

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 25 - 47, Maio. 2024

E - ISSN: 2595.0347

# Lógica e política do objeto nos teatros de animação<sup>1</sup>

**Philippe Choulet**

Universidade de Strasbourg (Strasbourg, França)

Escola Émile Cohl (Lyon, França)

**Tradução de Paulo Balardim**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, Brasil)



**Figura 1** – Foto de divulgação da Oficina de Teatro de Objetos ministrada por Katy Deville no LATA - UnB. Foto cedida por Fabiana Lazzari de Oliveira.

<sup>1</sup> Foi utilizado o termo “teatro de animação” para traduzir “théâtres de marionnettes” em função do entendimento das pluralidades de formas proposto pelo autor e considerando que o termo em francês não possui a mesma acepção que seu cognato em português, visto que “marionete”, no Brasil, designa mais precisamente a técnica de manipulação por meio de fios, ao passo que, em francês, refere-se a “boneco” em geral. (N.T.)

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024025>

## Lógica e política do objeto nos teatros de animação<sup>2</sup>

Philippe Choulet<sup>3</sup>

Tradução: Paulo Balardim<sup>4</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a questão do objeto animado a partir da relação que este estabelece com o sujeito que o anima e com o público. Para tanto, desenvolve uma reflexão filosófica acerca de como e porque o objeto aporta significados para a cena teatral. Perpassando a escrita, são evocados conceitos pertinentes à Platão, Husserl, Kant e Aristóteles, entre outros filósofos e artistas.

**Palavras-chave:** Teatro, Teatro de Animação, Teatro de Objetos, Filosofia.

## Logic and Politics of the Object in Puppet Theaters

**Abstract:** The article analyzes the issue of the animated object based on the relationship it establishes with the subject who animates it and with the public. To do so, it develops a philosophical reflection on how and why the object brings meanings to the theatrical scene. Throughout the writing, concepts are evoked relevant to Plato, Husserl, Kant and Aristotle, among other philosophers and artists.

**Keywords:** Theater, Puppet Theater, Theater of Objects, Philosophy.

---

<sup>2</sup> Data de submissão do artigo: 29/04/2024. | Data de aprovação do artigo: 29/04/2024.

<sup>3</sup> Professor Honorário (Professor Associado) de Filosofia em Estrasburgo (França) e Professor de História da Arte na École Émile Cohl, Lyon. Conferencista no Festival Mundial de Teatro de Marionetes, em Charleville-Mézières. Publicou, entre outros: *La bonne École*, 2 vol., com Ph. Rivière (Champ Vallon), *L'idiot musical*, *Glenn Gould, existence et contrepoint*, com A. Hirt (Kimé), *Nietzsche, l'art et la vie*, com H. Nancy (Félin), *Méthodologie philosophique*, com D. Folscheid e J.J. Wunenburger (P.U.F.). E-mail: [philippe.choulet@yahoo.fr](mailto:philippe.choulet@yahoo.fr)

<sup>4</sup> Professor Associado na área de Prática Teatral-Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes-CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Coordena o Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. Pós-Doutorado em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III), Doutor (PPGT/UDESC) e Mestre (PPGAC/UFRGS) em Artes Cênicas, Licenciado em Letras-Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (ULBRA). E-mail: [paulobalardim@gmail.com](mailto:paulobalardim@gmail.com) / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2586-2630>

Durante várias décadas, a questão da definição e da denominação do que chamamos de *boneco* tornou-se um problema, devido ao aparecimento acelerado de novos tipos de objetos, de novas materializações de papéis e de personagens, novas formas de interpretar, novas encenações e novas formas de contar histórias... digo “novas materializações” porque não me atrevo a chamá-las de “encarnações”, pois não há necessariamente “carne”... Do boneco-brinquedo ao robô-máquina, passando pela figura plana articulada (de cartão ou madeira), pelo manequim, pelo boneco de luva, pela coisa material inerte ou viva (e portanto já morta) - pedra, barro, arame, pedaço de madeira, esqueleto, pele, repolho, alho-poró, camarão -, o objeto, articulado ou não - mala, armário, engradado, garfo, ferramenta -, a sombra, a luz, o vento (o sopro), a aparência, a silhueta, a máscara, o corpo humano, no todo ou em parte, a imagem fotográfica, a imagem vídeo: tudo pode virar boneco, qualquer coisa tem, em si, o poder para se tornar um objeto “*marionético*”<sup>5</sup>. É verdade que o objeto em questão não sabe disso por si só, dependendo do uso arbitrário e convencional que dele fazem os atores-animadores<sup>6</sup>...

Então, aqui vamos voltar ao elementar: o que é um objeto? – tomando esta questão sob um ângulo filosófico. Por que filosófico? Porque, para além das considerações artísticas, estéticas, técnicas e mesmo comuns, é à razão filosófica que convém submeter este enigma que constitui o objeto em geral com a finalidade de iluminar o nosso objeto *marionético*.

Além disso, não é por acaso que tenha sido o primeiro grande filósofo, Platão, quem começou a refletir sobre a questão do objeto marionético, sem dúvida instruído pelo uso político de bonecos totêmicos pelo faraó egípcio – segundo Cícero, Platão fez duas viagens ao Egito... –, e atento aos meios materiais, físicos, mecânicos, nervosos e sensíveis que um poder pode inventar para fazer um povo acreditar, para fazê-lo obedecer, para diverti-lo (e portanto

---

<sup>5</sup> Aqui, o termo “*marionético*” é adotado como galicismo, um “aportuguesamento” da palavra francesa “*marionettique*”, a qual serve para expressar a condição própria daquilo que é animado com fins teatrais e que produz uma impressão de presença, de vontade autônoma. (N.T.)

<sup>6</sup> No original: “*marionettistes*”. A opção pela tradução “ator-animador” segue a mesma lógica da nota 1, acima. (N.T.)

convidá-lo a olhar para outro lugar que não para as coisas importantes), obrigam-no a seguir modelos de conduta para conseguir direcionar sua cabeça para certos objetos e certos valores. Platão diz ainda que se fizéssemos uma competição entre os artistas da poesia, da canção, da comédia, da tragédia e do teatro de bonecos, já que somos crianças grandes que amam milagres, seria o ator-animador quem triunfaria<sup>7</sup>... Problema perene de todas as sociedades de espetáculos, e precisamente do teatro sociopolítico: ainda estamos lá hoje, mas certamente com outros meios, com outras mídias e, portanto, com outros objetos...

