Universidade de São Paulo

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Artes Cênicas

**A TESSITURA IMAGÉTICA NA DRAMATURGIA DO
TEATRO DE OBJETOS**

Uma abordagem acerca da imaginação e da memória.

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo –
PPGAC/ECA/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, como
exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.**

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Autor: Airton Dupin Garcia

Agosto. 2019.

Agradecimentos.

Quero agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa por toda paciência e generosidade que me norteou em minha pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Vinícius Romanini por acender em mim o interesse pelo mundo dos signos e pela amizade e simpatia.

Ao “ O Círculo” – (Grupo de estudo híbrido das Artes da Cena) pelos apontamentos, indagações e escuta;

Ao Grupo Sobrevento pela acolhida e disponibilidade e, acima de tudo, todo aprendizado fornecido. Em especial a Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Mauricio Santana.

Aos amigos por todo apoio: Elisabete Suh, Fernando Effori, Fernando Lara Martins, Jennifer Carvalho, João Andrade, Pedro Vieira, Rafael Truffaut e Will Cãhas.

Em especial a Camila Kintzel e Emerson Rossini pela ajuda e orientação e carinho.

Minhas irmãs: Maria Gilda Garcia Del’amore e Vilma Alves Garcia.

Dedico esse trabalho a minha mãe, Sebastiana Dupin Garcia: minha inspiração, meu significado, meu sentido maior.

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios no ar
E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização
Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

Futuros amantes, **Chico Buarque, 1993.**

Resumo: Este trabalho configura uma investigação sobre as maneiras que a memória e a imaginação constroem a dramaturgia no Teatro de Objetos, a partir da visualidade do objeto e suas conexões sógnicas e simbólicas. Para tanto, tomamos o objeto como protagonista da cena, abordando-o a partir de uma perspectiva fenomenológica e semiótica, apoiando sobre o construto imaginário colocado por Gaston Bachelard e a teoria semiótica peirciana. Por fim, usamos como estudo de caso o espetáculo “SÓ”, do Grupo Sobrevento.

Palavras Chaves: Teatro de Objetos, Fenomenologia, Semiótica, Grupo Sobrevento.

Abstract: This work configures in an investigation about the ways that memory and imagination construct dramaturgy in the theater of objects from the visibility of the object and its sign and symbolic connections. To this end I take the object as protagonist of the scene, approaching it from a phenomenological and semiotic perspective, supporting on the imaginary construct placed by Gaston Bachelard and peircean semiotic theory. Finally, it has been used as a case study the theater play “SÓ” from Sobrevento Theatre Group.

Keywords: Object Theater, Phenomenology, Semiotics, Survival Group.

SUMÁRIO.

Introdução	07
Capítulo 1. Teatro e a produção imagética	12
1.1. A imagem como código comunicacional	12
1.2. A imagem como recurso de linguagem	16
1.3. A tessitura sígnica	20
1.4. As faces da memória	26
1.5. A poética da imaginação	30
Capítulo 2. O Teatro de Objeto	33
2. 1. A matéria do objeto	33
2.2. O objeto e seu <i>status</i>	40
2. 3. O espaço e o objeto	47
2 .4. O espectador do teatro imagético	51
2.5. Por um objeto semiótico	55
Capítulo 3. Das possibilidades dramatúrgicas do objeto	60
3.1. As astúcias do objeto	60
3.2. O objeto entre a realidade e ficção	69
3.3. O objeto e a memória	77

Capítulo 4. Estudo de caso	91
4. 1. O Sobrevento	91
4. 2. O Espetáculo “SÓ”	93
4. 3. Do signo à metáfora	102
4. 4. A poética do imaginário	106
Conclusão	109
Referências bibliográficas	112

INTRODUÇÃO

Antes de começar minha pesquisa acerca do Teatro de Objetos e de sua possibilidade de dramaturgia a partir da imaginação e da memória, permitam-me uma digressão: penso na palavra objeto, busco encontrar a imagem do objeto. Em um primeiro momento, muitas imagens fugazes vêm à minha mente, detenho em algumas.... Uma cadeira, a palavra bibelô, minha mochila, aquela pedra que encontrei na Serra da Canastra, uma carta de minha mãe, coisas estranhas que não identifico. Tento imaginar uma coisa que nunca vi, crio algumas e reitero outras. Chego à conclusão de que objeto pode ser qualquer coisa, mas qualquer coisa não pode ser um objeto. Talvez pelo fato de que “coisa” seja a denominação mais genérica do que existe, enquanto o objeto me parece ser aquilo que é focado pela minha atenção, em seu valor, sua dimensão, sua qualidade. No entanto, longe de ser simples, o conceito de objeto é bastante complexo. Há muitas definições para a palavra que, por vezes se isolam e em outras se imbricam em emaranhados de sentidos.

Podemos denominar objeto um elemento percebido pelos sentidos e que se difere do subjetivo. Também o objeto significa tudo aquilo que possui caráter material e inanimado. “A Ciência considera o objeto a partir do aspecto da realidade levado em consideração por este tipo de conhecimento. Por outro lado, na Filosofia, o objeto se refere ao que pode ser conhecido e até sentido pelo sujeito, incluindo a si mesmo” (VRIES, 1969, p300). De certo, se os objetos aparecem para o homem por meio dos sentidos, pode-se considerar que sua essência é o fato de serem percebidos. Vries argumenta que essa circunstância pode parecer distante de nossa intuição. Mas existiu e teve consequências na filosofia, na qual, se Berkeley defende que a matéria não existe, ele assegura que todos os objetos percebidos no mundo exterior são apenas ideias presentes na mente. Assim, argumenta contra a existência das ideias abstratas presentes na filosofia lockiana. Hume acrescentará, posteriormente, que tais ideias não passam de ficções da imaginação e surgem como um equívoco da mente humana sobre a continuidade dos objetos físicos percebidos ao longo da sucessão temporal, pois a mente imagina objetos e pessoas com existências contínuas e invariáveis, como se a descontinuidade percebida por nossa natureza fosse descartada no processo de observação dos corpos e de outras mentes. Para Hume, as ficções da imaginação, juntamente com as

lembranças da memória, fomentam a produção de crenças na ideia de que certos corpos físicos possuem consciência e constituem, mesmo com o movimento do tempo, uma identidade pessoal. Já Kant defende que há duas principais fontes de conhecimento no sujeito: a sensibilidade, por meio da qual os objetos são dados na intuição, e o entendimento, por meio do qual os objetos são pensados nos conceitos. Porém, na era moderna prevaleceu a perspectiva realista em relação ao objeto como entidade independente da percepção.

No entanto, quando volto a atenção ao objeto do meu estudo, os objetos no Teatro de Objeto, percebo-os além de sua dimensão física e concreta, correlacionados em seus atos intencionais e tendo como instrumento a percepção. Paradoxalmente, direcionam-se restritivamente ao ente material e no sentido restrito é qualquer coisa conhecida ou querida, mas “unicamente aquilo que está diante do sujeito com independência deste e ao qual este deve-se amoldar.” (VRIES, p.199). Chego então à conclusão de que a condição do objeto está sempre em relação ao sujeito. Essa última frase me remete à infância, em meus primeiros contatos com a aprendizagem estrutural da língua *mater*. E, junto da lembrança, resgato na imaginação alguns outros objetos: o primeiro lápis, meu caderno pautado de brochura (que palavra esquisita, quanto tempo não ouço isso), minha cartilha Caminho Suave... Assim, nesse momento de digressão, remonto a alguns mecanismos do Teatro de Objeto, revisito minhas memórias, reinventando-as e ressignificando experiências vividas.

Eis que eu me deparo com o tema da minha abordagem sobre o Teatro de Objetos: memória e imaginação, dois elementos fundamentais para que o teatro aconteça. Em verdade, memória e imaginação trespagam qualquer criação artística, assim como nossa vida social, cultural e histórica. A partir disso, busco entender como os dois elementos constroem uma tessitura dramática, com enfoque no objeto e em sua representação imagética. Para isso, é preciso entender o objeto como sujeito da ação teatral, algo vivo capaz de interagir tanto com o ator quanto com o espectador, não de uma maneira orgânica, mas a partir das inferências sógnicas e simbólicas que ele possa suscitar no seu interlocutor. Pois como afirma Shaday Larios:

“O objeto vivo se opõe à minha capacidade de dominá-lo e desafia-me a libertá-lo, em vez de derrotá-lo, ou pelo menos concordar em áreas de equidade, onde ele demonstra como também me 'possui' e me manipula. O objeto vivo é aquilo que está diante de mim, e não contra mim, e no território da vitalidade me convida ao diálogo frontal, porque não está abaixo, nem acima, mas diante de mim; A vitalidade instiga a quebra de todas as hierarquias

pelas quais o objeto cotidiano se torna invisível. Na realidade, a noção composta de ‘objeto vivo’ inclui a coisa que se torna, o fazer coisa do objeto.” (LARIOS, 2019)

Nesse sentido, o objeto abandona a forma inanimada, construindo outras instâncias de realidade a partir de um jogo cênico. Para tanto, é preciso, do aspecto dramático, pensar o objeto com um olhar para suas memórias, como um espelho, pois tudo que está inscrito no objeto é reflexo do humano que se perdeu ou se mantém adormecido. Diante do objeto somos todos Narcisos a contemplar as águas calmas e plácidas, horizontais, do rio, porém é na verticalidade desse rio/objeto que nossa história acontece, como reminiscências não daquilo que se foi, e sim do que permanece em nós. Um desejo explícito de trabalhar as memórias que resistem, as memórias sonhadas, as poetizadas, as memórias de dor, perda ou as memórias de guerra. No fundo do rio, um momento histórico. Esse mergulho na memória toma relevos, construindo movimentos dramáticos, vigiados pela imaginação em movimento de mão-dupla na audiência. Assim, o objeto que perdeu sua utilidade se torna proponente de uma nova e resgatada história. Desconstruindo sua semântica utilitária, instaura-se uma gama de signos, sobretudo considerando-se a memória que lhe foi impressa pelo tempo de uso.

No Teatro de Objetos, o caminho percorrido por esses materiais, toda a extensão do “rio tortuoso, sinuoso e pedras e calmarias que eles se aventuram, pode encontrar um enorme manancial de criação quando abrimos a escuta para suas vozes”. Inicia-se, então, um diálogo entre homem e matéria. Tal parceria encontra seu terreno mais frutífero quando é possível o desvanecimento de uma simbologia profundamente arraigada no antropocentrismo, aproximando-se de perspectivas menos assimétricas da hierarquização homem-matéria. Não a matéria concreta, a matéria do devaneio como nos mostrará Bachelard. Busco, assim, nas reflexões do filósofo acerca da imaginação da matéria, construir aportes que possam dar conta dessa construção imagética, pois, segundo Bachelard, a imaginação se revela como verdadeira força do psiquismo humano. O sentido da imagem poética alia-se ao sonho e tem o diferencial da novidade. Esses aspectos invadem os que se aproximam da poesia para apreender o sentido das criações imaginárias. Ao envolver-se e ao vivenciar as imagens poéticas, exige-se a entrega ao devaneio, não a qualquer devaneio, mas ao devaneio poético, ao devaneio escrito em *anima*: “no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa”

(BACHELARD, 1988, p. 6), apto a perceber a realidade específica da imagem poética autônoma e criadora.

No Teatro de Objetos, o "objeto" não é transformado, é explorado a partir dessa imaginação criadora que não reside no objeto, porém ele é o grande provocador, a causa e o efeito em si mesmo, seja para encontrar seu movimento ou propriedades físicas inerentes, seja na condição de personagem ou símbolo em uma história.

A popularidade dessa prática se desenvolveu na década de 1980, embora o gênero tenha raízes mais antigas. Os artistas adotaram a forma, muitas vezes como um método de criação de arte a partir do "Objeto pobre", que não exige altos custos de desenvolvimento de figuras especiais, longo período de construção ou extenso treinamento técnico-visual, aliando-se também aos campos da dança e performance. Por conta da sua natureza "*ready-made*", o teatro objeto tem sido popular em oficinas para participantes da comunidade, por não precisar de treinamento na construção ou animação de figuras. Como qualquer objeto pode se tornar um fantoche, uma viagem para a loja de segunda mão ou um passeio rápido pela casa de alguém pode se tornar a base para uma performance ou números para uma peça de protesto político. A maioria das produções é desenvolvida no formato de oficina, na qual qualquer um assume um poder criativo, outorgando poder imaginativo e memorial aos objetos.

