

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 72-87, Maio. 2024

E - ISSN: 2595.0347

Breve itinerário do teatro de objetos: história e principais características¹

Flávia D'Ávila

Instituto Federal São Paulo (São José dos Campos, Brasil)



Figura 1 – Foto do espetáculo *Théâtre de Cuisine*, de Christian Carrignon.
Fotógrafa: Flávia D'Ávila

¹ Conforme relatório do *Software Ithenticate*, este artigo apresenta semelhança de 36% com a dissertação de Flávia Ruchdeschel D'Ávila, disponível em: [Modelo de Tese \(unesp.br\)](https://unesp.br).

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024072>

Breve itinerário do teatro de objetos: história e principais características²

Flávia D'Ávila³

Resumo: O presente trabalho tem como foco a história do teatro de objetos, assim como a sua disseminação pela Europa e pelo Brasil por meio de intercâmbios de artistas, laboratórios e festivais de teatro. O artigo também traça um breve itinerário do objeto nas artes do século XX e apresenta alguns dos princípios fundamentais do teatro de objetos. Esses princípios não se estabelecem como normas rígidas, mas como um apanhado de experiências, relatos e reflexões de artistas vinculados a essa manifestação.

Palavras-chave: Teatro de objetos; Objeto; Artes Visuais; Teatro de animação; Ator.

Brief itinerary of the Theater of Objects: history and main aspects

Abstract: This work focuses on the history of theater of objects, as well as its dissemination throughout Europe and Brazil through artist exchanges, laboratories, and theater festivals. The article also outlines a brief itinerary of the object in 20th Century Visual arts and Theater and presents some of the fundamental principles of theater of objects. These principles are not established as rigid norms, but as a collection of experiences, reports and reflections from artists linked to this manifestation.

Keywords: Theater of objects; Object; Visual Arts; Puppetry; Actor.

² Data de submissão do artigo: 06/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 12/11/2023.

³ Professora de Artes no IFSP de São José dos Campos. Graduada em Artes Plásticas pela UFES (2007), Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2013) e Doutora em Artes pela mesma instituição (2018). Linha de pesquisa atual: A interface do teatro com as artes visuais. E-mail: flaviaconta@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7414-2384>

Introdução

O termo teatro de objetos⁴ surgiu em 1980, na França, em uma tentativa de referenciar criações que não se encaixavam muito bem no campo das artes cênicas e do teatro de formas animadas. Naquela ocasião, alguns artistas europeus se dedicavam a investigar formas de expressões marginais, deslocando objetos quotidianos, embalagens vazias, miniaturas e diversos outros materiais para o cerne de dramaturgias feitas para poucas pessoas e que não contavam histórias grandiosas, mas que diversas vezes narravam, de forma intimista, o microuniverso dos seus criadores, muitos dos quais provenientes das artes visuais, como Gyula Molnár, Christian Carrignon e Jacques Templeraud. Inquietos, aqueles jovens artistas não conseguiam se conter nas fronteiras das artes visuais: em meio a avalanche de transformações causadas pela arte contemporânea e por todas as mudanças na sociedade do pós-Segunda Guerra Mundial, não fazia sentido criar algo estático, como uma escultura ou uma pintura para ser exposta em um museu. Era necessário encontrar outros caminhos criativos e de comunicação com o espectador.

O objeto nas artes visuais

No âmbito das artes visuais, a crise da representação desencadeada com a popularização da fotografia, somada às inúmeras transformações sociais, econômicas e tecnológicas do final do século XIX, fez com que surgissem, no início do século XX, diversos movimentos de vanguarda que contestavam a arte instituída e propunham uma maior aproximação entre arte e vida. O Cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, por exemplo, introduziu materiais não convencionais ao espaço da representação, como pedaços de tecidos, jornais,

⁴ Ao longo deste artigo assumo a escritura teatro de objetos com letras minúsculas, em concordância com Christian Carrignon, que assim se posiciona: “eu tenho muita hesitação em escrever Teatro de Objetos maiúsculo. Isso seria um gênero. (...) nós fazemos um teatro vivo, mesmo que nós não saibamos defini-lo melhor”. (Carrignon in Bellanza et al., 2006, p. 40) “J’ai beaucoup de scrupules à écrire *Théâtre d’Objet* majuscule. Ce serait un genre... (...) nous faisons du théâtre vivant, même si nous ne savons pas mieux le définir”. (Tradução nossa)

barbantes, botões e uma infinidade de outras coisas, confundindo os limites entre pintura e escultura. Esse pequeno gesto subversivo foi, na verdade, revolucionário, ao trazer para o campo da representação pictórica a materialidade do objeto real.