Voltarei mais tarde ao que Platão já diz sobre este assunto, mas antes falemos do *objeto*.

O que é um objeto? O latim *objectus* diz que o objeto é aquilo que se “coloca diante” de nós, como coisa tangível, material, sensível; é um *corpo* - ou pelo menos parece sê-lo, porque também pode ser uma questão de aparências e ilusões, e aqui novamente Platão foi o primeiro a insistir nesta possível confusão. Sabemos também que as artes, em especial o teatro, aprenderam a brincar com a ambiguidade entre corpo real, corpo parecendo, corpo aparente, ilusão de corpo, simulacro (*eidôlon*, em grego); mas também a religião, a teologia e a superstição, e isto não é estranho, pois em todo o lado se trata de teatro: em grego, *theatron*, é o lugar de onde se olha, subentendido: para ver coisas, ações, eventos e homens notáveis (os modelos).

*Direcionar o olhar*, esse é o truque. Thomas Bernhard escreve que “os avôs são os mestres, os verdadeiros filósofos de todo ser humano”, porque

(...) eles sempre abrem a cortina que os outros continuamente fecham.  
(...) Através deles temos a experiência de todo o espetáculo na sua totalidade (...). Os avôs colocam a cabeça de seus netos onde há pelo menos alguma coisa interessante para ver (...), e, por meio desta atenção contínua ao essencial que lhes é específico, libertam-nos da mediocridade desesperada na qual, sem os avôs, nós sem dúvida morreríamos rapidamente por asfixia. Meu avô materno salvou-me da aborrecida estupidez e do fedor desolador da tragédia do nosso mundo, no qual bilhões e bilhões já morreram por asfixia. Ele me tirou do atoleiro universal bem cedo, não sem um doloroso processo de correção, felizmente primeiro a cabeça, depois o resto do corpo. Ele chamou minha atenção bem cedo, mas na verdade foi o único que a

---

<sup>7</sup> Lois, II, 658b-e.

direcionou para o fato de que o homem tem uma cabeça e o que isso significa. Para o fato de que além da capacidade de andar, a capacidade de pensar deve começar o mais rápido possível (Bernhard, 1990, p. 412).

Você pode substituir o avô do pequeno Thomas por outros *totens* (avó, professora, mestre, herói, etc.), tanto faz: a revelação de uma verdade existencial através de um novo *ver* é como um segundo nascimento...

Ainda estamos em/com Platão: sabemos que depois do seu encontro com Sócrates, ele destruiu todas as suas peças de teatro (perfeitas, ao que parece) ... e mostrou que o objeto do olhar e do pensamento, no teatro político, nunca é neutro: ele é encenado, colocado em cena, é orientado justamente para direcionar o olhar... para o bem ou para o mal - esta é a perene ambivalência das manipulações, sejam elas artísticas, políticas ou ideológicas...

### **Estrutura do objeto para um sujeito artista**

Como coisa, o objeto é um pedaço da realidade, uma parte do espaço e da extensão que ocupa, portanto, um determinado lugar do qual só pode ser desalojado destruindo-o: não basta movê-lo, pois esse lugar do objeto equivale ao seu volume, a sua forma, ao seu tamanho, a sua dimensão, as suas proporções, a extensão dos gestos, dos movimentos e dos deslocamentos potenciais, o seu conteúdo e a sua densidade, mas também os vazios que torna possível e que ele pode fazer nascer ao seu redor, como um dançarino. Pensemos nos trabalhos de Oskar Schlemmer na Bauhaus, experimentando projeções geométricas, lineares e volumétricas dos corpos de objetos considerados como dançarinos e de dançarinos considerados como objetos marionetizados: as projeções produzem e inventam espaços específicos e originais<sup>8</sup>...

---

<sup>8</sup> Insistimos sobre a contribuição capital da obra de Oskar Schlemmer para pensar o espaço coreográfico dos teatros de bonecos. Cf. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction, L'âge d'homme*, 1978; *Lettres et journaux*, Carta Blanca éd., 2014 ; *L'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse (collectif dirigé par C. Rousier), 2001.

Esta posição ontológica do objeto significa que nenhum outro objeto pode vir, absolutamente falando, em seu lugar, que ele é “insubstituível” – este é sem dúvida o limite da expressão empática que empregamos, nós, seres humanos: “Eu me coloco em seu lugar...”, enquanto se o lugar é o local, é impossível. Se você se coloca “no lugar de alguém”, você o expulsa... Ele morre, seja na realidade, ou em efígie, de forma simbólica. Todo o controle, toda a captura, toda a colonização, todo o imperialismo têm este preço e este custo. Dito de outra forma, o objeto é um absoluto, um real com o qual devemos contar. Mas obviamente, quase não pensamos nisso...

À primeira vista, parece que o que nos interessa no objeto é mais a sua forma do que a sua matéria. Mas é uma ilusão, porque a matéria e a sua lógica já são formas, formas imanentes, invisíveis à consciência espontânea, enquanto o jogo marionético é obrigado a levá-las em conta. O trabalho do ator-animador é essencialmente *materialista*, ainda que as suas intenções e o seu tema teatral sejam espiritualistas – como no teatro de Maeterlinck.

Dito isto, há uma diferença entre o objeto e a coisa. A coisa está aí, colocada, ao mesmo tempo determinada e livre em si, enquanto o objeto é sempre dependente de uma intenção vinda de outro lugar, de uma certa vontade humana, como em um trabalho técnico ou trabalho artístico. A coisa é transformada em objeto pela intencionalidade da consciência: uma pedra, um pedaço de casca de árvore ou tronco que flutua, uma pena, um legume, um camarão, tornam-se objetos assim que a mente humana os apreende com a intenção de fazer algo com eles. Em latim, *objicere* refere-se a: lançar à frente, opor, interpor - portanto intervir, pelo que o objeto se torna um media que intervém (que se interpõe) no campo das ações, dos olhares e das mentes. É o olhar humano que produz a metamorfose: uma questão de qualidade, conteúdo e de *acomodação do ver*.

Há certamente um labirinto de significados recíprocos entre objeto e coisa: assim, quem quer fazer do outro homem “sua coisa”, na realidade, pretende reduzi-lo a um objeto — existem “mulheres-objetos”, que são reduzidas à sua função, como acontece com os três K: *Kinder*, *Kirche*, *Küche* (crianças, igreja,

cozinha), ou como acontece com o jogo de palavras francês: “*femme potiche, femme bonniche*”<sup>9</sup>... Em sociologia, chamamos este processo de “objetificação”, melhor ainda, “reificação” (res, a coisa): assim, a reificação das relações sociais é uma das grandes características das sociedades burocráticas e administrativas modernas (Karl Marx, Max Weber). Sempre um problema político... E seria ingênuo acreditar que esta confusão diz respeito apenas à questão da dominação social: o ator-animador também está implicado, quando estabelece uma relação absolutamente unilateral com o objeto, em vez de uma relação estética e poética...