No Teatro de Objetos é preciso estar atento aos signos. Mais do que entender, é preciso ser arrebatado por eles. É como falar em voz alta diretamente com a mente, com os sentimentos mais recônditos, as emoções, as ideias e sonhos indescritíveis que nos acompanham e que não sabemos como expressar. É como a poesia dentro de um poeta, que tem de despir sua alma para nos dar o melhor de si, e que, quando ele pode comunicar e encontrar as palavras reais ou metafóricas que nos tocam, se torna nosso, porque nos conectamos com todo o universo humano. O indivíduo se torna universal. As palavras do poeta são, nesse tipo de teatro, os objetos. Os objetos são uma metamorfose de possibilidades, sem que deixem de ser os mesmos, apenas mostrados e não manipulados. Essa transformação é metafórica, não física, sem alterar sua identidade. Devido ao seu valor metafórico, simbólico ou mesmo evocativo, ele trabalha com o imaginário do espectador. São objetos simples, facilmente reconhecíveis e não ambíguos. Segundo Christian Carrignon, não se trabalha com os objetos num plano totalmente lógico e racional, mas muito mais intuitivo e com o coração, por que isso nos

atrai, criadores da dramaturgia do objeto. Seja na condição de criador ou espectador, procuramos sempre investigar, descobrir, redescobrir como os objetos nos refletem na tessitura de uma dramaturgia sempre fragmentária e, talvez, nunca totalmente compreendida.

Há um grande número de artistas que divulgam e disseminam essa modalidade de teatro de animação, que incluem Paul Zaloom, Jérôme Thomas, Christian Carrignon, Katy Deville Agnés Limbos, Phelipe Genty, Jane Catherine Shaw e Agus Nur Amal, Roland Shön, Antonio Catalano, Théâtre Manarf, Jérôme Thomas, Hermanos Oligor, Cia. Fernán Cardama. No Brasil, Cia. Cláudio Saltini, Cia. Truks, Cia. Andante, Trip Teatro, Grupo Ânima e em destaque o Grupo Sobrevento, do qual farei alguns apontamentos ao final da pesquisa acerca da dramaturgia do espetáculo “Só”.

Capítulo 1. Teatro e produção imagética

1.1. Imagem como código comunicacional

O Teatro de Objetos configura-se nas artes da cena a partir da materialidade dos objetos e de suas proposições qualitativas, instaurando inferências imagéticas, sonoras, sinestésicas e, em especial, sígnicas, revelando a partir dessas proposições a história do humano e suas conjecturas entre memória e imaginação, configurando-se, assim, uma dramaturgia que valoriza mais os dispositivos da objectualidade do que a performance do ator, por vezes, em desfoque ou ausente. São os objetos, em seu sentido mais singular e universal, que instauram a dramaturgia, algumas vezes em detrimento da força da palavra ou fazendo uso dela em uma narrativa na transversal da significação do objeto.

Por conseguinte, a figura humana é resgatada e presentificada em outro âmbito, e o discurso retórico se recria em outras esferas de comunicação. É um teatro com predominância do apelo visual, o que o liga muitas vezes, de uma maneira direta com as artes visuais em suas proposições interativas, assemelhando-se à performance ou até mesmo ao *happening*.

Nessa forma de teatro, o *status* do ator é, concorrentemente, integrado ao espaço, às vezes por intermédio de elementos cenográficos ou figurinos, e não interpreta necessariamente um personagem. O ser humano pode ser reduzido ao estado de objeto ou ser apenas pura presença de palco entre outros, junto a objetos que adquirem sua própria existência por intermédio da dignidade artística que lhes é concedida. Quadros, vestuário, souvenirs, móveis, máscaras, figuras, fotos, livros, utensílios de cozinha, solitários ou agregados, talvez dispostos em construções mecânicas, cenários automatizados, efeitos de luz e imagens em movimento são protagonistas do evento cênico, não elementos complementares na representação.

Considerado de forma sistemática como uma extensão do teatro de animação, o Teatro de Objetos também possui alguns aspectos performativos e de teatralidade que o insere em um *campo expandido*¹ do teatro, que pode se constituir em “experiências

¹ Termo cunhado por Silvia Fernandes In “Os campos estendidos do Teatro” In Revista Abrace, 2012. A partir dos escritos de Rosalind Krauss no artigo já canônico “A escultura no campo ampliado”.

híbridas” da manifestação teatral entre a realidade e ficção, incursionando entre os domínios do imaginário e do real, no último caso em especial quando busca uma proposição mais documental.

Se no Teatro de Objetos o próprio objeto é o centro da narrativa ou da “provocação”, pois ganha suma importância na inscrição dramatúrgica, cabe aqui, também, entender qual o legado do ator nessa tessitura dramatúrgica, cujos dispositivos que os objetos se valem para ter peso e sentido na construção dramatúrgica da cena estão imbricados na memória e imaginação do performer/ator e em suas proposições criativas.

Antes, é preciso entender os conceitos que estruturam essa tessitura imagética que envolve as narrativas e construção de sentido acerca dos objetos e seus enunciados. Segundo Jurkowski, quando tomam o lugar das marionetes na construção cênica, eles “abrem caminho a uma nova linguagem poética, para criações cheias de imagens dinâmicas e ricas” (JURKOWSKI, 2011) ², colocando-se em outro lugar de discurso, os objetos exigem um “lugar na vida teatral”, assim, esteticamente, propõem outra linguagem poética, que não depende da tradição geral, mas do talento do artista e da sua criatividade individual, além da capacidade imaginativa do espectador.

Em seu ensaio “A arte como procedimento”, Victor Chklovski apresenta um confronto entre a linguagem literária e a linguagem cotidiana, apontando como principal diferença entre elas seu caráter de singularização e automatização, respectivamente. Ao iniciar o texto, o autor discute a afirmação “a arte é pensar por imagens”, e assim, debruçando-se sobre o pensamento de Potebnia, argumenta que a imagem é mais simples do que aquilo que ela representa e possibilita uma economia das energias mentais, exatamente por ser mais familiar para o leitor do que aquilo que ela explica. O filósofo chega, então, à conclusão de que “a poesia = a imagem” (apud Chklovski, 1973, p. 41), o que serviu de fundamento para a teoria que seduziu os simbolistas, por afirmar que a imagem é um símbolo e se torna “um predicado constante para sujeitos diferentes” (Chklovski, 1973, p. 41). Mas Chklovski afirma que Potebnia somente chegou a essa conclusão por não ter distinguido a linguagem poética da linguagem prosaica e que tal teoria era menos contraditória quando utilizada na análise de fábulas.

² JURKOWSKI, Henryk. *Worldwide Puppetry Day 2011*. Omsk, Siberia Ocidental, março, 2011. Disponível em: <<http://atarumba-teatrodemarionetas.blogspot.com/2011/03/dia-mundial-da-marioneta-21-de-marco.html>>. Acesso em: 30/06/2019.

Segundo Chklovski, há dois tipos de imagem: uma funciona como um caminho mais facilitado, mais prático de pensar, e a outra seria uma maneira de reforçar as impressões. No primeiro caso, tem-se a imagem prosaica (mais relacionada à metonímia) e, no segundo caso, a imagem poética (mais metafórica). Assim, a lei da economia das energias criativas aplica-se somente à língua cotidiana, embora tenha sido estendida à língua poética, equivocadamente, exatamente por não se ter feito distinção entre esses dois tipos de linguagem. É necessário, então, traçar as diferenças entre os dois tipos de linguagem para que se possa tratar das regras de economia e despesa da língua poética, considerando-a em seu próprio campo e não em relação à língua prosaica. Defende ele que o discurso prosaico sofre um processo de automatização em que “os objetos são substituídos por símbolos”. (Chklovski, 1973, p. 44). Essa automatização é facilmente percebida na língua cotidiana por frases inacabadas e palavras que sofrem apóopes ou sínopes ao serem pronunciadas. A percepção do objeto é superficial e o que se pretende é o seu reconhecimento. O discurso cotidiano procura rapidez na comunicação, seus objetos apresentam-se “empacotados” para que o tempo de percepção seja o mínimo possível e, dessa forma, há economia das forças perceptivas.

No que tange à Arte, esta pretende estabelecer uma nova percepção do objeto por um procedimento de singularização. Há, por isso, a tentativa de tornar as formas opacas, de aumentar a dificuldade de entendimento para que se alcance uma maior duração da percepção, pois “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte”. (Chklovski, 1973, p. 45)

Para Chklovski, “sempre que há imagem, há singularização” (Chklovski, 1973, p.50) e a imagem poética tem como objetivo não facilitar a compreensão, mas particularizar a percepção do objeto, criando uma visão, não apenas reconhecimento. Segundo ele, a arte erótica permite uma melhor observação das funções da imagem, pois muitas vezes os objetos eróticos são representados de maneira velada, com a finalidade de afastá-los da compreensão imediata ou facilitada. Mas a singularização não está somente relacionada ao desvendamento dos eufemismos e figuras eróticas, antes, é a base de todas as adivinhações. Toda descrição que confere a determinado objeto palavras que não lhe são usualmente atribuídas é, por si só, uma adivinhação. Na linguagem poética “o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos” (Chklovski, 1973, p. 54) e que, na poesia, a linguagem é obscura, difícil e repleta de obstáculos. Mas nada disso impede que haja uma aproximação entre a língua prosaica e a poética, desde que não haja perda

e nem se contradiga a lei da dificuldade. Assim, o autor define a prosa como um discurso facilitado, enquanto a poesia é um “discurso elaborado”. (Chklovski, 1973, p. 55)

Lucrécia Ferrara em seu livro *Leitura sem palavras*³ a partir das colocações de Chklovski, argumenta que temos de considerar que a palavra, seja ela escrita ou falada, não é nosso único instrumento de comunicação. Existem numerosos signos, símbolos, traços que, organizados, podem nos passar mensagens. Nós, por exemplo, estamos a todo o momento passando mensagens. O que comemos, o que compramos, o que vestimos, onde e como andamos, tudo isso são escolhas que mostram nossas expectativas, como queremos ser vistos pelos outros. Ela diz que a interpretação que cada pessoa faz de determinada imagem é uma relação entre a representação real que existe na imagem e outras representações possíveis ou eventuais. Todos os códigos presentes em nosso dia-a-dia são uma representação do universo, e cada código gera um signo e uma sintaxe específicos. A capacidade de representação de determinada linguagem se torna mais segura à medida que se apoia na capacidade perceptiva dos sentidos em particular.

Assim, a cultura ocidental, por intermédio de seu sistema verbal, nos fez associar coisas por contiguidade, de maneira que qualquer elemento de um determinado sistema desperte em nossa mente todo um conjunto. Essa forma de associação privilegia a palavra, escrita ou falada, como melhor forma de expressão de pensamentos.

³ FERRARA, Lucrécia D’alessio. **Leitura sem palavra**. Ed, Ática, São Paulo . 1996.

1.2. A imagem como recurso de linguagem

É preciso, então, distinguir essa relação entre imagem e imaginação que tece as narrativas dos objetos como proponentes dramáticos. Para Bachelard, há uma ideia errônea de que a imaginação é a capacidade de formar imagens. Ele defende que ela é, antes, a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela nossa percepção; ela nos liberta das imagens primeiras, mudando-as a partir de uma ação imaginante. Essa capacidade imaginativa faz com que uma imagem presente nos remeta à imagem ausente e/ou a uma explosão de imagens. Contudo, “essa possibilidade de percepção, de lembrança de uma percepção, de memória familiar, de hábito das cores e das formas, não corresponde à imagem” (BACHELARD, 2001, p. 02), mas à produção imagética, ao imaginário, que torna a imaginação essencialmente aberta e evasiva. E pode assumir acepções diferentes de acordo com a importância que se molda cada tipo de imaginação, como uma memória produtiva que dá lugar à imagética, uma imaginação fantasmática que nos ascende à fantasia e uma atividade verdadeiramente simbólica, no sentido do romantismo alemão, isto é, entendida como a habilidade psíquica de desenvolver as imagens mentais no “espírito” ou na lembrança, de combiná-las e de percebê-las na alma.

De acordo com Immanuel Kant, a imaginação não tem significado psicológico⁴, mas representa um pré-requisito transcendental-lógico necessário para todas as relações de intuição e de pensamento objetivantes, e está intrinsecamente ligada à percepção e à experiência. Todavia, afirma Wunenburger⁵, Descartes distingue as imagens involuntárias produzidas por meio dos traços externos, como os sonhos noturnos e sonhos acordados, das imagens elaboradas deliberadamente e cultivadas como tesouro interior. Podemos, então, considerar duas concepções principais do imaginário: uma, de forma restrita, designa os conteúdos produzidos pela imaginação, considerando-a como uma faculdade, que tende a adquirir certa autonomia por repetição ou recorrência, buscando assim formar um conjunto coerente. A exemplo, a memória como um conjunto de lembranças passivas é uma parte importante do nosso imaginário. O domínio desse imaginário é constituído pelas representações que ultrapassam o limite estabelecido pelas constatações da experiência e pelas inferências dedutivas que a própria representação

⁴ Heinrich Ratke: *Systematic hand lexicon to Kant's Critique of Pure Reason*. Meiner, Hamburg 1991, ISBN 3-7873-1048-7, p. 51. (Philosophical Library 37b)

⁵ WUNENBURG, Jen Jacques. *O Imaginário*. Edições Loyola: São Paulo. 2007. (pp. 12-15)

autoriza. Outra concepção do imaginário, de maneira mais ampliada, integra a atividade da própria imaginação, ordenando-se em agrupamentos sistêmicos de imagens, na medida que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoietica, que permite abrir, sem cessar, o imaginário à inovação, por conseguinte, a transformações e recriações. Essas acepções correspondem, a primeira em um sistema estático fechado, no qual as obras da imaginação enquanto faculdade mental, a segunda, um sistema dinâmico aberto, no qual a produção imagética corresponde à própria imaginação, pois integra um dinamismo e um poder poético das imagens, dos símbolos e mitos. Os processos do imaginário remetem menos a uma atividade autopoietica do que a um modelo aleatório e lúdico de eventos de linguagem e imagens.