Alguns anos mais tarde, o dadaísta Kurt Schwitters criou o *Merzbau* (*merz* é proveniente da palavra alemã *kommerz* e *bau* significa construção), feito com objetos e fragmentos de materiais descartados, retirados do lixo. O contexto posterior à Primeira Guerra Mundial, com a Alemanha devastada moralmente e economicamente, foi a tônica para os trabalhos de Schwitters. Segundo Mattéoli (2011, p.16), suas composições são “um ponto de confluência entre preocupação artística e vida cotidiana”, e o *Merzbau* constitui “uma escultura de ruínas”, por ser essencialmente composto de fragmentos descartados de outras realidades vividas, com os quais o artista reconstruía a sua própria realidade.

Outro nome que necessariamente deve aqui ser mencionado é do dadaísta Marcel Duchamp que, desde 1914, desenvolvia experimentos denominados *ready-mades*, por meio dos quais o artista deslocava objetos manufaturados para espaços de arte, atribuindo-lhes, assim, novos atributos. Uma das suas obras de maior notoriedade é o *A Fonte*, um urinol branco, invertido, diante do qual Duchamp assinou *R. Muth, 1917*. O seu trabalho foi enviado de forma anônima para o Salão da Sociedade Nova-Iorque de Artistas Independentes e foi rejeitado pelo júri, composto, inclusive, por amigos do artista. *A Fonte* foi um meio de provocação ácido e bem-humorado que Duchamp usou para questionar a noção da arte vigente. A sua crítica dirigia-se às galerias, salões, críticos, mecenas e demais pessoas e instituições legitimadoras do sistema de arte.

Outro grupo que trouxe o objeto para o cerne de suas inquietações artísticas foram os surrealistas. Em um contexto marcado pela expansão da sociedade de consumo, eles ironizavam o princípio de funcionalidade dos objetos cotidianos, deslocando-os de seus lugares e significados habituais,

carregando-o de signos divergentes e alterando as suas funções de uso, por meio da associação com outros materiais. Um exemplo é a obra *Desjejum em pele*, concebida por Meret Oppenheim, em 1936. A artista usou pele animal para revestir uma xícara, um pires e uma colher, impossibilitando que esses objetos cumprissem com as finalidades para as quais foram criados e se tornassem estranhos aos olhos do espectador. Ao ter suas funções perturbadas, esses objetos ocupam um lugar entre o ser e o não ser: eles continuam sendo uma xícara, um pires e uma colher, mas também passam a ser algo novo, pois não podem mais ser usados como utensílios para se tomar um café. Logo, tais objetos estranhados, abalam o senso da realidade do espectador, gerando ruídos entre o seu olhar e o seu senso de funcionalidade, levando-o, idealmente, a questionar-se sobre a percepção das coisas ao seu redor.

O objeto nas artes cênicas e no teatro de animação

Acentuando a busca de uma nova teatralidade fundamentada, principalmente, na exploração do gesto, do símbolo e da imagem, artistas do final do século XIX e ao longo de todo o século XX também retomaram o objeto como símbolo expressivo. Edward Gordon Craig, Alfred Jarry, Maeterlinck, Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Tadeusz Kantor são alguns dos nomes que se dedicaram a buscar outras perspectivas para o acontecimento teatral. Segundo Amaral, com isso as manifestações artísticas se tornaram cada vez mais abstratas e visuais, recebendo influências do movimento simbolista e, mais tarde, dos surrealistas. A pesquisadora destaca que, em decorrência dessas transformações,

A matéria ganha (...) dignidade e o mundo material é visto sob outro ponto de vista. Cada vez mais, figuras inanimadas representam o ator vivo. E com as novas possibilidades que a tecnologia oferece, o homem acostuma-se a traduzir a vida por imagens, provocando no teatro profundas modificações. O ator agora divide o espaço com os seus duplos, contracenando com objetos, simulacros, reflexos e projeções da própria imagem. (Amaral, 1997, p.16)

As vanguardas históricas, igualmente, contribuíram para reforçar a presença do inanimado no teatro do século XX. Assim, as diversas experiências dos cubistas, futuristas, dadaístas e surrealistas tornaram tênues os limites entre arte e realidade. Segundo Henryk Jurkowski (2000, p. 106-107), os dadaístas e os surrealistas, por exemplo, colocavam em cena personagens com nomes de objetos ou de partes do corpo humano, testando novos meios expressivos com o intuito de provocar o público, alterar a lógica da percepção e ampliar o campo da imaginação.

