, p. 177) se dá por metonímia, quando um objeto é percebido não tanto por si mesmo, em sua totalidade, mas em função de um dos seus atributos isolados, como a qualidade refrescante de uma laranja ou a temperatura gelada de uma cerveja.

Retirar um objeto comum, bastante conhecido das pessoas de seu espaço habitual e inseri-lo em um contexto estranho a ele com a finalidade de causar um choque de percepção é um procedimento recorrente nas artes contemporâneas. O exemplo clássico aqui é o mictório de porcelana convertido em obra de arte por Marcel Duchamp em 1917. Trata-se de jogar com o conhecimento prévio que o público possui sobre determinado objeto, bem como com as imagens e possíveis associações correlatas.

Muito da potência das performances *Canibal* e *Bombril*, na nossa visão, vem do fato de que os objetos fogão e esponja de aço, respectivamente, são identificados de pronto pelo público em suas funções originais. Esta última vem associada à comparação preconceituosa, também de conhecimento comum. O objeto esponja não se faz presente concretamente no momento da apresentação, ele é evocado na memória do público; contudo a performer ressignifica seus próprios cabelos, como se eles houvessem se transformado no objeto. Já as várias panelas não passam por qualquer transformação ou simbolização, estão ali concretamente para serem lavadas. O resultado é perturbador.

Sandra Vargas também acentua a importância dos objetos serem facilmente identificáveis. Ela cita Agnes Limbos, um dos maiores nomes do teatro de objetos mundial, que afirma trabalhar sempre com objetos manufaturados precisamente para que a metáfora funcione. (VARGAS, 2018, p. 428).

## Considerações

“Há muitos objetos num só objeto”. A frase de Brecht, em sua peça *Horácios e Curiácios* faz referência a uma estratégia de luta, em que o guerreiro mais fraco usa de inteligência e sagacidade para vencer o inimigo, mais numeroso e bem armado. Para isso é crucial o papel da lança enquanto objeto transformável: ela é usada sete vezes, de modos diferentes. À parte o contexto específico da obra, a imagem pode nos inspirar a refletir sobre procedimentos da cena contemporânea que contemplam objetos. De fato, o objeto tem sido acionado de inúmeras formas, sobretudo ao longo das últimas décadas, por artistas dos mais variados campos. O interessante a observar é que cada um deles olha o objeto a partir de sua própria experiência prévia, seja no teatro, no teatro de bonecos, na performance, na dança. O objeto se torna multifacetado, precisamente devido à possibilidade e a existência de múltiplos olhares.

O teatro de objetos teria algo a aprender com a performance no âmbito da relação artista-objeto? Como procuramos demonstrar ao longo deste artigo, ao superar a noção de animação oriunda do teatro de bonecos, o teatro de objetos aproxima-se da arte da performance e, nesse movimento, abrem-se possibilidades promissoras. Isto, obviamente, não cancela a animação enquanto procedimento válido de criação com objetos. É a visão de mundo de cada artista ou grupo que vai determinar as escolhas artísticas e as técnicas a serem empregadas.

No que se refere à performance, parece nítido que a animação dos objetos não faz parte do repertório de procedimentos, ao menos em grande parte dos trabalhos, sendo que a relação que estes artistas estabelecem com seus objetos aparenta ser mais horizontal. Explicamos: no teatro de objetos tradicional, aquele que mantém a perspectiva da animação, o ator é bastante ativo e muitas vezes desempenha várias funções simultâneas (animador, manipulador, contador de histórias, etc.) o que o torna uma figura dominante em relação aos objetos. Já na performance *Canibal*, por exemplo, assim como em muitas outras, é o objeto ativado que age sobre o corpo, dominando a cena. Aqui não temos a figura do ator a transmitir sua energia para animar o inanimado; contudo, é como se a “vida” da matéria se tornasse manifesta por sua própria

conta. Também nos outros dois exemplos, sobretudo em *Lavagens*, o que há é uma convivência entre vários corpos, um nivelamento entre humanos e não-humanos, uma não-hierarquia, como apontado anteriormente.

Que representação de mundo estaria por trás de procedimentos como estes? Na análise de Lehmann, (2007), uma grande parcela da produção teatral contemporânea, e aqui podemos incluir o teatro de objetos de que estamos tratando, recebeu forte influência da arte da performance. De acordo com este pesquisador, na contemporaneidade, estaríamos no domínio de um teatro pós-antropocêntrico, no qual o ator não figura mais no topo da hierarquia da cena, passando a dividir seu espaço com o cenário, adereços, figurinos e objetos, considerados tão importantes quanto a presença humana. Além disso, em síntese, as atuais formas da cena pós-dramática tendem a enfatizar:

- Mais a presença e menos a representação;
- Mais a experiência partilhada e menos a experiência comunicada;
- Mais a manifestação e menos o significado;
- Mais a energia e menos a informação;
- Mais o processo e menos o resultado.

Este teatro de objetos performativo poderia ainda ser conceituado como pertencente ao campo do teatro de animação? Se considerarmos a animação única e exclusivamente como um procedimento ligado à ação concreta, física, gestual do ator animador sobre as coisas materiais inanimadas, evidentemente não. Contudo, talvez pudéssemos conceber a noção de animação em um sentido mais alargado. Nessa perspectiva, interagir com um objeto sem tocá-lo, dialogar com ele, compartilhar seu espaço, ressignificá-lo, metaforizá-lo, valorizar sua presença material, seus aspectos simbólicos ou utilizá-lo como indutor em um processo criativo, entre outras ações, também seriam formas de tirá-lo do lugar-comum ao qual geralmente o objeto é relegado, injetando-lhe vida, animando-o.

Pensar a animação em relação com a performance, e utilizar-se de termos, conceitos e práticas que podem perpassar ambas as artes pode acrescentar muito ao repertório dos artistas do teatro de objetos.

## Referências

- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: Senac, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 1991.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BELLOTTO, Lisandro Pires; ISAACSSON, Marta. O teatro no campo do real: estudo de caso em 100% São Paulo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 4-14, 2017.
- BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado**. A formação profissional no teatro de bonecos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA, Felisberto Sabino da. O objeto e o teatro contemporâneo. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, n. 04, p. 109-123, 2007.
- D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. **Teatro de objetos: um olhar singular sobre o cotidiano**. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.
- DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: 2010. Nº 20. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/> Acesso em: 27 jun. 2021.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. Dos objetos às coisas na poética da performance. **DATjournal**, São Paulo, v. 3, n. 01, p. 131-146, 2018. Disponível em: <https://datjournal.anhemi.br/dat/article/view/77>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac-Naif, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PARENTE, José Oliveira. **Preparação corporal do ator para o teatro de animação: uma experiência**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROLLA, Marco Paulo. **O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida através da arte**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- TILLIS, Steve. **Toward an aesthetics of the puppet**. Londres: Greenwood, 1992.

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 27 jun. 2021.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul: Scar-Udesc, n. 7, p. 27-43, 2010.