Acertadamente, o Teatro de Objetos faz um apelo ao nosso imaginário a partir de sua concretude ou de sua possibilidade de realidade. Em sua proposição imagética, o objeto é capaz de produzir dispositivos poéticos, reiterando a afirmação de Sánchez que diz que “a possibilidade de um dispositivo poético poderia ser herdada do imaginário produtivista e coletivista, que incluiu também a liquidação da estética e do individualismo burguês” (SÁNCHEZ, 2016) ⁶, pois que, a poesia não pode ser produzida de outra maneira senão na solidão. Nesse sentido, o poético está mais para o “fazer” (buscar conexões) do que para o “ver” (contemplar o pronto), e produz como visível ou tangível aquilo que parece não existir.

Essa investigação nos leva a um possível encaminhamento, já discutido por Gordon Craig, que primava por uma estética simbolista. Craig considerava o homem, submetido a paixões diversas, a emoções incontáveis, como um elemento absolutamente estranho à natureza homogênea e à estrutura de uma obra de arte, como um elemento destruidor do caráter fundamental desta:

Excluem a árvore real, excluem a realidade da expressão, excluem a realidade da ação, e se caminhará para a exclusão do ator. Isto é o que irá acontecer algum dia, e gosto de ver alguns diretores apoiando desde já esta ideia. Excluem o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis.⁷

⁶ SANCHEZ, Antonio. **Dispositivos poéticos I** Fragmento de la conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro (Bogotá), el día 17 de marzo de 2016, después de la representación de *Los incontados*.

⁷ CRAIG, Edward Gordon. “O ator e a supermarionete”. *Revista Sala Preta*. Artigo 2 Tradutor: Almir Ribeiro. Volume 1 Edição nº 12. 2012

No entanto, no que se refere ao teatro de objetos, essa questão simbólica não está associada à aversão da estética consolidada no teatro realista, posto que, na sua solidificação como proposta estética, está influenciada por outras noções do simbólico e, portanto, ganha outras implicações. Susanne Langer defende que a dimensão estética utiliza o símbolo como um veículo para a expressão de várias categorias estéticas. Em seu livro *Sentimento e Forma*, Langer nega uma identificação com sentimento: “a arte não expressa sentimentos diretamente, mas sim a ideia deles; o símbolo a reprodução virtual do nosso universo patético”.⁸ Ela distingue entre simbolismo discursivo, cujo significado é constituído pelos significados particulares de cada parte constitutiva, na forma da linguagem, e o simbolismo de apresentação, cujo significado é dado pela totalidade, de maneira que uma das partes não pode ser discriminada no todo. Langer nega o conceitualismo discursivo, e, por conseguinte, este na arte, enquanto aposta na significação da arte na ordem da exposição e do simbólico. Herbert Read diz que “O artista estabelece esses símbolos tornando-se consciente de novos aspectos da realidade e representando sua consciência destes em imagens plásticas ou poéticas”.⁹ Enquanto Galard reflete sobre a tensão entre arte e estética: a relação simbólica é, com mais propriedade, essa designação emaranhada, incerta e equívoca que vai de um objeto de certa densidade (o símbolo) a um conjunto inesgotável de significados sobrepostos (o significado). A partir desses pressupostos, podemos dizer que esse novo *status* do objeto no teatro não está, e talvez nunca tenha estado, para uma finalidade em si, mas para a sua capacidade de estabelecer relações simbólicas, Galard defende que o símbolo é ambíguo, se recusa a falar claramente, resiste à interpretação única, escapa decifração exaustiva.

Tadeusz Kantor, se valendo desse argumento, irá desenvolver um teatro para além da simbologia, pois na concretude do real que se instauram suas interferências sgnificas em que o ator é peça fundamental dessa “miscelânea”. Para Kantor um espetáculo é uma obra de alquimia em que “todos os elementos, nobres ou pobres, participam da destilação para que o processo se realize”. Texto, ator, objeto, espaço e espectador: um conjunto, em que todos são igualmente importantes. O objeto ocupa posição importante em seu trabalho, que trata sempre da relação ator-objeto. E o que se usa é um objeto qualquer, como tábuas velhas ou andaimes de construção, rodas manchadas de lama, cadeiras

⁸ LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*, Ed. Perspectiva São Paulo. 2003. (pp. 47-49)

⁹ READ, Hebert. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo De Cultura Economica USA, 2003. p. 72.

comuns, fantasias desgastadas, um objeto extraído de uma realidade sem graça ou sem valor torna-se signo apenas recuperado para significados artísticos e emocionais. Quanto menos importante for ele, maior possibilidade suscita. Pois para Kantor "O objeto deixou de ser um acessório da cena, ele se tornou o concorrente do ator." (KANTOR, *Lições de Milão*, 1990, apud CINTRA)¹⁰

Esse “vórtice” entre ator e objeto é, contudo, uma questão secundária no cerne dessa pesquisa que busca entender como os processos criativos e imagéticos se dão na tessitura dramaturgia voltada para os objetos e como sua força e significação adquire dimensão a partir de um processo de “Coisificação” e degradação humana, amparada em traumas e processos de consumo. Visando demonstrar os reflexos negativos dessa exploração em toda a história em que fora utilizada como forma de alienação dos seres humanos e a busca pelo excedente. Destaca-se que a ideologia perpetrada por meio de uma linguagem não verbal, transversal, e sua interdiscursividade intencional, faz a sociedade caminhar para a desumanização e produz reflexos sociais negativos. Na contramão da subversão, a demanda artística recria outro lugar da humanização, pautada na esfera sógnica e abstrata, da concretude dos objetos, e surge a possibilidade de falar poeticamente ao espectador por meio de objetos industrializados, produzidos em série, também representa uma forma de desviá-los de sua função utilitária, resgatando nossa humanidade fragmentada que se revela pulverizada no objeto sem valor, transfigurando-o em poética da imagem e da memória.

¹⁰ Todas as referências e citações acerca de “**Lições de Milão**” foram consultadas a partir da tradução de Wagner Cintra in **No limiar do desconhecido - Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor** - Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação, para obtenção do título de Doutor em Artes. 2008

1.3. A tessitura sígnica

A possibilidade de falar poeticamente ao espectador por meio de objetos, que industrialmente são produzidos em série, também representava uma maneira de desviá-los de sua função utilitária. De certo modo, essa foi uma alternativa que aqueles artistas encontraram para manifestarem-se criticamente diante de uma sociedade de consumo que se tornava cada vez mais selvagem. Esses artistas, em meados dos anos 1980, exploraram um caminho para além daquele galgado até então pelos fantoches, para romper com o antropocentrismo, modificando seus princípios estéticos e, assim, a imitação humana deixa de ser necessária. Uma vez que o humano havia sido eliminado, tornou-se cada vez mais o instrumento de um conceito cheio de novas possibilidades e criações alternativas, levando a um gênero que não exclui nenhum material do palco, que não necessariamente assume traços antropocêntricos. Tudo ganha vida, corpo e memória sem perder suas características, como instrumentos musicais, utensílios de cozinha, até mesmo mãos, a exemplo de Gerhard Mensching, e pés como Laura Kibel, bem como frutas e legumes que se tornam o “menu” de “*Ubu roi*”, por Jean-Louis Heckel do *Nada Théâtre* e grupos como o *Théâtre Manarf*, o *Théâtre de Cuisine*, se banqueteiam nos objetos industrializados, principalmente os de memórias, sejam elas líricas ou traumáticas.

Esse teatro abandona a grande orquestra, sempre de cunho intimista e calcado numa estética casual, configurando-se quase em um micro teatro, feito para poucas pessoas, por meio de objetos ordinários, retirados do cotidiano. Mas também é construído a partir de uma atenção primeira, que se aprofunda pela curiosidade e identificação sobre o objeto estranho e a construção do imaginário sobre aquilo que não imaginamos.

É necessário um olhar cuidadoso sobre a teoria semiótica para entender como ela pode dar aportes aos estudos das visualidades e imagens produzidas no Teatro de Objetos, se levarmos em conta seu teor sígnico. Marvin Carlson aponta a necessidade da aplicação dos métodos semióticos à análise do teatro. Segundo ele, no início do século XX, o Círculo Linguístico de Praga já estruturava alicerces de estudos semióticos da arte “ao distinguir entre a função prática da linguagem — quando primariamente voltada para o que é denotado no mundo exterior — e sua função poética, quando a linguagem se dirige ao próprio signo.”¹¹ Em uma análise relevante sobre os pressupostos discutidos em Praga, Marco de Marinis defende que se a semiótica continuar a enfatizar a análise

¹¹ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Editora UNESP, 1997. Pág. 391

estrutural do texto dramático ou do texto espetacular¹² incorre no risco de tornar-se apenas um aparato introdutório à pesquisa crítica e histórica; “para fugir dessa cilada faz-se necessária uma pragmática da comunicação teatral, englobando o contexto histórico tanto da realização cênica quanto da recepção”.¹³

No entanto, ele não desconsidera alguns princípios básicos colocados pelo pragueenses sobre essa questão: Como o princípio da semiotização ou artificialização se refere aos procedimentos pelos quais a cena semiotiza-se, atribuindo uma função significativa a todos os tipos de elementos que a constitui, para ele "Tudo o que está em cena é um signo".

Outro princípio está ligado ao funcionamento conotativo, ele afirma que os semiologistas de Praga insistiram muito no caráter especialmente conotativo do signo teatral, em virtude do qual este é quase sempre um "signo do signo do objeto" e não apenas, denotativamente, "signo do objeto". Assim, todos os elementos expressivos, as ações e os objetos, pelo simples fato de serem mostrados, expostos aos sentidos e postos a provas cognoscitivas e reelaboração da linguagem pela semântica e pragmática, entram nessa esfera.

E, por fim, o princípio da mobilidade, que diz respeito ao fenômeno semiótico de independência mútua entre os dois elementos de um signo – expressão-conteúdo – fenômeno que, em particular situação, consiste na pluralidade de sistemas expressivos materiais e simbólicos que caracterizam o espetáculo teatral, esse princípio traduz-se em duas características específicas que se complementam: a intermutabilidade funcional entre signos de diferentes sistemas significantes, a exemplo, a função meramente decorativa pode assumir outros aportes, e a versatilidade do mesmo elemento expressivo que, em diferentes contextos ou circunstâncias, pode assumir não apenas significados diferentes, mas também desempenhar diferentes funções e papéis. A exemplo, um objeto

¹² Marco De Marinis define como texto dramático o texto escrito, já a mise-en-scène, o espetáculo, ele compreende como texto espetacular (1997, p. 24). Assim faz relação com a ideia de contexto espetacular: “O contexto espetacular está constituído pelas situações pragmáticas e comunicativas com as que têm a ver o texto espetacular em momentos distintos do processo teatral: portanto, refere-se em primeiro lugar, às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, mas também a suas diversas etapas genéticas (o treinamento dos atores, a adaptação do texto escrito, os ensaios) e, finalmente, mas não em último lugar, as outras atividades teatrais que circundam o momento espetacular propriamente dito”.

¹³ MARINIS, Marco De. *Introduced: Theater or Performance*, in “*The Semiotics of Performance*”. translated by Áine O’Healy. Indiana University Press, USA. 1993. (Livre tradução.)

que pode se tornar um sujeito ativo, um 'personagem', em resumo, no mesmo nível de um ator de carne e osso, ou suplantar esse último, como no caso do Teatro de Objetos.

Outro ponto importante que devemos considerar refere-se ao fato de a produção semiótica não acontecer somente na elaboração do espetáculo, mas também durante audiência e *a posteriori*. Em especial quando se trata do evento da recepção, visto que o signo é uma coisa viva e sujeito a mutações por partes que quem recebe a experiência (MARINIS, 1993, p.4). O teórico argumenta que por muito tempo as abordagens semióticas do teatro geralmente operavam e, na verdade, continuam a operar, amplamente, dentro de uma estrutura estruturalista, realizando investigações taxonômicas apenas dentro dos limites da *mise-en-scène*.