### Uma lógica de oposição e combate

Diremos: é muito para dar a um simples objeto..., mas o fato é que esse fragmento da realidade física, o objeto, tem uma força fundamental: ele resiste. Ele está aí (afirma-se) e opõe-se ao que o deslocaria ou transformaria (ele diz “não”, à sua maneira), e isto, mesmo sem vontade, mesmo sem intenção... E a que ele resiste? À ação e ao conhecimento. Esta é a característica mais interessante para o *homo faber* (aquele que faz, que produz, que fabrica, que cria – jardineiro, artesão, operário, proletário, artista, ...), porque é uma propriedade *dialética*: o fato de que o objeto resista não significa que não possamos agir sobre ele nem que não possamos conhecê-lo. Não é nenhum mistério de que o objeto nos escapará radicalmente, independentemente do que façamos. A ação e o conhecimento são sempre possíveis, mas a questão é tomar consciência do custo físico e psíquico que isso nos irá impor, portanto da lucidez e sobretudo da coragem para mobilizar neste caso: vamos ou não?

A mente do artista deve, portanto, concordar em assumir aquilo que Gaston Bachelard chama de “psicologia do contra”: é preciso resistir ao que resiste para acabar se impondo a ele, só que não é ao objeto que se deve

---

<sup>9</sup> Expressão francesa pejorativa que desqualifica a mulher, tomando-a como uma empregada que deve servir. Mantivemos a expressão original por não encontrar similar na língua portuguesa que mantivesse o jogo de palavras. (N.T.)

conquistar ou dominar; é, antes, a si mesmo, na forma de “resistências” internas da própria mente, ou melhor, do seu inconsciente. Devemos entender “resistências” no sentido freudiano: algo em nós resiste à revelação de certas verdades porque não podemos suportar a sua crueldade ou a sua violência - Freud fala das resistências que bloquearam a aceitação e a transmissão das ideias de Galileu, de Darwin, da psicanálise, mas também podemos invocar Pasteur ou Semmelweis. Aqui, novamente, o que está em jogo é a questão do dinamismo que liga o objeto à mente, no evento do despertar. Em suma: o início de um processo de renascimento...

Assim, para falar do objeto, o idioma grego (de Aristóteles) possui a palavra *antikeimenon*<sup>10</sup>, que nomeia os objetos da sensibilidade e da inteligência com os quais nos confrontamos, que afrontamos (o termo “front” expressa a dimensão do contra e do frente-a-frente do combate com a matéria) — eles são os *opposita*, os opostos. A língua alemã tem dois termos: *Objekt* e, especialmente, *Gegenstand*, ou seja, “colocar-se contra” ... O objeto é um “frente-a-frente” (*objici*, em latim), mas não é um “frente-a-frente” passivo, que seria apenas/simplesmente “colocado ali”: ele é o que está em frente, o que nos enfrenta, diante de nós, realmente, fisicamente ou intelectualmente (por representação); carrega em si uma lógica de oposição, de contrário e de contradição. “Enfrentar” é mostrar o seu rosto descoberto: em algum lugar, para quem sabe ver, o objeto nos olha. E todo ator-animador diz para si mesmo: o objeto, “ele” olha para mim, no sentido de: isso me diz respeito, tenho interesse nele. O objeto é, portanto, um “atrevido”, olha diretamente para o sol, não baixa os olhos. Ele é faísca, estalar, motor. Sempre o despertar da energia psíquica - o objeto é um foco ativo provocando outro foco ativo, aquele composto pelo olhar e pela mão...

### A reciprocidade sujeito/objeto

---

<sup>10</sup> Assim, para falar do objeto, o idioma grego (de Aristóteles) possui a palavra *antikeimenon*



Não podemos, portanto, contar unicamente com a energia psíquica para nos ativar: é necessário um pré-texto, uma pro-vocação, um desvio, uma mediação - o *media*, que é o objeto. Isso significa que, doravante, a partir do movimento de apreensão do objeto pela mente, não há mais, realmente, um frente-a-frente, um oposto, o objeto de um lado, a mente do outro... Ou ao menos, esse elo de oposição se reduz, pois através da assimilação ocorre uma interiorização psíquica e espiritual no sujeito - pela qual a mente aprende as formas e pela qual o objeto adquire ao mesmo tempo um novo *status*, uma nova dignidade, mesmo modesta, uma vez que se encontra sublimado. De objeto torna-se sujeito-mestre: mestre *magister*, propicia o aprendizado; mestre *dominus*, ele governa e comanda como um déspota.

O poder do objeto é então duplicado, está tanto no objeto quanto na mente. É por isso que a fenomenologia de Husserl distingue os dois pólos da intencionalidade da consciência, o da *noesis* (o ato da mente do sujeito) e o do *noema* (o objeto da intencionalidade, fenômeno para o pensamento) — *noesis* vem de *noein*, pensar, pensamento). Para ter um objeto *noema*, devo pensar sobre ele, ter a intenção, recorrer ao tesouro dos meus recursos para me ater a ele. E assim que se torna objeto de um investimento psíquico, esse *noema* adquire uma realidade psíquica, sensível, nervosa, imaginária e simbólica, ou seja, todas as dimensões da mente humana.

A ligação do artista com o objeto não pode ser modelizada por um círculo (o artista no centro, o objeto circulando no perímetro), mas sim por uma elipse, uma figura com duplo foco (foco-objeto, foco-sujeito). E o que então circula pelo perímetro da elipse? A única coisa que poderia circular é o complexo composto pelo olhar e pela mão do sujeito. Kant dizia que pensar verdadeiramente é colocar-se no lugar dos outros<sup>11</sup> : o artista deve *mover-se mentalmente*, em efígie, entrar “no lugar” do objeto, chegar aos vários inúmeros lugares que pontuam o caminho entre o objeto e o sujeito, que dão ritmo ao percurso do sujeito em direção ao objeto.

---

<sup>11</sup> *Critique de la faculté de juger*, § 40, 2ª. máxima do senso comum. Aos olhos de Kant, esse é o primeiro movimento em direção ao universal.