Em meio a esses movimentos de redefinição da arte, as relações entre palco, ator e espectador também foram repensadas. A Bauhaus, por exemplo, influenciada pelo construtivismo russo, iniciou um período no teatro considerado por Amaral (2011, p.181) como antinaturalista, com a inserção de “espaços funcionais, escadas, andaimes, diferentes planos, enormes estruturas metálicas” na cena, buscando-se investigar as relações entre ator e o espaço – compreendido não apenas como experiência visual, mas também como experiência corporal. Seguindo esses princípios e atrelando-os a estudo do *design*, das linhas, das cores, dos volumes e da geometria, Oscar Schlemmer criou, em 1921, uma série de figurinos para o Ballet Triádico, colocando corpos geometrizados em movimento e, a um só tempo, limitando a liberdade de ações dos dançarinos, aproximando-os de uma condição corporal marionetizada.

Contudo, a metamorfose do teatro de animação, no sentido desta prática tornar-se menos realista e mais poética, de acordo com Henryk Jurkowski, ocorreu efetivamente apenas depois da Segunda Guerra Mundial:

As tendências poéticas e antirrealistas só se manifestaram com força após a Segunda Guerra Mundial. Essa época traz, inegavelmente, a marca da metamorfose e da história do teatro de bonecos no século XX. Ele se torna uma arte por inteiro. Desde então, os bonequeiros deram prova de uma energia sem limite, deixaram seu encaixe e desenvolveram ideias originais, fazendo empréstimos à arte dramática e às artes plásticas⁵. (Jurkowski, 2008, p.16)

⁵ Les tendances poétiques et anti-réalistes ne se manifestèrent avec force qu’après la seconde guerre mondiale. Cette époque porte indéniablement la marque de la métamorphose et de l’histoire du théâtre de

Essas transformações, segundo o autor (Ibid., p. 80-81), foram mais perceptíveis na virada dos anos cinquenta para os anos sessenta, com uma nova geração de artistas que rompeu com o teatro de bonecos tradicional e desencadeou “uma avalanche de experimentações criadoras e divertidas, das quais ninguém (...) podia prever o resultado”⁶, embora contivessem os germes de “todas as grandes ideias dos anos 90”⁷.

Tal “avalanche de experimentações” possibilitou o surgimento de espetáculos não textuais, bonecos não figurativos, assim como a inserção dos mais diversos tipos de materiais para a criação dos personagens e, inclusive, de objetos empregados de formas semelhantes às dos grupos que, desde a década de 80, se associam em torno do termo teatro de objetos.

Um nome apresentado por Jurkowski e que pode ser considerado antecessor do teatro de objetos é o francês Yves Joly. Este artista se apresentava em cabarés e rompeu com técnicas clássicas do teatro de animação. Em 1949, ele introduziu objetos e figuras de papelão para representar histórias curtas. Jurkowski (Ibid., p. 63-64) salienta que “a qualidade de seu espetáculo não repousava na intriga, mas na maneira metafórica de contar a história”⁸: Joly criava personagens diante do público, introduzia-os na ação para, em seguida, destruí-los. Em uma dessas pequenas histórias, chamada *Tragédia de Papel*, o artista criava figuras em papelão e, num dado momento trágico, um deles era picotado por tesouras para, logo em seguida, ser queimado. Jurkowski ainda destaca que “Joly foi o primeiro a romper o tabu da fidelidade icônica

marionnettes au XXème siècle. Il devient un art à part entière. Dès lors, les marionnettistes firent prevue d’une énergie sans borne, quittèrent leur enclave et développèrent des idées originales, faisant des emprunts à l’art dramatique et aux arts plastiques. (Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda)

⁶ Une avalanche d’expérimentations créatrices et joyeuses don’t null (...) ne pouvait prévoir le résultat. (Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda)