Quando o foco é um teatro de apelo imagético e, por vezes, sensorial, a análise não pode ser pensada como uma declaração finita ou produto, completa em si e separada do contexto produtivo-receptivo. Levando em conta que “uma teoria dos signos teatrais, uma prática de signos teatrais (texto dramático, encenação, interpretação, arquitetura) baseia-se em aceitar o niilismo inerente à representação, não apenas aceitá-lo: reforçá-lo” (LYOTARD, 2011, p. 140). Lyotard assinala que a partir da modernidade não há nada a ser substituído, nenhuma tendência é legitimada, ou então são todas, posto que a substituição é a própria significação que representa um deslocamento ou profusão de sentido. Deste modo, Kowzan afirma claramente que o teatro, o espetáculo, não pode e nunca poderá ser reduzido a uma única hipótese de “linguagem”, representando um conjunto de linguagens heterogêneas, diferentes a cada vez; e que o seu funcionamento nunca pode ser explicado com base num único código, mas apenas em relação a uma pluralidade de códigos, muitas vezes não homogêneos entre si. (KOWZAN, 1975, 182).

Quando Richard Demarcy propõe uma leitura “transversal do espetáculo” ¹⁴, ele pressupõe um espectador ideal que não se deixa levar pelo entendimento raso da fábula ou se fixa em códigos estabelecidos e calcificados. Por conseguinte, esse espectador se abre a todos os elementos de significação contidos na obra, porque faz perguntas em busca

¹⁴ Na obra “Eléments d'une sociologie du spectacle”, Demarcy trata dos modos de recepção do espetáculo, contrapondo à leitura horizontal um método de leitura transversal; a leitura horizontal é o modo de recepção “tradicional”: o espectador recosta-se passivamente na cadeira e espera pelo fim, aguarda revelações que lhe serão feitas, participa do mundo de ilusão que lhe é oferecido sem nenhum distanciamento crítico. Esse artigo foi publicado no livro *Semiologia do Teatro* pela ed. Perspectiva, em 1988, com o título “A leitura Transversal”.

de compreensão e sentido. Ao fragmentar a obra à revelia de suas conexões, ele vai estabelecendo uma leitura de descontinuidade da obra, e cria-se:

“Um modo de recepção a "distância", em que o espectador-receptor parte do princípio de que através de diversos sistemas, cenário, substâncias, matérias, cores, gestualidade etc., a "máquina" que tem pela frente emite em sua direção uma multiplicidade de informações a que convém situar com precisão (o que, evidentemente, não é imediato, uma vez que a obra não se apresenta como algo destinado a entregar "mensagens")”. (DEMARCY, 1988. p.24)

É claro que este espectador que está aberto à significação de tudo o que lhe chama a atenção como uma soma de signos que poderia decodificar está em um plano idealizado de observação. Para tanto, é necessário que ele esteja habituado a se desvencilhar do “signo fabular” e de tudo que remete a ele, isto é, os elementos redundantes da fábula que reforçam somente uma significação. Demarcy explica que pelo fato do espectador não ser um especialista “não se entrega a um trabalho de reconhecimento” e a uma leitura de tudo que possa vir a ser. Assim, ele tem uma tendência a "viver" o concreto da cena como uma extensão da fábula.

A partir disso, a primeira modificação em relação a uma leitura horizontal consiste na vontade de distinguir as diversas unidades significantes contidas no espetáculo. Cada unidade significativa “pode não ser apenas um elemento significativo único, mas sim um conjunto de elementos combinados de modo a produzir um sentido”, porém o sentido não pode ser reduzido à soma de elementos, diz ele. Esse é um ponto fundamental sobre o qual é preciso insistir, lembrando que, antes de "ler" convém aprender a ver, olhar e reconhecer. É preciso que esse espectador abra seu olhar como um recém-nascido e faça suas conexões abduativas pela imaginação e a memória, assim como uma criança que está na posição de "descoberta do mundo".

Richard Demarcy relata que em um experimento de entrevistas com crianças acerca da apreciação do espetáculo, suas dificuldades aparecem não quando se trata de reconhecer, de "dizer o que tinham visto", mas de "ler", de isolar sentidos. Por outro lado, constatou-se também, no decorrer dessas experiências, que a criança encontra um "prazer" mais acentuado na observação, no reconhecimento e mesmo nas tentativas de interpretação do que na simples implicação existente na "fábula". Seus comentários a respeito da obra eram, nesse ponto de vista, muito mais numerosos e mais ricos e, portanto, demonstravam participação cognoscitiva e criativa muito mais acentuadas (DEMARCY, 1988).

É sabido que o espectador está sendo “provocado” a essa abertura de sentidos desde o evento das vanguardas, que em suas várias tendências não só propõem a fragmentação e desconstrução do texto dramático, mas também buscam esse deslocamento sob o ponto de vista do espectador. Quando os polos, o da criação e o da recepção, a estética do Marcel Duchamp, ao afirmar que os espectadores são os que fazem as imagens, sublinha o papel criativo do receptor. Se cada obra de arte tem o *objet trouvé*¹⁵, aqui em questão recria-se uma dramaturgia em uma potência sensorial e sónica que, a partir do objeto, constrói peso e sentido para os dois lados do evento teatral. No entanto, essa dramaturgia não se fecha em um campo sentimental, em um memorial de relíquias ou em uma história que já se foi, e sim, na reinvenção e resgates de sentidos, a partir de uma contemplação *sui generis* que nos conduzem a uma poética de “vestígios” que os objetos povoam nas suas singularidades.

A partir das denominações cunhadas por Marinis em seu livro *The Semiotics of Performance* e Carlson em *Semiotics and Its Heritage*, há dois pontos para analisar o objeto em questão:

O primeiro está ligado a uma análise co-textual, que relaciona as regularidades “internas” da abordagem do objeto como estudo de caso, com suas propriedades materiais e formais, como sua heterogeneidade expressiva, multiplicidade de códigos e seus níveis de estrutura. É constituído, a princípio, por situações pragmáticas e comunicativas que tem a ver com a tessitura espetacular em diferentes momentos do processo teatral. Esse ponto, diz respeito às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, mas também as suas várias etapas de arquitetura e articulação, escolha dos objetos, interações com os atores, suas questões simbólicas, seu histórico, a funcionalidade, capacidade de transmutação, ensaios e, por último, mas não menos importante, atividade teatral que cerca o objeto analisado.

O outro ponto está ligado à análise contextual lida com os aspectos “externos” do “texto espetacular” ou de que maneira o objeto se insere nessa leitura. Esses aspectos podem, por sua vez, ser divididos em: o contexto cultural, ou as relações que podem ser discernidas entre a tessitura em questão, isto é, como ela se produz ou dialoga com outros textos e contextos, bem como as circunstâncias de sua enunciação e recepção, incluindo as várias fases de seu surgimento como provocação artística, sem perder o foco sob uma

¹⁵ DUCHAMP, Marcel. *A arte criativa*. link: <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>

cultura sincrônica ao objeto teatral que é estudado. Representa mais precisamente o conjunto cultural, teatral e extra teatral e estético, além de outros que podem se relacionar com o texto espetacular de referência, ou com um dos seus componentes: outros textos dramáticos, performativos, cenográficos, dramatúrgico etc., por um lado; textos literários, retóricos, filosóficos, urbanos, arquitetônicos etc., por outro. E, por fim, buscando referência como Teatro Documental e também nas teorias de vestígios de memórias que investigam práticas que tratam a memória como agenciadora de criações teatrais.

1.4. As faces da memória

A memória e a imaginação são dois mecanismos potentes não só na criação da tessitura do espetáculo como também na apreensão, entendimento e coautoria do espectador. Há entre esses dois elementos uma ligação intrínseca, fazendo com que eles às vezes se confundam ou se entrelacem. Porém é necessária uma distinção para melhor entendê-los como mecanismos de cena. A memória é atribuída à maioria do reino animal como uma faculdade cognitiva ligada à noção de sobrevivência; na espécie humana, a memória se configura como uma complexa rede de informação e elaboração de linguagem.

Segundo Xavier “a memória corresponde ao processo pelo qual experiências anteriores levam à alteração do comportamento. Atenção corresponde a um conjunto de processos que leva à seleção ou priorização no processamento de certas categorias de informação; isto é, “atenção” é o termo que se refere aos mecanismos pelos quais se dá tal seleção”. (Xavier, 2003). Peirce afirma que a memória pode se configurar num primeiro instante como sensação (primeiridade), a ideia de contiguidade, evidência de sua doutrina do siniquíssimo, e essa contiguidade torna-se terceiridade na sua ativação imediata com a experiência. Antonio Damásio considera a memória como um processo biológico da consciência:

“os alicerces biológicos da curiosa capacidade que nós humanos possuímos de construir não só os padrões mentais de um objeto – as imagens de pessoas, lugares, melodias e de suas relações; em suma, as imagens mentais, integradas no tempo e no espaço, de algo a ser conhecido –, mas também os padrões mentais que transmitem, de maneira automática e natural, o sentido de um *self* no ato de conhecer” (DAMÁSIO, 1996p. 27).¹⁶

O autor considera o processo de apresentação mental de conhecimento a partir de duas condições: “sermos capazes de usar mecanismos de atenção básica que permitam a manutenção de uma imagem mental na consciência com a exclusão relativa de outra. ” E fazer uso do “um mecanismo de memória de trabalho básica, que mantém ativas diversas imagens separadas durante um período relativamente extenso de centenas há milhares de milissegundos. ” (DAMÁSIO, 1996, p 24). Para Damásio sem a atenção e a memória de

¹⁶ DAMÁSIO, António. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

trabalho não é possível fazer uma atividade mental coerente. “Ela é como sensação diminuída, implica a comparação e a distinção de ideias ou pensamentos no âmbito da permanência na memória de imagens remanescentes do ato originário”. (HOBBS, p. 82. Apud LEIVAS, 2007). Segundo Hobbes a imaginação se difere da memória, porque nessa última está o armazenamento, mesmo que hipotético, do objeto que desapareceu, mas tem sua representação contínua como algo presente, mesmo que externo, enquanto a imaginação diz respeito ao desaparecimento gradual da imagem, um fantasma que se refaz a cada nova reelaboração da experiência cognitiva.

Já Bachelard, em “A poética do espaço”, faz alusão ao espaço feliz, à ligação intrínseca entre memória e imaginação, e afirma que os lugares encarnam as experiências vividas. Ele afirma que a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos. As imagens estão nos instantes vividos e são guardadas como gravuras na memória. A imaginação grava-as em nossa memória, e Bachelard nos leva a buscar essas imagens enraizadas na intimidade da memória. Para ele, essas imagens permanecem nos lugares. “As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”. (BACHELARD, 1957, p. 32). Os espaços vividos de hoje são os espaços de memória de amanhã. Podemos resgatá-la enquanto expressa e impressa na paisagem, reconhecendo as íntimas relações entre lugar e indivíduo, entre lugar e memória. O “poeta” da imaginação questiona se o que foi terá sido mesmo, diz que “reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou imaginar quando as reencontro em meus devaneios.” (BACHELARD, 2009, p. 2).

Ao misturar e relacionar recordação e imaginação à memória, Bachelard discorre sobre “os devaneios voltados para a infância”, que pode ser compreendida também pelas narrativas de outras pessoas, o que nos permite imaginar e criar imagens e lembranças dos tempos de nossa primeira vida e sugere que nossa infância possa ser reimaginada ou rememorada. É esse devaneio que nos faz primeiros habitantes do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois.” (BACHELARD, 2009, p.97). Ele considera que a infância com sua permanência e núcleo habita em nós; ela é continuidade, como também é descontinuidade na medida em que cortamos nosso potencial de imaginar. Se existe a

continuidade da infância, a imaginação está lá dentro. Mesmo que seja uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos instantes de iluminação, ou seja, nos instantes de sua existência poética” (BACHELARD, 2009, p.94). Nesse núcleo se “unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda imaginação as imagens da realidade. ” (p.102)

Irene Cardoso em “Para uma crítica do presente” afirma que a memória é uma força crítica que se constrói a partir de uma questão frequentemente silenciada: a tensão entre a "memória viva" e a "história escrita" visando o presente. Assim,

“Mnemosyne é, antes de mais nada, potência de evocação, não de recolhimento. Oniscientes, as musas, suas filhas, podem tudo dizer: não somente o que é, mas também o que pode ser como, também o quiserem, o que não é; podem tanto contar "mentiras"(pseudos) quanto proclamar "verdades"(aletheia).” (CARDOSO, 2001, p. 7)

São as relações entre memória e ficção, lembrança e esquecimento que narram a História como acontecimento histórico, diferenciando atualidade e presente. É o acontecimento que constrói a interrogação sobre o que somos, na perspectiva dos contemporâneos do necessário, isto é, “para aquilo que não é, ou já não é, indispensável para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos” (CARDOSO, 2001, p. 17). Para ela, a instância interpretativa é a própria noção de processo, que constrói a significação dos acontecimentos particulares, dissolvendo-os no seu interior, integrando-os numa compreensão totalizante.