E se quisermos ter uma imagem mais fecunda, não devemos pensar o movimento em elipse somente como um movimento horizontal: é necessário pensar os processos segundo uma elevação, segundo um movimento espiral ascendente, como o de uma bela concha feita aos poucos pela engenhosidade e tenacidade do instinto do animal - Paul Valéry escreveu sobre isso um grande poema em prosa, *A concha ...* A espiral ascendente é verdadeiramente a imagem da *dignidade*, do “endireitar-se”, do “ficar (finalmente) ereto”, e que se aplica igualmente ao sujeito e ao objeto. Questão de ética existencial (a existência é uma saída de si, lembremo-nos), questão ontológica: a da dimensão específica ao ser do sujeito-artista.

Nesse sentido, o objeto constitui para o *homo faber* um obstáculo, algo que se apresenta transversalmente na estrada, que bloqueia a passagem, que impede de avançar, de ir mais longe - aquilo que a mente enfrenta. Nesta expressão “jogado diante”, devemos ser sensíveis à presença de uma força, de um poder e até de uma violência. O existencialismo (Sartre, Heidegger, Duras) dramatizou o fato de que nascer é “ser expulso”, “lançado no mundo”, e Francis Ponge observa que é precisamente a saída do *cageot* [caixa]: “No meio do caminho da [palavra] gaiola para a [palavra] prisão, a língua francesa tem ‘*cageot*’, uma simples caixa de ripas dedicada ao transporte dessas frutas que quando abafadas [apodrecem e] certamente causarão doenças. Esse tipo de caixa é utilizada de forma que ao final do seu uso possa ser quebrada sem esforço, pois não é usada duas vezes. Portanto, dura ainda menos do que os alimentos delicados e sensíveis que abrigam. Em todas as esquinas que levam aos mercados, ela brilha com o brilho despojado da madeira branca. Ainda novo, e um pouco perplexo por estar numa posição incômoda na estrada, descartado sem volta, este objeto é, em suma, um dos mais agradáveis - sobre cujo destino é, no entanto, aconselhável não nos determos muito.”<sup>12</sup> Somos poucas coisas...

O objeto é, portanto, uma barreira, impõe limites e fronteiras. Santo Agostinho, no Sermão 267, define o corpo lançado à frente (*corpus objectum*) aquele sobre o qual se rompe o raio visual, e que pode vir a se interpor entre o

---

<sup>12</sup> Le parti-pris des choses, “Le cageot”, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 38.

olhar e outro objeto localizado atrás, e que por isso se tornou imperceptível. Obstáculo é, portanto, antes de tudo, o que resta – a raiz indo-europeia “st” – é a marca do que é sólido, durável, permanente e estável. Isso deu *instituição*, *instrutor*, *status*, *resistência*, *persistência*.<sup>13</sup> Mas é também o que está, que se eleva, que sobe (*stare*, em latim, que deu origem à estátua) diante de (ob) — a imagem de “levantar-se” é dinâmica, algo sobe, eleva-se como um monumento, ou antes, é o meu olhar que descobre a sua elevação, e talvez até a faça... Afinal, dizemos aos fracos, aos tímidos, aos pusilânimes, aos procrastinadores, quando se assustam com a tarefa: “você estão fazendo disso uma montanha”... Dialética do pequeno e do grande, do micro e do macro...

A intencionalidade do olhar da consciência pode ser criativa à sua maneira, pode tanto reconhecer a fecundidade da realidade resistente como pode inventar aparências ilusórias... O que é revelador aqui é que o objeto é ao mesmo tempo o objeto visado pela consciência e o objeto que a impede de ver bem, que rompe o eixo retilíneo da visão... A época clássica, na sua forma barroca (de Descartes à Diderot) será sensível a este duplo efeito da percepção que “ofusca” a mente, isto é, que a perturba, obscurece e sombreia. Estranho contraste entre claro e escuro, luz e sombra, conhecimento e ignorância...

Ou seja, o objeto, de obstáculo, passa a ser problema, *pro-blème*, aquilo que é *jogado na frente*. Veja, rodamos sempre em torno dos mesmos significados, com “o que está na nossa frente”. Existem muitas maneiras de estar (segundo o objeto, segundo o sujeito), muitas maneiras de estar na frente (na frente em baixo, na frente em cima, na frente oposta, à esquerda, à direita e, mesmo... atrás, etc.). Tocamos aqui em algo decisivo para a compreensão do que o objeto pode significar no teatro de bonecos... Pois esse problema que se coloca pela presença do objeto - e há portanto uma afinidade entre o “lançado”<sup>14</sup> do problema e o “*jet*” do ob-jeto (*jacere* é ‘lançar’) – só pode ser/aparecer porque a mente do *homo faber* está atenta, porque ele se põe esse problema, porque ele o impõe a si mesmo, porque ele quer, portanto, responder à sua provocação

---

<sup>13</sup> Cf. Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 volumes, Minuit, 1980.

<sup>14</sup> Em francês, “lançar” é “*jeter*”. (N.T.)

(pró-vocação: o que está na frente é um chamado à voz, ou melhor, uma vocação, portanto uma destinação, um destino...). Veja, há continuidade em todos os lugares...

Todo objeto deve, portanto, ser avaliado pelo seu poder de dinamização da mente – da mente do ator-animador e da mente do espectador. O objeto é escolhido pelo seu poder revigorante de “energização”, pelo seu potencial poder de indução: deve dar/oferecer imagens, ideias, formas. Mas como este objeto é um dançarino inerte, não o é por acaso: é a mente do artista que lhe confere essas propriedades. Isto significa que qualquer objeto valorizado e sublimado, fetichizado, cristalizado é objeto de um projeto: a mente projeta imagens, movimentos, significados, sentido. Intencionalidade, sempre: “só a percepção grosseira coloca tudo no objeto, quando tudo está na mente”<sup>15</sup>

Não pense que estou apenas brincando com as palavras. É um fato, a língua, reservatório e tesouro de revelações, fala sempre a verdade, mesmo que a consciência comum não lhe esteja atenta e até zombe um pouco dela. Insistamos: objeto é também *objeção*, ou seja, *argumento contra*... Ainda estamos na “psicologia do contra”, porque encontramos aqui um dos antigos temas antropológicos da formação da espécie humana como tal, a *necessidade da adversidade*. Precisamos, para crescer, ser obrigados a produzir, a trabalhar, a querer, a lutar e combater, a vencer, a dominar, a triunfar, porque nós, homens que não temos mais muito instinto, somos feitos apenas de nosso desejo e da nossa vontade: “a criação artística só adquire qualidade quando as dificuldades se lhe opõem”<sup>16</sup>. Ainda temos que aceitar isso...