⁷ toutes les grands idées des années quatre-vingt-dix. (Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda)

⁸ La qualité de son spectacle ne repose pas sur l’intrigue, mais sur sa manière méthaphorique de raconter l’histoire (Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda)

utilizando objetos”⁹ para expressar suas ideias e contar suas histórias de modo metafórico, conferindo ao objeto uma “nova mobilidade encarregada de significar um acontecimento humano”. Nota-se que características funcionais e materiais dos objetos tornaram-se elementos constitutivos das dramaturgias de Joly e, no teatro de objetos, é bastante recorrente construções dramáticas que enfatizam a metáfora, a funcionalidade e a materialidade das coisas.

Esse processo de ruptura com a poética tradicional do teatro de bonecos, iniciado na década de cinquenta, possibilitou que artistas não mais se restringissem a um campo de criação. Assim, a reforma no teatro de animação colocou, em primeiro plano, o jogo do ator, levando o espetáculo a se abrir, gradualmente, para outros meios de expressão, como a máscara, a dança, as técnicas do teatro oriental, as imagens e os objetos.

O objeto, por sua vez, gradativamente ganhou espaço de significação na arte ao longo do século XX e, com a expansão da sociedade de consumo após a Segunda Guerra Mundial, a sua presença se evidenciou ainda mais, tornando-se a base para criações da Arte Pop, Novo Realismo, Novo Dadaísmo, Arte Conceitual, Arte Povera, etc.

Assim, diante de um fértil território, marcado por muitas transformações, inquietações e por uma sociedade de consumo cada vez mais em expansão, podemos inferir que o teatro de objetos não se desenvolveu como um fenômeno isolado, pois articula questões anteriormente praticadas e discutidas por artistas tanto do teatro quanto das artes visuais. O teatro de objetos está em sintonia com o seu tempo e, ao seu modo, ele faz uma crítica poética à banalidade da vida cotidiana:

O teatro de objetos aparece no momento em que a sociedade ocidental toma consciência de que ela se afoga em insignificância. Este teatro, por meio de seus

⁹ Joly fut le premier à rompre le tabou de la fidélité iconique en utilisant des objets (...), une mobilité nouvelle chargée de signifier une anecdote humaine. (Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda)

objetos de plástico, um pouco quebrados, fala de nós, um pouco perdidos, submergidos na falta de sentido¹⁰. (Carrignon, 2006, p.32)

Mas afinal, o que é teatro de objetos?

Ao invés de trabalharmos com a perspectiva de que o teatro de objetos tenha se configurado como um novo movimento dentro do teatro de animação contemporâneo, preferimos pensar que tal manifestação foi o reflexo de inquietações criativas, artísticas, filosóficas, políticas, existenciais e econômicas, que entremeavam os caminhos de artistas daquele período. Talvez o mais coerente seja tratarmos o teatro de objetos como uma forma de pensar o espetáculo e elaborar dramaturgias pautadas nas mais diversas características dos objetos, explorando-se suas formas, tamanhos, materialidades e funções, por exemplo. A seguir, faremos um breve apanhado histórico do surgimento do termo teatro de objetos e de como que, pouco a pouco, artistas foram se encontrando, trocando suas experiências e criando um vocabulário até então pouco investigado no teatro de animação.

Em 1980, aconteceu na França uma *soirée* cultural de que participaram os grupos *Vélo Théâtre* (Tania Castaing, Charlot Lemoine), *Théâtre de Cuisine* (Katy Deville, Christian Carrignon) e *Théâtre Manarf* (Jacques Templetaud). Após suas apresentações, os integrantes desses grupos discutiam uma possível denominação que servisse de identidade para suas práticas artísticas e que abarcasse as preocupações estéticas e éticas por eles compartilhadas. Segundo Carrignon, eles buscavam outro nome para outra relação com a prática teatral, liberta da onipotência do texto teatral e também das restrições impostas pelo teatro de animação tradicional, como o antropofornismo e a preocupação com os princípios técnicos da manipulação.