De certo, os acontecimentos podem ser pensados como acidentais, desprezíveis ou como perturbações temporais, quando não conformes à totalização interpretativa. Assim, a atitude historicista e a positivista, a primeira postulando uma essencialidade do passado, a outra sua objetividade. De onde surge a necessidade de "construir novas relações com o tempo". Não havendo acesso direto ao fato "tal como efetivamente foi, podemos", escreve Irene, "acolhê-lo como o imaginamos ter sido, no sentido de transgredi-lo"(CARDOSO, 200, p. 121). Com o ato de "imaginar", não se procura indicar a história como disciplina que se exerce "entre a ciência e a ficção", mas como construção: "a perspectiva da memória como construção teve uma influência inegável da psicanálise freudiana (...) para pensar os esquecimentos, os silenciamentos, as repetições na

História"(p.26). A memória manifesta-se como "marca", "inscrição", "reminiscência" e não diz respeito apenas à determinação dos fatos, à prova, à demonstração.

Entre as várias definições que possam suscitar acerca da memória, todas convergem a sua capacidade instrumental de apreensão e manutenção da linguagem, assim como os seus mecanismos de comunicação e interação através da fixação de códigos. Esses mecanismos são potentes aliados na tessitura imagética da dramaturgia voltada a construção sógnica e simbólica, tanto para o processo de criação quanto para sua recepção.

A memória se define como uma faculdade de sensação capaz de comparar e distinguir ideias ou pensamentos concernentes aos objetos representados pelo sujeito cognitivo. Ela fornece ao espectador a capacidade de criar conexão com o espetáculo ou reorganizá-lo enquanto ‘experiência transformável e, é a imaginação em experiências evolutivas. Por conseguinte, o Teatro de Objeto faz um apelo a essas duas capacidades como uma provocação que vem de fora, mas olhando para dentro, um espectador de nós mesmos. Um espectador que consegue realizar saltos temporais por entre suas lembranças significativas, podendo, inclusive, resignificá-las, numa possibilidade de ser em devaneio, que pela imaginação, ou por sua fluidez, constrói outra relação espaço-tempo, como no amadurecer da vida que se tende a voltar mais à infância. Ou então engendrar-nos uma consciência crítica social e política que nos reestabelece uma nova realidade, de seres conscientes e atentos.

1. 5. A poética da imaginação

Com o olhar voltado à tessitura dramatúrgica no Teatro de Objeto, usando o termo “tessitura”¹⁷ no sentido mais amplo que a etimologia possa sugerir, busca-se uma compressão das estruturas e dispositivos da linguagem poética e mecanismos de teatralidade que possibilitem a peculiar e essencial apreensão entre real e imaginário no “texto espetacular” desse teatro atravessado pela força da imagem e da memória, e também atentar para como a imagem poética contribui para a construção, compreensão e fruição do espetáculo. Para fundamentar essa questão relacionada ao inefável, que a produção do imaginário é capaz de tecer, acero-me da fenomenologia de Gaston Bachelard (1884-1962) sobre imaginação poética. “O lago, a lagoa e a água adormecida, pela beleza do mundo que refletem, e as lembranças que proporcionam, despertam a imaginação” (BACHELARD, 2018, p.05). Bachelard, poeta, diante da água não faz como o pintor que a retrata em uma tela ou gravura. Ele vai sempre além do real. A poesia continua e transpõe os encantos do mundo. Assim acontece no Teatro de Objetos, não é a matéria que está ali, mas tudo que ela possa resgatar ou criar. O artista e o espectador como sonhadores em devaneios se diferem dos outros, o que sonha na vigília é consciente de que é ele que sonha o devaneio; é ele que está feliz, pois devaneia sem estar “obrigado a pensar” (BACHELARD, 1996, 22), já o “o sonho noturno é um sonho sem sonhador”, pois nesse sonho somos incapazes de conhecer a nós mesmos. É aos poetas que o sonhador solicita objetos poetizados pelo devaneio, porque a imagem poética possui um sentido que necessita ser identificado para compreender a realidade. Para tanto, é preciso dedicar-se ao devaneio poético, determinando “uma fenomenologia do imaginário onde a imaginação é colocada no seu lugar, no primeiro lugar.” (BACHELARD, 1996, p. 8).

Outro interesse da investigação é refletir como a memória aliada à capacidade imaginativa tornam-se uma possibilidade virtual para a problematização e potencialização do "real" na cena ou para criação de novas realidades. A questão do

¹⁷ A origem etimológica do termo tessitura encontra-se no vocábulo italiano “*tessitura*”. O conceito pode ser aplicado relativamente ao estado de espírito/humor ou à atitude que adota um indivíduo relativamente a um determinado tema. E também no universo da música, a noção tessitura alude à altura característica de um instrumento ou de uma voz. Neste sentido, a tessitura está associada à gama de sons que se podem emitir. A tessitura, por conseguinte, inclui a totalidade das notas compreendidas entre a mais aguda e a mais grave que uma voz ou um instrumento podem emitir. Aqui, no sentido metafórico, buscamos a extensão da compreensão imagética e de construção de sentidos que o objeto possa possibilitar.

imaginário como instrumento dramaturgico vivo povoa minhas indagações, pois assim como Bachelard também acredito que:

É necessário recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim teremos a oportunidade de devolver a imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antiéticos quanto à presença e ausência. Imaginar é ausentar-se e lançar-se a uma nova vida. (BACHELARD, 2001, p.3)

Nesse aspecto, nessa construção dramaturgica e de audiência que se desenvolve o Teatro de Objetos, que está atrelada ao potencial imaginativo e mnemônico, sugere características puramente performativas, no sentido substantivo da palavra, isto é, “alguma coisa que implica na realização completa, ou que perfaz ou concretiza uma ação, constituindo, assim, um objeto a ser decodificado, algo próximo do que poderíamos entender como mimesis” (RAMOS, 2013) ¹⁸, no entanto, não se fecham, porque optam por outra forma de comunicação, assim, os signos que nos são dados ver não são jamais unívocos, são fragmentários, relembram, lançam o imaginário do espectador sobre uma pista, um vestígio. E são esses vestígios que esboçam a construção visual e sígnica que se revela no teatro de objetos e a sua expansão para outros campos da teatralidade, discutindo dispositivos intrínsecos à arquitetura dramaturgica, tais como a metáfora e a sua negação, e a sonoridade como recurso imagético e sensorial; o silêncio, a música e até mesmo a ausência como dispositivos sígnicos e cognitivos da construção dramaturgica. Para tanto, se faz necessário uma incursão à materialidade dos objetos e sua ressignificação, tanto no campo semântico quanto na abstração do seu uso pragmático, bem como a extensão desses procedimentos para outras especificidades que são utilizadas no teatro, tais como: luz, som, presença do ator, materialidade do objeto ou evocação do mesmo em suas diferentes técnicas.

Buscamos discorrer como tais procedimentos instauram-se em outras estâncias dramaturgicas que, por vezes, sobrepõem-se à palavra, anulam-na ou recriam outras astúcias da enunciação. Abrindo, assim, a possibilidade do aporte dramaturgico enquanto fenômeno da teatralidade multifacetada num universo imagético e sensorial que abstrai a

¹⁸ RAMOS, Luiz Fernando. Revista Rebento: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 4 (maio 2013) - São Paulo: Instituto de Artes, 2013.

concretude do objeto que o criou ou reforça sua experiência histórica e reorganiza seus significados. Nesse sentido, a ideia de “visualidade”, como afirma Jonathan Crary,

[...] pode facilmente desviar-se para um modelo de percepção e de subjetividade que se afasta da ideia de “corporeidade, mais rica e mais historicamente determinada, na qual o sujeito “corporificado “é ao mesmo tempo o local das operações de poder e o potencial de resistência a elas.”¹⁹

Por conseguinte, um enfoque sobre a teoria da recepção faz-se necessário, buscando entender como a experiência do espectador afeta e constrói a dramaturgia. Nesse sentido é também interessante investigar o objeto como presença de algo que se constitui na memória histórica ou afetiva, assim como também a ausência; aqui não como a falta de alguma coisa, mas um “vazio”²⁰ que exige um preenchimento, uma experiência, tanto por parte de quem cria quanto de quem recebe.

¹⁹ CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: Atenção e espetáculo na cultura moderna*. Cosac Naify. São Paulo. 2013.

²⁰ AVIÑA. Eugenio Garbuno. *Estetica del vacio. La desaparicion del simbolo en el arte contemporaneo*. Editorial: ENAP. Mexico. 2012.

Capítulo 2. O Teatro de Objeto

2. 1. A matéria do Objeto

Se o Teatro de Objetos se caracteriza a partir de qualidades gerais que buscam evocar nas formas inanimadas a personificação do humano, ou melhor, uma humanidade conjecturada em signos e suas possibilidades de entendimento desse humano — suas memórias, história, afetividades e ações projetadas no postigo, assim, a partir da manipulação de elementos artificiais recria-se o orgânico, não o que respira, mas que dá sentido à vida, seja pelo movimento, por som, luz ou por sua mera presença plástica. Contudo, essa capacidade da arte de transformar o inanimado em algo que potencializa o significado do viver é uma coisa tão antiga talvez quanto a idade do próprio homem, que sempre utilizou de recursos sígnicos, imagéticos e simbólicos para se expressar. Assim, desde os rituais mais antigos, como as máscaras, utilização de bonecos artesanais e totens, que através da manipulação e sacralização lhes conferiam peso, sentido e poder, configuram-se nessa personificação do humano através dos objetos e suas conjecturas.

Nesse sentido, os totens amplamente englobam os objetos anteriores. O homem desde os primórdios busca organizar a sociedade à qual pertence de acordo com as suas estruturas internas, sua psique, sua bagagem simbólica, pois assim ele estrutura sua vida social, cultural e sagrada. Segundo Mircea Eliade, toda sociedade constrói uma estrutura totêmica. O totem, como *axis mundi*²¹, influencia a produção simbólica do profano ao sagrado, desde os elementos físicos estruturais até sua vida interior. Evidentemente que, para o autor, o conceito de totem é bastante amplo, porém se fizermos um recorte na ideia de materialidade que nos interessa, o totem é um objeto, palpável ou simbólico, que exerce força sobre uma sociedade específica, assumindo um papel importante. “O totemismo é um conceito filosófico binário relacional”, o que amplia a relação para o conceito de paridade. O totem, portanto, se estabelece pela identificação de pares na

²¹ Mircea Eliade parte do termo *hierofania* para nomear as mais variadas experiências com o transcendente ou manifestação do sagrado”. Essa *hierofania*, para o homem que a experimenta, tem a força de estabelecer um marco, um ponto referencial, um ponto fixo. Este ponto fixo é o *axis mundi*, o eixo do mundo “a comunicação às vezes é expressa por meio da imagem de uma coluna universal, *Axis mundi*, que liga e sustenta o Céu e a Terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo. Essa coluna cósmica só pode situar-se no centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela”. (ELIADE, 2001).

relação com o homem, mesmo quando não se estabelece um parentesco. O que se observa é uma ligação mística entre o homem e um dado elemento. ²²

A ideia geral de totem é qualquer objeto, animal ou planta que seja cultuado como um símbolo ou ancestral de uma coletividade. É em relação ao totem que as coisas são classificadas em sagradas ou profanas dentro da coletividade. Trata-se de um polo monumental compreendido como uma junção de símbolos sagrados que representam entidades naturais (animais, plantas, membros da família etc.) ou sobrenaturais com significados particulares, cujo caráter totêmico não é atribuído apenas ao polo, mas a todos os indivíduos do clã de que faz parte. Freud explica a criação dos totens e do sentido de clã utilizando como objeto de estudo o sistema totêmico dos povos aborígenes australianos e a proibição do incesto, isto é, de pessoas do mesmo totem se casarem, resgatando conceitos da exogamia e do Complexo de Édipo de Sófocles – a hostilidade com o pai e o desejo pela mãe – que dá origem ao tabu. Ele também explora a relação interdita (tabu) observando o animismo, a crença da essência espiritual em tudo o que existe, relacionando à ambivalência emocional, ou melhor, à inversão de sentido ou entre algo tido como sagrado, como os animais totens cultuados por determinado clã (que não podem ser tocados ou consumidos), que em outros momentos são profanados (e ingeridos).

A essa relação podemos fazer um paralelo com os objetos de ordem funcional e simbólica na sociedade contemporânea, os quais são o foco do teatro de objetos, que traz a presença do objeto arrancado da realidade profana e descartável, “eles podem ter sido descartados, um caso é comum em sociedades modernas baseadas na obsolescência” (MATTEOLI, 2011) porque estava tecnologicamente desatualizado ou fora de moda. Mas, na maioria das vezes, é porque estão fora de ordem. Assim, modificar o funcionamento do objeto na cena moderna e conferir um novo *status*: O lugar do sagrado, do transcendental e, novamente, do simbólico.