### **Liberdade do artista diante/com o objeto**

Então, para quem o objeto é um problema? *Quem* tem uma mente suficientemente astuciosa, suficientemente perspicaz, suficientemente determinada para estar atenta a esta questão do problema do objeto? Esta

---

<sup>15</sup> Proust, *Le Temps retrouvé*.

<sup>16</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1983, p. 312.

pergunta “*quem?*” é importante, porque depende da idiosincrasia de cada um, o que significa que cada um de nós é diferente e que somos todos desiguais: “Nem todo mundo é Cézanne”, escreve Aragon, e, portanto, “nos contentaremos com um pouco”. ... Precisamente, é este “pouco” que nos interessa, de forma modesta, à altura do objeto... De fato, se todo objeto é capaz de se tornar um objeto marionetizado, todo manipulador não é necessariamente (ainda) ator-animador criador de personagens, de peças, de cenários. Nem todo mundo é Kantor, Ilka Schönbein, Neville Tranter ou Duda Paiva... Os projetos podem ser falsas boas ideias, assim como podem “ficar engavetados”, como dizem...

Mas é aqui que o objeto volta a ser usado, porém com outro significado: objeto também tem o sentido de *objetivo*, *finalidade*, intenção, meta. Nesse sentido, surge uma questão: qual a finalidade do teatro de bonecos? entretenimento, prazer estético, instrução, revelação de verdades, jogo livre de formas (performance), experimentação? O que o artista quer? Qual é a sua *vontade de arte*? Que *sentido* ele quer dar ao seu trabalho? *Por que* ele elegeu esse *meio* que é o objeto marionetizado em detrimento de outros meios de expressão? Não pense que a resposta está apenas na meta, no sentido de *télos* (alcançar o objetivo da vontade) – está, mas não se limita a isso. Muito simplesmente porque há algo mais no objetivo intencional do que o ponto de vista cínico do sucesso e da eficácia, critérios sempre dependentes de fatores externos e de circunstâncias contingentes, e muitas vezes objeto de tensões, neuroses e até de pensamentos paranoicos: fracasso, mesmo relativo, torna-se insuportável por ser visto como absoluto e, portanto, invalidaria (de forma delirante) tanto o sujeito e sua ação quanto o objeto e sua eleição.

Porque existe também e sobretudo o que chamamos de *skopos*, ou seja, a perfeição imanente do gesto, a excelência e a conclusão do movimento que torna possível o acesso ao *télos*. Em princípio, o *skopos* é autossuficiente. As origens gregas de *skopos* são instrutivas: nomeia tanto o vigia que observa de um ponto elevado, que vigia e avisa (ele dá o alerta... é verdade: ele deixa alerta e alertado!) e o objeto observado, o alvo que é colocado a certa distância para servir como sinal de alerta. O termo tem, portanto, um valor ético real: para

Platão e os estóicos, se os homens podem ter como *télos* de vida as riquezas, o poder, a fama e os prazeres, o verdadeiro *skopos* é o modo de ser virtuoso, a regra formal à qual obedecemos, desde que seja direcionado corretamente (*orthos skopos*) e encontremos a ideia de uma *noésis* perfeita. Em outras palavras, o objetivo não é o sucesso (mesmo que seja uma condição *sine qua non* para isso) e a intenção não é o sucesso. O *skopos* é, portanto, a perfeição do gesto que possibilita a concretização do objetivo – que encontramos na sabedoria oriental do zen do tiro com arco. Em suma, faça bem as coisas, o acaso e a necessidade farão o resto.

Este regresso à imanência na ligação entre o artista e o seu objeto é capital, pois torna possível o que Bachelard chama de um certo “direito à negligência” – o direito de negligenciar o absoluto da exatidão. Quando Flaubert procurou a primeira frase de *Bouvard et Pécuchet*, levou vários dias para encontrá-la: “Como o calor era de 33 graus, o Boulevard Bourdon estava absolutamente deserto”. A dificuldade é começar o romance com uma frase nula, porque *Bouvard et Pécuchet* é um livro sobre estupidez... Se o *télos*-objetivo de Flaubert fosse o resultado e o sucesso, ele teria fracassado. O que lhe importa é a necessidade com que esta frase se impõe a ele, o que lhe permite apresentar então, de uma forma muito pré-cinematográfica (Flaubert morreu em 1880), os dois “piolhos”, como os chama. O leitor não é obrigado a partilhar esta necessidade (ele próprio pode imaginar outras, *a posteriori*), mas é essa a do artista Flaubert. E é uma necessidade interior, no sentido que Kandinsky dá a este termo em *O Espiritual na Arte*: ela não pode não ser, não pode ser de outra forma além da que é. Ela se impõe dela mesma, vitoriosa e sem razão, através da consciência do criador, completa o processo de pesquisa, está madura, cai da árvore. Neste ponto somos grandes ignorantes: não sabemos por que nem quando ocorre esta perfeição. Não é uma perfeição absoluta, é uma perfeição “do seu gênero”, como diz Aristóteles. No *Antigo Testamento* isso é dito sobre um navio que não deixa rastros atrás de si: “Como uma flecha atirada em direção ao alvo; o ar rasgado retorna imediatamente a si mesmo, de modo que não sabemos o caminho que

percorreu”<sup>17</sup> . Aqui estamos... dito isto, aqui está uma verdadeira questão para o artista: quando é que ele sabe que a obra (ou o seu fragmento) está terminada e concluída? O que ele sabe sobre o que ele ignora?

O confronto do sujeito-artista com o objeto é, portanto, um duelo, uma luta, um combate<sup>18</sup> ; é também uma dupla, ou seja, uma parceria. Fizemos a pergunta: qual objeto para qual artista? Isto nos mostra que não nascemos artistas, tornamo-nos artistas, no “pouco a pouco” do *work in progress* que constitui a confrontação com os objetos reais ou imaginários (pensados, concebidos, sonhados, etc.). É o *atrito* do corpo inteligente do artista com o mundo material das formas que ajuda o artista a formar-se, a educar-se, a aprender, a crescer... É claro que não se trata de submeter-se ao domínio do objeto, ser seu escravo, reproduzi-lo mecanicamente, mas consentir em obedecer à sua lógica, pelo menos a uma lógica não percebida a princípio, que só se revela na aprendizagem de ver, ou melhor, na inocência de ver, contra hábitos mentais e presunções. Como diz Matisse: “É preciso ainda saber manter esse frescor da infância no contato com os objetos, preservar essa ingenuidade. Você tem que ser uma criança durante toda a sua vida enquanto é homem, enquanto extrai sua força da existência dos objetos - e não ter sua imaginação cortada pela existência dos objetos”<sup>19</sup> .