¹⁰ Le théâtre d'objet apparaît au moment où notre société occidentale prend conscience qu'elle se noie dans l'insignifiance. Ce théâtre, par ses objets en plastique un peu cassés, parle de nous, un peu perdus, submergés dans le non-sens. (Tradução nossa)

Naquela noite, diversas sugestões foram apresentadas, mas nenhuma delas conseguia abranger a complexidade e a simplicidade do que vinha sendo experimentado desde a década de 70:

Eu estava lá quando a expressão foi criada, posso até precisar a data, foi no dia 2 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 ideias**. 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 espectador¹¹. (Carrignon; Mattéoli, 2009. p.25)

Em uma conferência realizada por Christian Carrignon durante o Festival Internacional de Teatro de Objeto em Curitiba, no ano de 2012, foi possível perceber que aquele encontro desencadeou um processo de reconhecimento entre iguais:

Encontrávamo-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 teatro¹².

Nessa mesma conferência, Carrignon afirmou que a expressão teatro de objetos não foi unanimemente aceita; opinião igualmente expressa por Jacques Templeraud, durante a II Semana Internacional de Teatro de Animação do Sobrevento, realizada no ano de 2012. Para Templeraud ¹³, o termo não

¹¹ J'étais là, tout près, lorsque l'expression a été inventée. Je peux même donner la date, ça ne pouvait être que le 2 mars 1980 (...). Nous parlons de nos jeunes spectacles, *Le Pêcheur*, *Le Petit Théâtre de Cuisine*, *Paris-Bonjour*. Spectacles **de table** sur lesquels nous n'arrivons pas à coller de nom. Minuscules bricolages, à raconter des histoires, avec objets trouvés, pour 50 personnes (...). Filent les **associations d'idées**. Katy dit: “théâtre d'objet”, et nous faisons la moue parce que “théâtre” résonne grands textes qui nous font peur, et qu' “objet” est froid, il manqué de vie. Mais entre la grandeur du mot théâtre et la petitesse de l'objet, existe un précipice. Il en faut, de **l'énergie poétique** au spectateur pour refermer les lèvres de l'abîme. (Tradução nossa)

¹² Carrignon, C. “O teatro de objetos e sua utilização” – conferência proferida no FITO-Curitiba, Curitiba, 23 de maio de 2012.

¹³ Entrevista realizada com Jacques Templeraud durante a II Semana Internacional de Teatro de Animação

conseguia traduzir a diversidade dos espetáculos apresentados, uma vez que os grupos não se guiavam exatamente pelo mesmo princípio de criar encenações com objetos arrancados da realidade utilitária. Entretanto, a sugestão apresentada por Katy Deville, conectando todas aquelas práticas ao universo dos objetos, ainda foi a mais abrangente e pareceu, naquele momento, a melhor opção. Enquanto palestrava, Carrignon mencionou que uma casualidade também contribuiu para sedimentar o termo teatro de objetos: duas semanas depois do encontro, eles se depararam com a expressão, publicada em um jornal, referindo-se às apresentações daquela *soirée*. A partir de então, tal denominação começou a difundir-se por meio de intercâmbios entre artistas e pela participação desses grupos em festivais de teatro. Assim, com o tempo, outros grupos passaram a se agrupar sob tal égide, investigando as possibilidades criativas do teatro de objetos, como a *Gare Centrale*, da Bélgica; o *Théâtrenciel*, da França; *Fernán Cardama*, da Argentina; *Hermanos Oligor*, da Espanha e a companhia italiana *La Voce delle Cose*, por exemplo. Gostaríamos, ainda, de destacar a companhia *Philippe Genty*, da França. O grupo montou apenas um espetáculo de teatro de objetos chamado *Sigmund Follies*, em 1983, mas contribuiu com a disseminação de alguns dos seus métodos de trabalho: nos treinamentos ministrados mundo a fora, Genty costumava mencionar o teatro de objetos como possibilidade de criações dramatúrgicas em que as figuras de linguagem são mais importantes do que a manipulação¹⁴. Um dos grupos brasileiros que mais tem se destacado na investigação e divulgação do teatro de objetos nos últimos anos, teve o primeiro contato com o teatro de objetos em 1988, no Peru, em uma dessas oficinas ministradas por Philippe Genty. Referimo-nos ao Grupo Sobrevento, que há mais de uma década tem

do Sobrevento. São Paulo, 1º de julho de 2012.