Desta forma, estrangulado por seu caráter fragmentário ou obsoleto, como pelas novas formas que os golpes ou a ferrugem têm desenhado em seu envelope, o objeto, aparentemente em desuso, está pronto para usos diferentes daqueles para os quais foi concebido, como se a ruptura e o desgaste tivessem liberado suas potencialidades artísticas. ²³

²² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²³ Jean-Luc Mattèoli, "O Pobre Objeto no Teatro Contemporâneo", *Imagens Re-visualizações* [Online], 4 | 2007, documento 4, publicado em 01 de janeiro de 2007, acessado em 26 de julho de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>

É claro que essas conjecturas das possibilidades de criação artística e sua recepção estão intrinsecamente atreladas à capacidade imaginativa e cognitiva do homem, posto que o imaginário segundo Jean-Jacques Wunenburger nos é dado por uma consciência como um conteúdo ausente e não atualizado²⁴, abrindo-se em possibilidades de uma dinâmica criadora interna, que ele denomina de força poética, ocasionando uma profundidade de sentidos que caracterizam uma fecundidade simbólica e também um poder de adesão do sujeito. Wunenburger considera que essa predisposição ao imaginário nos permite distanciar do imediato, daquilo que é percebido num real presente; no entanto, não findamo-nos nas abstrações do pensamento, e essa nova organização de funções e valores diante do percebido na produção e compreensão do mundo de forma criativa está ligada a um ponto de vista da ontogênese, formação do indivíduo, também diz respeito à filogênese, ou seja, o vir-a-ser da espécie, o *homo sapiens* torna-se *homo ludens*, “o imaginário assume assim um papel transicional, uma espécie de válvula de segurança, um amortecedor entre o mundo interior e o exterior” (WUNENBURGER, p 55, 2007). Assim como as artes estão imbricadas na organização do mundo cultural, os utensílios e suas formas, as arquiteturas e suas disposições, as manufaturas e suas implicações veem suas funcionalidades melhoradas ou retificadas por imagens que reinventam suas estéticas formais e impingem-lhes outras significações, Segundo Aristóteles:

“Imitar é natural do homem desde a infância, e nisso diferem dos outros animais em ser capaz de imitar e porque recorre às representações em suas primeiras aprendizagens – e uma tendência a encontrar prazer nas representações. Temos uma prova disso na experiência prática: agrada-nos olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é penosa na realidade, por exemplo, as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres” (Poética, IV, p.22).

O homem cria o prazer em outra imagem do mundo, outra forma de manifestar o significado das coisas e suas possibilidades, cria uma conexão imediata entre o mundo interior e o exterior, buscando objetivar experiências sensoriais, afetivas e imaginárias. Wunenburger (2007) argumenta que “as obras se mostram como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade”.

No caso do Teatro de Objeto, assim como em outras manifestações artísticas, visam-se novas imagens que farão parte da subjetividade de cada um, porém a experiência

²⁴ Wunenburger, Jean Jacques. *O Imaginário*. Edições Loyola. São Paulo, Brasil. 2007.

da recepção está intrinsecamente na subjetividade. O caminho de quem imagina é solitário, feito por pequenos sinais. Pode-se imaginar algo novo, uma reminiscência da infância, uma sensação, um *dejavú* ou algo mais concreto, mas que se inicia sempre de sua experiência íntima com o mundo ou consigo mesmo. Pequenos lugares são revelados, e cabe a cada espectador completar a imagem com sua imaginação. Em o espaço em branco pode-se ver uma lagoa, um jardim etc., pela projeção que as pessoas fazem de si mesmas. Um objeto nunca revela na sua completude, é um ser fragmentado entre a memória e a imaginação, o espetáculo nunca fornece uma imagem na íntegra, apenas pequenos pedaços. Os objetos perdidos guiam as pessoas em sua imaginação. Cabe a eles fazer as conexões. É fragmentado, não é uma visão total. É também uma visão estética: a organização das cores, em particular, é refletida. Não é qualquer cadeira, nem qualquer máquina de escrever. Deve ser esta a máquina de escrever, este cutelo, esta bota. Tudo isso representa nossa história e aprofunda nossos sentidos.

Os espectadores trabalham entre o coletivo e o pessoal para completar a peça. Porém, o objeto não guia o espectador a um lugar fácil e superficial do imaginável, pois como signo ele é apenas uma provocação que busca abalar a imaginação. Na maioria das vezes, as coisas são apenas as coisas, não mais o totem, não mais a nossa história ou a extensão de nós mesmo. O objeto só propõe o jogo que precisa ser todo o tempo reavivado e resgatado. É no vivido ou entendido do jogo cênico que se ganha transcendência, com as imagens nutrindo o pensamento, aprofundando-se num processo simbólico no qual o sujeito pode se conhecer melhor. O objeto torna-se um simulacro capaz de fornecer imagens aperfeiçoadas, porém não acabadas, “abrindo a porta ao possível e aos sonhos, um regozijo de sentidos e uma plenitude de existência”. (WUNENBURGER, 2007, p 59).

Dessa forma, o objeto como simulacro sempre foi trespassado por uma teatralidade, como observa Silvia Fernandes²⁵, que pode agir dentro de uma determinada realidade para transformá-la ou ressignificá-la, no entanto, ela não está ligada a uma representação, a um enredo ou a um personagem; a teatralidade é uma disposição complexa e mutante que tem por fim o espetacular.

Ainda que, paradoxalmente, os objetos são eles mesmos criados ou escolhidos, desde as formas, as funções, passando por cores, sonoridades, composição, como signos, eles estão no lugar de outra coisa e não deles mesmos. Essa outra coisa não é, contudo,

²⁵ FERNANDES, Silvia. “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”. *Revista Repertório*. Salvador: BA, volume 1, nº6, p. 11-23, 2011

concreta, ela é o imaginário que funciona como um dispositivo da teatralidade, que trabalha com a matéria concreta em dois focos de energia, pela energia recebida do ator que torna a matéria animada, faz-se personagem ou destitui-se a presença do animador, tomando para si a humanidade através da memória resgatada que se ilumina, e a energia imaginativa do espectador que se concentra na compreensão e entendimento do que recria, seja por uma experiência *a priori* e ou empírica, que possuem suas fontes *a posteriori*, ou seja, na própria experiência”. (KANT, 1980 p.23)²⁶.

Tanto o ator quanto o espectador reconhecem no objeto familiaridades que passam pelo desejo de posse ou o desprezo ao obsoleto, no entanto, que se transmutam em conexões vivas com reminiscências de uma realidade ou a invenção de novas realidades. Para Christian Carrignon²⁷ a principal característica do Teatro de Objetos é a utilização de objetos prontos, deslocados de sua função utilitária, transformados em personagens na cena. A dramaturgia é construída a partir da relação entre ator e objeto, sendo que estes espetáculos geralmente são voltados para o público adulto, construídos por meio de metáforas, questões provocadoras e particulares do universo subjetivo do artista. Carrignon defende que “o Teatro de Objetos pertence ao nosso tempo e à nossa sociedade” (CARRIGNON, 2009, p. 43). Ele argumenta que esse teatro ganhou destaque no final do século XX, em um mundo invadido por objetos *made in China*. Qualquer que seja a história que conte, o Teatro de Objetos fala sobre nós, por meio das coisas manufaturadas reconhecíveis por todos.

O Teatro de Objetos discorre a partir das pequenas coisas cotidianas. Cada espectador tem uma lembrança pessoal ligada a certo objeto e o novo conceito de representação reflete a nova concepção do eu que está se desenvolvendo na sociedade . Há ainda “os avanços na biotecnologia e na ciência da computação e as mudanças que se seguem no comportamento social que estão desafiando as fronteiras onde o antigo humano termina e o Pós-Humano começa” (OPHRAT, 2007, p100). Portanto o Teatro de Objetos está situado em uma zona fronteira entre a materialidade das coisas e suas conexões simbólicas e a hibridização com os meios tecnológicos na reinvenção do humano como linguagem virtual.

²⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

²⁷CARRIGNON, Chistian. «Le théâtre d’objet : mode d’emploi», Agôn [En ligne], Dossiers, N°4 : L’objet, Le jeu et l’objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.enslyon.fr/agon/index.php?id=2079>

Para Baudrillard (2008) os objetos se manifestam ao serem consumidos e adquirem, simbolicamente, vida própria; esse caráter simbólico dos objetos transcende o nível funcional. Assim, a objectualidade está ligada de forma direta ao homem e é portadora de significados que mediam as relações humanas. Baudrillard assinala que “hoje os objetos tornaram-se mais complexos que o comportamento do homem a eles relativo, porque são cada vez mais diferenciados, enquanto os nossos gestos o são cada vez menos” (BAUDRILLARD, 2008, p.62). Os objetos mudam continuamente seu *status* do enfoque funcional para o simbólico dentro de um determinado sistema cultural. Aponta ainda Baudrillard que eles possuem significados imanentes e que o próprio adjetivo “funcional” não está ligado apenas à finalidade prática, mas também à sua capacidade de fazer parte de um jogo de relações. “Somos continuamente remetidos, por meio do discurso psicológico sobre o objeto, a um nível mais coerente, sem relação com o discurso individual ou coletivo, e que seria aquele de uma língua dos objetos” (BAUDRILLARD, 2008, p 11).

Se o objeto em si traz força e significado que prescindem o humano, quando ele é transposto à cena faz sentido que ele represente a ele mesmo e toda essa força que emana. Porém, paradoxalmente, essa força tangencia o sagrado, não o sagrado religioso que se fecha em dogmas, mas o que transcende no sentido metafísico artaudiano, ao qual a grandeza poética e a eficácia concreta provêm do fato de serem metafísicas e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do objeto, aquilo que não se vê e, por vezes, nem se explica, mas se sente ou nos deixamos presenciar. Como conceitua Eliade Mircea (2004), o sagrado como hierofania. Ele observa que as sociedades arcaicas tinham a tendência de viver o mais perto dos objetos consagrados.

O autor afirma que o mundo, de certa forma, está impregnado de valores transcendentais e que comumente se manifestam em religiosidades, porém a manifestação do sagrado num objeto, em uma pedra ou uma árvore é uma hierofania, mas, paradoxalmente, ele afirma que “um objeto qualquer se torna outra coisa e, ao mesmo tempo, continua a ser ele mesmo, porque segue participando do meio cósmico envolvente” (ELIADE, 2001:18). Eliade defende que o ser humano ocidental moderno experimenta certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil aceitar que o sagrado possa se manifestar em pedras ou árvores ou em um objeto qualquer. Contudo, esses objetos e coisas não são adorados como tal, mas, justamente porque são hierofania e revelam algo que já não é nem pedra nem árvore, mas o sagrado.

O objeto no teatro, entretanto, representa a negação desse sagrado, não do metafísico. Há uma dessacralização que caracteriza a experiência total do ser humano não-religioso das sociedades modernas, que tem que mantém distanciamento das dimensões existenciais do ser humano religioso das sociedades arcaicas (ELIADE: 2004:19).

Nesse sentido, não há nada de sagrado no objeto, ele é “pobre” porque não transcende sua existência manufaturada e banal. No entanto estabelece outras conexões sígnicas e estéticas que começam na construção de jogo da cena e atingem o espectador em um caleidoscópio de referências e memórias. Muito antes da explosão do Teatro de Objetos na década de 1980, Tadeusz Kantor já manipulava a objectualidade estética, aquém da configuração daquilo que é constituído ou designado a cena, seja de modo artificial ou construído para tal fim. Ele coloca em foco objeto "verdadeiro", isto é, não foi feito com o propósito de mise-en-scène, mas que foi "arrancado da realidade da vida" (KANTOR, 1990, apud CINTRA) para instalá-lo no espaço do palco, e este reproduz a si próprio com todas as inferências que possa designar. Esse objeto verdadeiro é também um objeto "pobre", por pertencer à "realidade do mais baixo grau": tábuas velhas ou andaimes de construção, rodas manchadas de lama, cadeiras comuns, fantasias desgastadas. Segundo o próprio Kantor, essas escolhas dos objetos no seu valor em si, por vezes sem graça, sem beleza é uma resposta à esterilidade de crenças e norteamientos que a História Moderna nos colocou, um grito contra todas as santidades oficialmente pregadas e contra tudo o que é ‘confirmado’. " (KANTOR, 1990, apud CINTRA).