Este privilégio do objeto não é obviamente prerrogativa exclusiva do teatro de bonecos: poesia (o *objeu*, em Francis Ponge), literatura (o boné de Charles Bovary, em Flaubert, a madeleine de Proust), música (Gounod: *A Marche funèbre d'une marionnette* ; Stravinsky: *Petrouchka*), pintura (as poltronas caras de Matisse, as máscaras de Ensor)... E tudo o que os artistas de outras artes dizem e revelam sobre as suas “paletas de objetos” (Matisse) nos ajuda muito a entender o que está acontecendo, precisamente, com os bonecos: “Finalmente encontrei o objeto desejado há muito tempo. É uma cadeira barroca veneziana

---

<sup>17</sup> Sagesse de Salomon, 5-12.

<sup>18</sup> Podemos ler o trabalho marionético com o prisma das ideias de Roger Caillois em *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige* (Gallimard, 1958): *polémos et agôn* (combat), *alea* (hasard), *ilinx* (vertige), *mimèsis* (imitação, mimetismo, mimicry).

<sup>19</sup> Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 320.

em prata envernizada. Como esmalte. (...) Quando a conheci numa loja de antiguidades, fiquei completamente surpreso. Ela é esplêndida. Eu estou habitado por ela. É com ela que vou saltar lentamente quando voltar do verão.”<sup>20</sup> Matisse fala até de uma forma de identificação de si mesmo com o objeto, prova de que o objeto se torna personagem e máscara desse personagem - segundo a etimologia etrusca, a pessoa e a máscara através da qual a voz humana soa, e mesmo se esta fonte é controversa, diz uma verdade incontestável: “É entrando no objeto que entramos na nossa própria pele. Tive que fazer esse periquito com papel colorido. Bem! Tornei-me um periquito. E eu me encontrei na obra. Os chineses disseram que tínhamos que subir junto com a árvore. Não conheço nada mais verdadeiro<sup>21</sup>. “Quando pinto ou desenho, sinto necessidade de comunhão íntima com o objeto que me inspira, seja ele qual for. Eu me identifico com ele e é isso que cria a expressão sensível que é o fundamento da minha arte.”<sup>22</sup> E Flaubert: “Madame Bovary sou eu...” (e dirá o mesmo de Bouvard...)

Obviamente, esta identificação não pode ser uma fusão: a mente do artista não se torna objeto, tanto porque é impossível, como porque lhe é imposto o processo de distanciamento, até porque o ator-animador deve agir e experimentar com a mão, pela qual ele “retoma a mão”, como dizem.... Identificar-se com o objeto: Matisse diz que o trabalho é aquilo através do qual “o artista incorpora, assimila gradativamente o mundo exterior, até que o objeto (...) se torne parte de si mesmo, até que ele o tenha dentro de si e possa projetá-lo como sua própria criação.

Este *work in progress* do artista não se faz num dia, pois supõe uma escolha, uma decisão, uma eleição de certos materiais e de certas formas, no meio de uma miríade de possibilidades e potencialidades. Como disse Matisse: “O objeto não é tão interessante em si mesmo. É o meio que cria o objeto. Foi assim que trabalhei toda a minha vida diante dos mesmos objetos que me deram

---

<sup>20</sup> *Lettre de Matisse à Aragon*, 20 avril 1942; cf. Aragon, *Henri Matisse, roman*, chap. “La grande songerie”, p. 263 et suiv.; et Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 246-247.

<sup>21</sup> Matisse, apud J.-C. Lebensztejn, “Les textes du peintre”, *Revue Critique*, mai 1974, n° 324, p. 404.

<sup>22</sup> Apud P. Schneider, “La révolution invisible : sculpture de Matisse”, id., op. cit., p. 495



a força da realidade, engajando minha mente em direção a tudo o que esses objetos passaram por mim e comigo. Um copo d'água com uma flor é diferente de um copo d'água com limão. O objeto é um ator: um bom ator pode desempenhar um papel diferente em dez peças diferentes, um objeto pode desempenhar um papel diferente em dez quadros diferentes. Não o tomamos sozinho, ele evoca um conjunto de elementos. (...) Ele só diz o que nós o obrigamos a dizer.”<sup>23</sup>

### **O objeto do olho e da mão entre agarrar e soltar**

O olho vê, é o teatro; a mão pega, segura, aperta, dá, é a exibição no teatro. Tanto no manipulador como no espectador, o olho e a mão oferecem. Também produzem apreensão, influência, posse, assimilação e domínio que põe distanciamento, criação de espaços intermediários/midiáticos e desprendimento, desapropriação.

A influência, primeiro. Segundo Cícero, o estóico Zenão explicava os mecanismos de compreensão do mundo por meio de gestos da mão: para indicar uma impressão e sua representação, estendia os dedos da mão e mostrava a palma aberta; para mostrar assentimento e concordância, fechava um pouco seus dedos; para a compreensão, ele fechava completamente a mão e mostrava o punho, e para o verdadeiro conhecimento, agarrava fortemente aquele punho com a outra mão. E de fato, se for necessário manusear, manipular, puxar os fios, é necessário que o objeto esteja “ao alcance da mão”, *Vorhanden* (outra definição de realidade, aliás), ou que ele “caia sobre a mão” - como se este objeto caísse, passando da sua livre solidão, do seu livre abandono para a servidão do serviço e da função, passando então pela inspeção, pela submissão às razões do artista. Pois é importante não esquecer que o objeto marionético é também um meio, um instrumento, uma prótese, um prolongamento do corpo humano artista... ainda que obviamente não saberia ser reduzido a isto.

---

<sup>23</sup> *Ecrits et propos sur l'art*, p. 246-247.

Porque o fato de obrigar o objeto a servir uma vontade ou a “servir alguma coisa” nunca passa de um *primeiro momento* do vínculo artístico. À posse, de fato, segue-se a despossessão, um segundo momento crucial que desta vez depende da liberdade e da vontade do artista - o que o impede de estar num vínculo mecânico, automático e previsível com o objeto, portanto pouco inteligente. Questão de visão, questão de distância...