¹⁴ Katy Deville e Christian Carrignon trabalharam com Genty no espetáculo *Dérives*, criado em 1989 e, ao conviver com os criadores do grupo *Théâtre de Cuisine*, Genty tomou conhecimento das suas práticas com objetos, o que o instigou sobremaneira, levando-o a criar, em 1983, o espetáculo *Sigmund Follies*.

organizado festivais, eventos formativos e espetáculos pautados nas possibilidades expressivas dos objetos.

No Brasil, outro grande evento responsável por disseminar o teatro de objetos foi o FITO (Festival Internacional de Teatro de Objetos), mostra itinerante patrocinada pelo SESI e que contou com a curadoria do grupo Sobrevento. Ao longo da década passada, o FITO aconteceu três vezes em Belo Horizonte e Campo Grande, duas vezes em Recife e uma vez em Porto Alegre, Manaus, Florianópolis, Brasília, Curitiba e Maceió. Em suas edições, o festival reuniu artistas de diferentes países, configurando-se como um dos principais meios de divulgação e intercâmbio do teatro de objetos no Brasil. Além de apresentações gratuitas, o FITO também promovia oficinas e palestras vinculadas ao universo do teatro de objetos.

Características do teatro de objetos

Acompanhando discussões, mesas redondas, treinamentos e conversando com artistas que se dedicam ao teatro de objetos, pudemos perceber que não existe um consenso no que diz respeito a princípios criativos, estéticos, dramáticos e poéticos, o que gera espetáculos consideravelmente diferentes uns dos outros. Essa pluralidade de visões faz o teatro de objetos configurar-se como um campo aberto para experimentações, conectando-se a outras manifestações do teatro de animação contemporâneo, cuja principal característica é a multiplicidade de suportes expressivos. Todavia, com o passar do tempo, tornou-se possível elencar alguns preceitos recorrentes em espetáculos vinculados à essa prática.

Como anteriormente mencionado, mais que uma técnica ou uma nova linguagem dentro do teatro de animação, o teatro de objetos é uma forma de extrair poesia da realidade e da banalidade, transgredindo-se o mero funcionalismo das coisas. Por meio de jogos cênicos que manipulam metáforas e metonímias, os objetos se imbuem de carga dramática e engendram

dramaturgias que convertem a recepção de um conteúdo visual em pensamento simbólico o que, para Mircea Eliade, precede a linguagem e a razão discursiva, uma vez que os símbolos revelam aspectos da realidade capazes de desafiar qualquer outro meio do conhecimento. Segundo o autor (Eliade, 1979, p.13), as imagens, os símbolos e os mitos “respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser”. Ana Maria Amaral também destaca o aspecto simbólico no teatro de objetos. Segundo ela, os objetos levados para a cena passam por uma espécie de processo de sacralização:

No teatro de objetos há como que uma sacralização do objeto cotidiano, ou seja, profano. Os objetos que num primeiro momento nos parecem simples coisas para serem usadas, em cena se transformam, surgem carregados de ambiguidades e de simbologias. Percebe-se então como é frágil essa diferença que distingue um objeto sacro de um profano. Um simples objeto do dia a dia, no palco (...) assume uma carga de significados. Transforma-se em enigma. E à medida que é animado, vai adquirindo características humanas. (Amaral, 2011, p. 213)

Assim, no teatro de objetos, o espectador tem a oportunidade de revisitar coisas conhecidas e percebê-las sob uma nova perspectiva, uma vez que elas se tornam suporte para a imaginação e para o pensamento simbólico. Essa carga de significados que os objetos assumem em cena deve-se, em grande parte, ao modo com que o ator se relaciona com aquilo que é dado a ver ao espectador e este é um aspecto bastante marcante no teatro de objetos: o ator se coloca no centro da encenação, compartilhando suas ideias, falando em primeira pessoa e emprestando o seu corpo para dar voz ao objeto, como elucida Carrignon:

Não há construção de personagens em “nosso” teatro. Existe, sobretudo, um personagem central, presente o tempo todo, que tem o nome do ator. Em *Trois petits suicides*¹⁵, *Mémoire de mammouth*¹⁶, *L’histoire de l’art racontée aux*

¹⁵ Peça criada pelo húngaro Gyula Molnár no final da década de 1970 e recriada em 2000 pelo catalão Carles Cañellas.

¹⁶ Espetáculo do grupo *Théâtre de Cuisine* criado por Christian Carrignon.