2.2. O objeto e seu o *status*

Em um artigo sobre o objeto “pobre” no teatro contemporâneo, Jean Luc-Mattéoli²⁸ explica que houve mudanças consideráveis na relação entre as coisas e os homens desde 1944, quando Kantor propôs esse deslocamento estético do sentido entre o ator e seu objeto, o objeto e seu espaço. Houve uma mudança de memória nos países industrializados causada pela aceleração do ritmo econômico, o que tornou possível na Europa Ocidental a recepção das novas abordagens do diretor. Por conseguinte, a memória dos objetos é uma das forças motrizes do trabalho de Kantor, pois se torna um tema social que guia o trabalho de certos sociólogos, etnólogos, historiadores e artistas. A aceleração da história, agora percebida pelas massas, alimenta uma visão do passado raso e sem consciência, mas que precisa ser reescrito. O autor assinala ainda que o fim do mundo bipolar e colapso das "Grandes Histórias" o apoiaram, firma então o retorno da História; mas também fortalecimento da memória, permitindo que muitos ocidentais a visitassem nos países do Leste, onde ainda fluía um tempo "para todo o lado". Bergounioux observa que

“à sensação de desaparecimento e perda (objetos, locais, monumentos, paisagens), acaba por engendrar diferentes traumas de memória, agora alimenta uma preocupação difusa sobre o futuro, ao mesmo tempo em que carrega certos objetos no estado de restos, assim, no teatro como nas artes plásticas, do poder de evocar (no sentido quase etimológico) um passado sendo abolido”. (BERGOUNIOUX, 2003, p 21, apud MATTEOLI)

Segundo Mattéoli há uma sensação de desaparecimento e perda engendrados por diferentes traumas de memória, que se reverbera numa preocupação sobre o futuro e, ao mesmo tempo, os restos de um passado materializado nos objetos que, tanto o teatro quanto as artes plásticas estetizam a evocação desse passado que está sendo abolido. O Teatro de Objetos, ao se apropriar dessa herança memorial deixada por Kantor, faz também uso da poética de visualidade do ponto de vista da estética das artes da cena, visto que memória do “objeto pobre” se desloca do seu sentido material para uma

²⁸ MATTEOLI, Jean-Luc. « *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain* », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 24 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>.

transcendência que reside na memória e na articulação sógnica. Wagner Cintra²⁹ observa que no teatro de Kantor cada imagem construída traz uma significação daquilo que se trata o espetáculo na sua totalidade, porém esses significados imanentes podem ser “associados à produção de estados emocionais no observador”. Segundo ele, as imagens podem ser produzidas a partir de memórias reais aliadas à imaginação do diretor polonês. Essas memórias podem “se manifestar por meios diretos ou indiretos, ou seja, a imagem, a situação, vivida e experimentada, dá seguimento à cena que se materializa no palco” (CINTRA, 2008, p 216).

O Teatro de Objetos faz uso dos mesmos recursos quando o ator/manipulador escolhe um objeto da sua realidade ou da sua memória e, mesmo que não seja da sua experiência, sua criação parte de uma experiência real, inscrita no objeto não em palavras, mas em signos, símbolos ou memórias de outrem. E o objeto é a parte do real que está à frente; é colocado antes de tudo como uma herança, um vestígio de algo. Esses objetos falam pelos ausentes. Ou quando não podem ou recusam a falar, ou por muitas outras ausências. Porém assim como no Teatro de Kantor as inferências são feitas pelo observador, a partir de sua experiência real ou imaginante que a significação do objeto possa suscitar. Assim, transmite por momentos que suspende a inércia de sua trajetória que avança entre o real e o imaginado, como um exímio espectador da cena contemporânea que está aberto às experiências da cena e a sua própria experiência e pode, por exemplo, “atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais” (FERNANDES, 2009, p.167).

Por outro lado, o apelo imagético do objeto contribui para modificar o regime ordinário do seu uso no teatro, assim como nas práticas mais visuais e, por vezes, uma ação até performativa. É, portanto, uma questão de pensar o novo lugar que o objeto ocupa hoje no trabalho teatral, em particular nesses os últimos anos, e como suas mutações no campo das artes visuais têm afetado seu *status* na cena; entender a forma evolutiva que busca, paradoxalmente, resgatar o discurso e a articulação que a palavra perdeu através

²⁹ CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido - Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor** - Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação, para obtenção do título de Doutor em Artes. 2008

da força da imagem e o apelo à memória significativa, por vezes onírica, quase melancólica de uma existência que ainda está por vir.

Outro ponto de enfoque do Teatro de Objetos como parte do teatro contemporâneo são as escolhas estéticas e políticas pautadas pela tessitura do real. Muitos pesquisadores e artistas se debruçam sobre essa estética da objectualidade, por exemplo, Shaday Larios (México), Jomi Oligor (Espanha), Xavier Bobés (Espanha), Grupo Sobrevento (Brasil) Coletivo Infinitos Monos (Chile) não apenas exploram sua materialidade ou a sua concretude enquanto funcionalidade estética e/ou alusiva, mas buscam arrancar deles fatos e realidades que remontem ao “real”: depoimentos, narrativas documentais e reminiscências que restituem suas histórias, outorgando a história do humano e a ressinificando.

Contudo, essa tendência que forja a discussão acerca do real não é uma pesquisa unicamente ligada a artes da cena voltada ao “objeto”. Como observa Sanchez, isso deu em todas as áreas culturais na última década, através de “relatos verbais ou disposições visuais”. Todavia, essas tendências não se limitam à ideia de uma representação fechada ao um único entendimento e sua própria complexidade, pois estão abertas as inferências da materialidade, do espaço, das conjunturas sócio-políticas e da realidade do espectador que tende a se tornar criador de seu próprio enredo e, por vezes, “parte formal de uma construção coletiva” (SÁNCHEZ, 2007, p. 141).

Dito isso, quando voltamos aos objetos, mesmo que a sua abordagem seja a partir de visão eidética, isto é, pertencente à essência abstrata deles, dos sentidos idealizados em oposição ao que realmente existe, paradoxalmente, eles são dimensionados além de uma compreensão da esfera artística presumível, pois nos instigam a perceber os confrontos e confluências advindos das possibilidades de coexistências que nos devolvam percepções das realidades construídas ou restituídas a partir de nossa própria significação, da relação na experiência social e histórica e, também, na relação com o espaço, sua tomografia, dimensão, arquitetura e tudo que se faz presente nesse espaço, assim, os objetos dialogam com nossa experiência interna e externa com o mundo. Nesse sentido, a configuração hermética a qual objetos estão inseridos pode se tornar seu maior poder, como afirma Shaday Larios:

Paradoxalmente, o hermetismo ao qual habitualmente condenamos objetos pode tornar-se seu maior poder, pois decidimos cerceá-los, cercá-los da força de nossa detenção, até que não lhes seja permitido expressar sua linguagem

intermediária intrínseca: sua linguagem infra-humana que mostra tudo em níveis individuais e coletivos é arquivada, ignorada, excluída, reprimida de nós nelas e vice-versa. Quando explodimos a aura de seu aparente hermetismo, ajudamos a refletir sobre as variedades de relacionamentos silenciosos que temos com os objetos.³⁰

As práticas ligadas ao Teatro de Objetos documentário investigam um arcabouço de vestígios que permitem que objetos sejam vistos e ouvidos sobre suas histórias, as quais estão impregnadas de humanidade que delegamos a eles a cada instante do nosso percurso histórico, fazendo deles narradores no tempo. Assim, legitimamos suas biografias em uma temporalidade concreta desses objetos que propõem outra vitalidade, que está diante de nossos olhos como um enigma ou um campo arqueológico. Portanto, a sua decifração não requer adivinhações ou especulações, mas investigação, simples ou complexa, para que seja desvendada a sua dramaturgia, seja no constructo social, político e/ou afetivo, e os catalisadores dessa tessitura são a memória e a imaginação, porém, tudo começa na atenção.

As práticas que embasam as bases dramatúrgicas da tessitura espetacular começam a partir de rigor analítico, uma investigação arqueológica, visto que faz uso dos conhecimentos e metodologias de vários outros ramos científicos (ciências naturais e sociais), assim como do conhecimento empírico da comunidade em torno, pois a fonte oral é muitas vezes o ponto de início para o desenvolvimento de estudos. Costuma-se dizer que "cada velho que morre é uma biblioteca que arde", pois é informação que se perde. Investigar um objeto é fazer seu inventário biográfico. Uma conduta, que aparentemente, parece mais científica do que artística, visto num primeiro momento, cuja intenção é muito mais catalogar e aparelhar o que se tem do que criar algo. No entanto, rata-se dos dois lados da mesma moeda, pois assim que o objeto estiver materializado na sua suma concepção, a criação se revelará. Como afirma Larios:

É impossível e não aconselhável deixar de catalogar este trabalho incomum, localizado nos limites de várias artes e disciplinas, que é entre o mundo do entretenimento - como o seu quadro de apresentação é um festival de teatro - e o mundo do conhecimento, e que de acordo com esta cronista, ele entra

³⁰ LARIOS. Shaday. '*cuaderno de campo*', da agência el solar, detetives de objetos, no grec 2018. Barcelona. Artigo publicado na Revista Eletrônica Titeressante em junho de 2018, Link: <http://www.titeressante.es/2018/07/cuaderno-de-campo-de-la-agencia-el-solar-detectives-de-objetos-en-el-grec-2018-barcelona/> acesso: 30/06/2019

totalmente no campo da arte, para se dedicar totalmente à poesia. (Larios, 2018)

Há uma grande diferença entre prospecção e sondagem, a primeira é para o levantamento e consiste em metodologias não intrusivas, enquanto a segunda busca analogias e conexões. Um dos pontos mais importantes desses procedimentos é o “objetocentrismo” que coloca o objeto como único foco de investigação. Tudo começa na sua observação, resgatar a memória e a história do objeto. É o mecanismo pelo qual começa a se expandir o sentido do objeto. A memória, neste caso, não se define pelo que foi, e sim pelo que permanece, uma proposição de referências do real e não do ficcional. Num segundo momento há um hibridismo da memória com outras áreas para criar um banco de dados. Mas a memória é ainda o dispositivo centralizador da composição da criação teatral. Há uma tensão constante sobre o objeto entre percepção e questionamento, cuja fricção incide a dramaturgia, pois se cria um ser/estar nesse objeto.

Tomei conhecimento dessas bases investigativas a partir de uma oficina realizada no Espaço Sobrevento acerca do “Teatro de Objetos Documental” ministrada pela Prof.^a Dr.^a e também artista Shaday Larios. Na ocasião, ela nos relatou que em sua linha de trabalho de investigações, tanto teórica quanto prática, os procedimentos de dentro da criação e também da pedagogia do teatro com objetos estão atrelados, intrinsecamente, com a investigação do potencial cênico-documental do qual um objeto cotidiano é capaz de fomentar dentro de um amplo espectro de possibilidades cênicas.

Ela esclarece que esse potencial dentro da noção de Teatro de Objeto Documental surgiu em 2013, a partir de suas inquietações tanto pedagógicas quanto artísticas, como uma necessidade de nomear e identificar, a partir de questionamentos dentro da prática de abordagem, em relação aos vínculos específicos entre memória, história, comunidade, objeto cotidiano e cena. Uma das observações mais importantes que ela ressaltou durante nossa experiência das práticas acerca dos objetos documentais, é que temos que ficar atentos aos fenômenos que vão interpelando essa relação, ficar atentos ao *ânima* do objeto, uma transcendência que vai se relacionando com a matéria. Por vezes, atestamos que não é que os objetos são mudos em nós, mas que eles “são censurados pela adrenalina produzida por nossa compulsão ao material. As possibilidades de sua língua são punidas pela mesma lei de oferta e demanda (Shaday, 2019). Ela explica que quando o objeto não diz nada (em toda sua possibilidade de linguagens) é porque “sua voz” é bloqueada por

nossa ansiedade, pelo automatismo das ações de compra, pelo desejo introjetado que flui e reflui que nossa ferida, uma ferida que se manifesta dentro e fora de nós como uma imagem: a anatomia intocada de qualquer objeto exposto para venda ou o descarte. Ela também ressalta que construção dramática nessa vertente do teatro concentra-se mais na escuta do que na propositiva. É preciso mais silêncio do que criatividade. É no silêncio que resgatamos a habilidade de escuta, que enxergamos os vestígios e que damos espaço à memória. E é na memória que a imaginação se acende.

Se partirmos do significado etimológico da palavra “Objeto” (*objectum*, do latim, que significa “atirado adiante”), isto é, o que é posto diante nós. A proposição de “algo” em relação com alguém, diante de quem o objeto se encontra e não como simples sinônimo de coisa. Uma esfinge e sua decifração. No caso do Teatro do Objeto documental, a primeira premissa é “O que este objeto está documentando? ”. É bem comum que, em um primeiro momento, o fechamos a um só fato ou a alguém, entretanto a sua dramaturgia se revelará, além da história de uma pessoa, mas de uma época ou outro tema mais amplo; um objeto íntimo e particular torna-se coletivo.

Outro viés que essa vertente do teatro de objetos enfoca é a relação com o antigo, no sentido baudrillardiano, no qual o homem deslocado no meio funcional busca o objeto antigo como um reorganizador do mundo e, simultaneamente, um alibi que preserva o foro íntimo daquele que o possui. Enquanto o objeto funcional refere-se à atualidade e esgota-se na cotidianidade, o objeto antigo aparece, tanto no nível dos objetos quanto no dos comportamentos e das estruturas sociais, como uma dimensão regressiva que, embora testemunhe um relativo fracasso do sistema, paradoxalmente o faz funcionar. Neste sentido a investigação sobre o objeto abandonado, esquecido ou em desuso não só retoma um passado, mas o recria em uma perspectiva reflexiva, histórica e social, conferindo a ele, de novo, funcionalidade. Essa ambiguidade se deve à densidade inconsciente do objeto antigo, atuando como um relicário que guarda em si, de modo selado e seguro, a sabedoria e a experiência esquecida. “Assim o passado inteiro como repertório de formas de consumo junta-se ao repertório das formas atuais a fim de construir como que uma esfera transcendente” (BAUDRILLARD, 2008, p. 92).