De fato, o ator-animador deve ser sensível à descoberta da lógica interna do seu objeto, deve estar sensível a algumas propriedades das quais recordamos acima. Obviamente, o objeto sendo inerte – nem vivo nem “sequer morto”! —, não é ele quem por si só expressará as suas qualidades, as suas virtudes e os seus poderes, as suas forças e as suas fraquezas. Mais uma vez, é o espírito humano que faz todo o trabalho... E esse trabalho, nesse aspecto, é delicado, sutil, fino, supõe cuidado, atenção, curiosidade, para terminar numa forma de compreensão sábia e justa — questão de respeito à coisa, já que o objeto tem uma dignidade, nem que seja a de ser elevado à categoria de objeto... de arte e, na melhor das hipóteses, sujeito de uma obra de arte. O que não é nada.

Consentir nesta despossessão, neste “deixar ir”, como dizemos hoje, é render-se (como um bandido se entrega à polícia) à lógica do objeto, lógica que tem a sua autonomia, a sua independência. — mesmo que seja sempre o ator-animador quem comanda, mas de forma mais modesta, tendo aceitado entrar numa espécie de diálogo com o objeto. O que devemos compreender é que não serve de nada recorrer à força e impor sua vontade de poder, o que, neste caso, seria apenas um capricho infantil. E, portanto, supondo que o nosso artista seja moderado, sábio e lúcido, ele deve preparar-se para ver o seu objeto tornar-se não apenas um ator, mas sim um personagem *quase humano* (*um monstro*, portanto), que, como tal, pode escapar do “domínio” de seu mestre. Alguns escritores sonharam com esta fuga da personagem da rede do autor, privando este do uso do seu livre arbítrio: Raymond Queneau em *Le vol d'Icare* ou Marcel Aymé na novela *Le romancier Martin* (*Derrière chez Martin*). Certamente, é literatura fantástica, mas se olharmos mais de perto, constatamos que a lógica

do objeto tornado personagem é tão coerente, tão determinada e tão necessária - porque ela define uma identidade - que o autor não pode fazer qualquer coisa com ele. Por exemplo, a tipologia formal e gestual de um Popeye, de uma Branca de Neve, de um Astérix e de um Obélix, de um Alien, obriga o artista a obedecer às regras *imanes das personagens*, ainda que alguns artistas sejam mais ousados que outros (penso em Tex Avery, seu esquilo maluco Screewy, em Ilka Schönbein e suas fábricas de monstros) ampliaram-se o campo de possibilidades... Mas sabemos que a equipe de Tex Avery se deparou com tantas contradições que acabou decidindo eliminar o herói, no último dos 5 curtas-metragens que lhe foram dedicados... Na experimentação não se brinca com limites impunemente...

A atenção à restrição da coerência é positiva, pois é uma condição da criação. Mas não sejamos negativos: o artista tem uma oportunidade fabulosa, a de escolher livremente o seu sistema de restrições. Ele entrega esse objeto a si mesmo, impõe-no a si mesmo: violência gentil (um pouco masoquista, não?). Ele deve *servir* ao seu propósito (*skopos*), e, ó sorte, ó luxo!... ele pode escolher sua servidão, sua escravização! Ninguém é obrigado a escrever um livro, diz Bergson, assim como ninguém é obrigado a animar um boneco. Mas depois de começar, você precisa se decidir e determinar. Ao contrário dos prisioneiros do mundo comercial (camponês, artesão, operário, proletário, funcionário, ...), o artista tem sempre a escolha de suas restrições, da sua arte, dos seus objetos, das variações sobre o seu tema. Ou seja, a liberdade do artista advém do fato de poder escolher e determinar os problemas que irá encontrar, o que o obrigará a progredir, a tornar-se mais inventivo. Questão de *exigência*. Uma vez dado o primeiro passo, é preciso prosseguir. A excelência tem deveres.

Anteriormente, citei Matisse: “a criação artística só adquire qualidade quando as dificuldades se lhe opõem”. Insistamos: o conteúdo de uma criação depende fortemente do nível dos desafios que ela se coloca. “A liberdade é a obediência à lei que prescrevemos para nós mesmos”, disse Rousseau<sup>24</sup>, pois bem, a liberdade do artista, melhor, o seu poder, é a obediência à lógica das

---

<sup>24</sup> Du Contrat social, I, 8.

restrições que ele se impõe, na escolha do objeto como matéria, ator e personagem, na encenação da fábula. Há, portanto, duas autonomias: a do artista, obviamente, mas também a do objeto: não são iguais, a primeira precede a segunda, mas desprezar esta última é um pecado contra a mente, uma falha moral do artista. Mas não tenho certeza de que todos os bonequeiros sejam lúcidos neste ponto. Mas este é o princípio de toda profissão: respeitar a dignidade do seu objeto, ou então tirar um cochilo.

Que lição os objetos nos dão, então? O que aprendemos com eles? Eis uma última qualidade: são *reveladores*, constituem oportunidades para que certas verdades se manifestem - verdades dos homens, dos artistas, dos objetos, das matérias e das formas... Por isso devem ser objeto de cuidado, de atenção, de proteção, como os humanos que são a sua fonte: há uma *ética do objeto*, ou melhor, uma *ética do artista face ao objeto*.

### **De volta a Platão, para concluir...**

Começamos com Platão, vamos terminar com ele, pois ele é um bom companheiro de pesquisa. Ele viu a ambivalência do vínculo, não só no teatro sociopolítico, mas também nas relações de dominação, de domínio ou de associação. Há o vínculo que prende, que atrapalha, que impede e escraviza e o vínculo que liberta, que faz crescer, que possibilita um domínio relativo, um aumento da existência.