*enfants*¹⁷, isso é explicitamente dito e é perturbador entrar em uma ficção pelo verdadeiro nome do ator. (Carrignon. *In*: Mattéoli. 2011, p.88)¹⁸

A artista Katy Deville (*apud* Mattéoli, 2011, p.87) sugere o termo atuante para designar o ator que se autorrepresenta mais do que incorpora um personagem e, no teatro de objetos, a presença desse atuante é fundamental para que os jogos simbólicos sejam estabelecidos com o objeto, que permanece carregado pelo seu sentido funcional, mas que também evoca muitas outras realidades e possibilidades de fruição.

Outra característica recorrente, em diversos espetáculos que tivemos a oportunidade de assistir, é que os objetos não são elaborados para estar em cena. Eles são retirados do interior da casa, da esfera do trabalho, do universo infantil e, geralmente, não são modificados, mas utilizados em cena com a mesma aparência que anteriormente possuíam. Essa particularidade também diferencia o teatro de objetos do teatro de bonecos, pois neste a matéria é moldada com um fim específico: a utilização teatral; já no teatro de objetos, a ação do artista, anterior à criação da dramaturgia, em geral, limita-se a escolher os objetos com os quais vai trabalhar, e não a transformá-los em bonecos ou qualquer outra coisa para que se tornem suportes artístico-expressivos.

Acerca das relações entre atuante e objetos, ressaltamos ainda que, em diversos espetáculos, ocorre um tipo manipulação praticamente imóvel: os objetos não precisam se deslocar como bonecos, ou sofrer intervenções antropomorfizadas para se comunicarem com os espectadores. Assim, o encadeamento de situações cênicas se dá pelo jogo do atuante, que coloca os objetos em relação uns com os outros, explora as suas características inerentes, carrega-os com novos significados e os manipula o mínimo possível.

¹⁷ Espetáculo da companhia *Piccoli Principi*, com colaborações dramáticas de Christian Carrignon.

¹⁸ Il n'y a pas de construction de personnages dans "notre" théâtre. Il y a surtout un personnage central que l'on retrouve tout le temps, qui porte le nom du comédien. Dans *Trois petits suicides, Mémoire de mammoth, L'histoire de l'art racontée aux enfants*, c'est explicitement dit et c'est troublant d'entrer dans une fiction par le vrai nom du comédien. (Tradução nossa)

E, apesar de originalmente não serem criados com uma finalidade teatral, os objetos têm a sua própria escritura dramática. Carrignon (In Bellanza, M. et al, 2006. p.36) destaca que, por serem facilmente reconhecíveis, mesmo que tenham sido reproduzidos em milhares de exemplares, os objetos, extraídos do real, falam para nós e de nós, evocando alguma coisa íntima, um sentimento de familiaridade ou alguma memória, pois o espectador reconhece os objetos por já tê-los possuído, por ter convivido com eles.

Segundo Carrignon, a escolha desses elementos, no teatro de objetos, deve-se guiar pela busca de uma expressividade simples e tocante, e não pelo excesso. O poder de síntese revela-se essencial para que as dramaturgias sejam carregadas de metáforas e artisticamente provocadoras, fazendo do acontecimento teatral uma experiência única. À guisa de uma conclusão, deixamos algumas considerações feitas por Carrignon durante a sua conferência *O teatro de objetos e sua utilização*, apresentada em 2012 no FITO-Curitiba, por meio das quais o artista ressalta essa importância da síntese no teatro de objetos:

Cada vez que vejo uma bela improvisação em uma oficina, penso ser possível simplificá-la ainda mais. Tentem encontrar o desenho magnífico que o pintor chinês procurou durante 20 anos em sua cabeça, para depois pegar o pincel e fazer em apenas um gesto. Quando a gente chega nisso é magnífico. É a conclusão. (Carrignon, Curitiba, 2012)

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BELLANZA, Martine *et al.* **Des théâtres par objets interposés**. Partages nº 3. Normandia: Editora Mont-Saint-Aignan, 2006

CARRIGNON, Christian. Contre, contre l'objet. **E pur si muove**. Edição n. 5, p. 31-32. Charleville Mézières, maio de 2006.

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

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos. Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. Lisboa: Arcádia, 1979.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses: la marionette au XX siècle**. 2^a. ed. Charleville-Mezières: Éditions L'Entretemps, 2008.

MATTÉOLI, Jean-Luc. **L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.