O vínculo que une é apresentado na Alegoria da Caverna<sup>25</sup>, a nossa condição ordinária significa que vivemos numa espécie de habitação subterrânea, mas acorrentados desde a infância pelas pernas e pelo pescoço, imobilizados, podendo ver somente o que está à nossa frente, sem poder mover a cabeça para os lados (a televisão, talvez?). Mesmo assim, há luz, vinda de um fogo localizado bem atrás deles e no alto, o que significa que só podemos olhar de baixo para cima para as formas que aparecem sobre a parede à frente (perspectiva de sapo, disse Nietzsche). E o que costumamos ver? Sombras

---

<sup>25</sup> Du Contrat social, I, 8.

projetadas a partir de formas materiais artificiais: animais feitos de pedra ou madeira, estátuas, objetos técnicos, formas postas em movimento (“animadas”) por manipuladores de bonecos (*thaumatopoiói*), especialistas na arte dos prodígios e maravilhas (*thaumatopoiia*). *Thaumata* são as marionetes, os bonecos – é o terceiro uso de *thauma*, depois do “prodígio” e do “espanto” – são os agentes materiais dessas aparições e desses afetos. Estes bonequeiros não fazem nada além de apenas enviar sombras, ora falam, ora calam: simulacros de aparições, simulacros de palavras, tudo isto determina simulacros de existência... Em suma, o reinado do falso, do factício, do *fake*... E o espanto que temos aqui não é um espanto filosófico, mas uma sideração, uma fascinação diante de um extraordinário que é demasiado sedutor, demasiado cativante. Esses prisioneiros terão então que libertar-se das cadeias da ignorância e da ilusão e escalar o caminho difícil e íngreme que conduz à luz solar da verdade. E isso basta para a encenação do negativo da existência...

Mas Platão insiste e aprofunda a alegoria numa obra tardia, as Leis. Desta vez não se trata mais de agarrar uma condição de servidão e ignorância, trata-se de *educação*. Como atrair a criança para os valores elevados, a justiça, a liberdade, a dignidade, para a Beleza e o Bem, que serão encarnados pelo *kalokagathos* (o homem belo e bom)? Devemos imaginar que somos marionetes nas mãos dos Deuses e que eles nos colocaram cordas ou fios com os quais nos puxam; mas esses fios também nos levam em direções opostas, ora em direção ao vício, ora em direção à virtude. O problema, então, é que, tendo que obedecer a apenas uma tração, a do “fio de ouro e sagrado” da deliberação racional da lei da Cidade, é necessário resistir às outras, que são “cordas de ferro”, que nos inclinam à baixeza e à indignidade (Platão toma o exemplo da embriaguez...).

Mais adiante a alegoria é retomada<sup>26</sup>: se o boneco humano é uma criação divina, deve estar atento às coisas dos seus mestres, aos valores divinos – a paz e as condutas conformes. E se ele vive a maior parte do tempo como um

---

<sup>26</sup> Lois, VII, 803c-804b.

boneco, no entanto partilhará de certos ideais, de certas realidades e verdades superiores, e não é desonrar a espécie humana educá-la e criá-la segundo certos mecanismos de atração e destino. É uma forma de ser *realista*, como será mais tarde Blaise Pascal ao notar que os humanos, quando não são dirigidos pela força e pela violência, são comandados por “cordas da imaginação”, como os signos, os símbolos, os emblemas, as cerimónias, sem as quais as instituições não funcionariam<sup>27</sup> - o que Diderot chama, em *Le Neveu de Rameau, de pantomima*, e há uma *pantomima dos Grandes* assim como uma *pantomima dos miseráveis* (os Grandes podem ser miseráveis, obviamente!). Platão inaugura assim uma longa meditação filosófica sobre o que somos, no fundo: *autômatos espirituais* (Descartes, Spinoza, Leibniz, Diderot)<sup>28</sup> e isso através da doutrina do mecanismo como instrumento óptico e modelo de compreensão das condutas humanas.

Vemos que a relação do objeto se torna complicada e até invertida: quem é o objeto de quem? O homem, boneco de Deus, tem ele próprio os seus próprios bonecos, homens ou bonecos... Há aqui muita ironia, como esta verdade: o objeto marionético é um revelador da verdade dos vínculos da servidão e da liberdade, com algumas variações - a verdade superior na ligação entre Deus e o homem, por um lado, e a verdade artística entre o ator-animador e os seus objetos simulacros (o manipulador como objeto de seu boneco...), e a verdade política do verdadeiro legislador, quando o *nomothète* platônico sabe conduzir e orientar os sujeitos sociais para os valores divinos. Assim, a boa ligação pessoal com o objeto marionético corresponde à boa ligação com os outros através do objeto: a intersubjetividade é mantida pelo desvio através do objeto, e isso é chamado de *público*. Esta é a razão sublime deste modesto objeto que funciona como um *media*, subjetivamente, coletivamente e objetivamente, para produzir humanidade. Tal é a feliz contribuição dos teatros

---

<sup>27</sup> Cf. *Pensées*, L 828 / B. 304 et *Trois Discours sur la condition des Grands*.

<sup>28</sup> Cf. Ph. Choulet, “La marionnette, instrument d'optique de la condition humaine : l'automate spirituel”, dans *Les scènes philosophiques de la marionnette*, collectif dirigé par H. Beauchamp, F. Garcin-Marrou, J. Nogues et E. Van Haesebroeck, éd. L'entretemps / Institut international de la Marionnette, 2016, p. 193-208.

de bonecos para a antropologia como teoria de um homem que sempre se faz fazendo, sempre sem saber tudo o que faz...

### Referências

- ARAGON, Louis. **Henri Matisse, roman**. Paris: Gallimard, 1998.
- BERNHARD, Thomas. **Un enfant**. Coll. Biblos. Paris: Gallimard, 1990.
- CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes, le masque et le vertige**. Paris: Gallimard, 1958.
- CHOLET, Philippe. La marionnette, instrument d'optique de la condition humaine: l'automate spirituel. *In: Les scènes philosophiques de la marionnette*. Collectif dirigé par BEAUCHAMP, H., GARCIN-MARROU, F., NOGUES, J. et HAESBROECK, E. Van. Paris: Editions L'entretemps / Institut international de la Marionnette, 2016.
- KANT, Emmanuel. **Critique de la faculté de juger**, Paris: Éditions Flammarion, 2015.
- LEBENSZTEJN, J.-C. Les textes du peintre, **Revue Critique**, mai 1974, n° 324, p. 404.
- MATISSE, Henri. **Ecrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann, 1983.
- PASCAL, Blaise. **Pensées**. Paris: Edition de Gérard Ferreyrolles, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Trois Discours sur la condition des Grands**. Paris: Editions Mille et une Nuits, 2009.
- PLATON. **Les Lois**. Paris: Gallimard, 1997.
- PONGE, Francis. **Le parti-pris des choses**, "Le cageot", Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Paris: Gallimard, 1927-2014.
- SCHLEMMER, Oskar. **Letres et journaux**. Paris: Carta Blanca éd., 2014.
- \_\_\_\_\_. **L'homme et la figure d'art**. Collectif dirigé par C. Rousier. França: Centre national de la danse, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Théâtre et abstraction**. Lausanne: L'âge d'homme, 1978.