Seguindo esse raciocínio, Baudrillard nos revela que os objetos em geral atuam como um “espelho”, já que não emitem imagens reais, mas aquelas por nós desejadas. “Eis por que os objetos são investidos de tudo aquilo que não pôde sê-lo na relação humana” (p. 98). Contudo, na investigação, há necessária atenção para que os objetos

não se tornem pretextos e descambem em um psicologismo ou num teatro de divã. Como já mencionei antes, esse teatro tem um cunho social e político que se comunica na esfera coletiva; por mais que parta da referência individual, o olhar analítico abandona o universo egocêntrico, construindo assim uma nova realidade coletiva, paradoxalmente sob o olhar individual. Assim Larios nos explica:

A realidade sedimentada e estratificada dos tempos, épocas e histórias começa a se desfazer gradualmente para aparecer seus níveis separados e contrastados, deixando que o drama natural dos contrastes floresça, o que não é necessário excitar, porque surge espontaneamente das camadas em oposição dos tempos quebrados. (LARIOS, 2018)³¹

A importância dos objetos antigos se dá justamente na medida em que contradizem o raciocínio funcional para cumprirem um propósito de outra ordem: a sobrevivência do tradicional e do simbólico por meio do testemunho, da lembrança, da nostalgia e da evasão. E por também dividirem espaço no cenário moderno, revelam um duplo sentido da modernidade: “a funcionalidade dos objetos modernos torna-se historicidade do objeto antigo”. O filósofo argumenta que a historicidade é a recusa da história por detrás da exaltação dos signos. Os signos que os objetos antigos ostentam podem ser entendidos como indícios culturais do tempo, ainda que sejam indícios alegóricos, configurando uma contradição funcional que, de certo modo, acaba se integrando na lógica do sistema. Em uma desenvoltura performativa, o objeto antigo abandona o signo decorativo ou a mera lembrança histórica, o estado obsoleto, sem serventia, agora, serve profundamente para qualquer coisa. Torna-se na cena uma presença autêntica, isto é, com uma menor dependência para com outros objetos, expressando-se como totalidade.

A exigência à qual respondem os objetos antigos é aquela de um ser definitivo, completo. O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si. (BAUDRILLAR, 2008, p 83).

³¹ LARIOS, Shaday. : “Objeto e Silêncio”. Revista eletrônica *Titeressante*. 2018.
<http://www.titeressante.es/2017/01/objeto-y-silencio-por-shaday-larios/> acesso 30/06/2019

2. 3. O espaço e o objeto

Partimos do pressuposto que a cena acontece em um lugar físico, concreto, e que possui uma linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra. Buscamos, assim, contemplar os sentidos; ser poesia para os sentidos. Contudo, Artaud, em “A Encenação e a Metafísica”³², defende que a linguagem concreta só é verdadeiramente teatral à medida que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. Para ele, uma linguagem física, material, sólida consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente e que se dirige antes de tudo aos sentidos. Então para se criar poesia no espaço é necessário criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras. Para tanto, ele considerava todos os meios que a cena poderia abarcar no mesmo nível, integrados em uma polissemia, reiterando as colocações de Gordon Craig em sua obra “Arte do Teatro”: música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.

Essa poesia só poderá ser totalmente eficaz se for concreta, se produzir objetivamente alguma coisa por meio de sua presença ativa em cena. Uma forma dessa “poesia no espaço” pertence à linguagem dos signos, gestos, atitudes e imagens que possuem um valor ideográfico. Esses signos constituem verdadeiros hieróglifos, em que o homem, na medida em que contribui para formá-los, é apenas uma forma como outra qualquer. “O homem, em virtude de sua dupla natureza”, diz Artaud, “acrescenta um prestígio singular”. A linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural ou espiritual intensa dá a ideia do que poderia ser no teatro uma “poesia no espaço”, independente da linguagem articulada.

Gaston Bachelard³³ defende que nós nos projetamos no espaço que ocupamos, através de objetos que estruturam a nossa construção de identidade, esses objetos não apenas ocupam um espaço, mas demarcam a nossa identidade, subscrevem a nossa história. Quando escolhemos um objeto para o quarto, o banheiro, sala, etc., “fincamos os pés nesse espaço e o moldamos a nossa imagem”. Porém, Bachelard acredita também

³² ARTAUD, Antonin. “A Encenação e Metafísica” in *O Teatro e Seu Duplo*. Editora Max Limonard. São Paulo. 1986. (p. 46-63)

³³ Bachelard, Gaston. *Poética do espaço*, Editora Martins Fontes; São Paulo, 1957.

no inverso, que o espaço em sua forma anterior e tudo ali já pré-existente nos recebe e nos molda, nos modifica e nos transforma, podem nos acolher, nos confinar, nos diminuir e construir memórias. “Habitar é nosso primeiro ato”, nossa descoberta, “habitamos antes de nascer” desde o ventre materno. Já a casa é nossa invenção, buscamos “reinventar em sua arquitetura o mapa da alma que deseja recolher-se uma vez mais”, continuar habitando e assim voltar a entender o mundo por interior. A casa seria o espaço concreto pelo qual o valor singular das imagens internas se reverbera.

O valor de tais imagens é que assume lugar de destaque, agregando-se ao relato genuíno dos fatos transcorridos. Habitar um espaço ou recordar um espaço habitado não é descrever eventos ou episódios tal como sucederam, mas buscar alcançar aderência às imagens que permeiam nossos itinerários espaciais. São elas que estabelecem a nossa função de habitar e revelam o modo como ocupamos um espaço. Cada nuance presente nas infinitas imagens da casa assume o lugar de um fenômeno psicológico estrutural, deixando de ser mero detalhe descartável ou, nas palavras do filósofo, uma “coloração superficial suplementar” (BACHELARD, 1957, p. 24). Para Bachelard, a casa é o nosso “canto do mundo”, que assim se estabelece no cotidiano de vivências efetivas dos espaços e nossa permanência. Gaston Bachelard define essa relação de permanência da seguinte maneira:

“Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar do tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém tempo comprimido. É essa função do espaço.” (BACHELARD, 1957, p 29)

Ao nos aventurarmos por novas moradias, um passado se transpõe para o presente, vindo sutilmente colorir as novas experiências de habitar. Isto é, as imagens se alastram em um devaneio profundo, recuperando o passado até alcançar um “âmbito imemorial”, que se localiza “além da mais antiga memória” de intimidade e acolhimento. Nessa região longínqua, memória e imaginação sobrepõem-se, se estendem nos instantes recentes, que revelam um modo peculiar de viver a espacialidade do mundo.

Por muito tempo, os objetos no teatro viveram a tacanha singularidade de reforçar a materialidade do espaço, seja na sua funcionalidade cotidiana ou a serviço de uma ilustração estética, reforçando a concretude que o espaço anseia. Porém os novos empreendimentos sobre a ressignificação do teatro no século XX mudaram essa

perspectiva. Se o espaço também ganha uma dramaturgia própria, ao dialogar com a cena, como nos aponta Bachelard e autentica Jean Jacques Roubine em “A explosão do Espaço”, o objeto no teatro das formas animadas ocupa o lugar do ator que interagia com esse espaço. Portanto, a interação do objeto será inevitável, talvez, não em um plano físico, mas em um diálogo simbólico e metafísico que ela possa estabelecer nesse espaço.

A presença cênica do objeto cria um mundo de sugestão, no qual o espectador é convidado a projetar-se, o objeto nos convida aos limites de uma fantasia arquetípica, nas declinações de sentido variáveis que possamos compreender, para além do seu uso cotidiano. Em sua condição metonímica, ele se possibilita uma dissociação das suas diferentes partes e às noções de prolongamento do gesto no espaço. Ou seja, o espaço onde se estabelece esse jogo de travessia e troca entre o sujeito e o objeto, que trocam seus papéis e no qual o humano se torna objeto, aquele que está para “alguém” e o objeto se torna sujeito, que inscreve a sua história, e o espectador reescreve a dramaturgia.

O espaço é a interseção entre os diferentes polos confrontados e, portanto, em virtude de sua própria alquimia interseccional, lugar para a criação e o surgimento do novo, do diferente, da nuance. Um limite lento entre o conhecido e o desconhecido, entre vivos e mortos, o inerte e o animado. Entre corpo e objeto, pessoa e figura, presença e ausência, imobilidade e movimento. Assim, num lugar real uma história imaginada sobre aquilo que julgamos ser verdadeiro. Somos apenas uma coisa, temos uma identidade, corpo, imagem, pensamento, papel e um lugar no mundo ou, ao contrário, somos múltiplos, compartilhamos identidades que se sobrepõem ou simplesmente compartilham-se, assim, objetos no espaço imbrica-se ao dilema que as culturas antigas nos apresentam, incapazes de enfrentar a complexidade e os desafios do mundo de hoje. Ou então nos resgatam a humanidade que a eles delegamos. Sempre de forma poética, como na poesia de Drummond:

“Tenho saudade de mim mesmo,
saudade sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor.
Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
e tenho muitos outros sentimentos
violentos. Mas se esquivam no inventário,

e meu amor é triste como é vário,
e sendo vário é um só. Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava.”³⁴

³⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p.95-7, p.256.

3.4. O espectador do teatro imagético

O fazer teatral no mais amplo sentido, isto é, desde sua concepção, experimentação até sua audiência, constitui-se nessa nova moradia, passa por essa concepção bachelardiana, que suspende o “voo do tempo” tecendo seus “mil alvéolos” nesse espaço, porque toda a experiência teatral se realiza num espaço concreto, com todas as coisas e pessoas que comungam esse espaço. E desde que perdemos a referência realista da representação e sua concretude em si mesma, os elementos de cena buscam também outras referencialidades. No caso do Teatro de Objetos, o objeto em si mesmo pressupõe-se algo para além de si, e no caso do espectador, toda a unidade do objeto em si mesmo estabelece suas relações com o espaço, a memória ou a experiência *a posteriori*. É claro que há nessa proposição certo niilismo inerente à “re-presentação”, visto que a ideia de teatralidade que trespassa essa conjuntura em um esconde e mostra tudo que está em jogo, estabelecendo assim uma fluência e fricção entre a aceitação e a negação por via da autenticação dos signos propostos. Lyotard afirma que

“A modernidade do nosso fin-de-siècle deve-se a isto: não há nada a ser substituído, nenhuma tendência é legitimada, ou então são todas. A substituição e, por conseguinte, a significação; é, ela própria, apenas um substituto para o deslocamento.”³⁵

Esse mecanismo está impregnado na cena contemporânea como um recurso do “pós-moderno”, que se configura na ruptura da ideia dramática como possibilidade em si mesma, dialogando com todo o universo sensível que tangencia a ideia teatral e abrindo espaço de criação para um espectador que, antes mesmo da audiência, já se pressupõe sua participação como um “interventor” dramatúrgico. Assim como declarou Jean-François Sivadier durante uma entrevista do seu espetáculo “Rei Lear”:

“Como espectador, estamos marcados pelo lugar que temos no espetáculo. Uma peça nos marca quando você tem a impressão de que tem um lugar na representação, que o espetáculo não pode passar sem nós e nossa imaginação. Mas nós, durante o trabalho de ensaio, não necessariamente dizemos: Vamos convocar a imaginação do espectador. Nós dizemos melhor: Vamos jogar. Vamos despertar a sua capacidade de jogar, interpretar a peça.”³⁶

³⁵ Lyotard, J.-F.; Sueyoshi, H.; Toledo, T. O dente, a palma. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 139-146, 21 dez. 2011.

³⁶ Jean-François Sivadier, Jean-Louis Benoit, Lukas Hemleb, Nicolas Bouchaud et Stuart Seide, «*Les conditions d’imagination du spectateur de théâtre aujourd’hui*», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 10/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1916>.

A partir desse ponto de vista, a competência da apreensão dramatúrgica é exigida tanto da parte de quem cria tanto quanto de quem recebe a cena. Maryvonne Saison defende que alguns pesquisadores e artistas problematizavam as práticas de representação ao pretender que o espectador seja colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real “lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades individuais e coletivas, memórias e direitos”, (SAISON, apud FERNANDES, 2017, p 2).

Nesse sentido, a perspectiva do espectador não está como um mero observador apreciador da obra, mas como coautor do que é tecido no jogo imagético e discursivo que se dá na apreciação da obra, como observa Mervant-Roux, um “ressonador”, da experiência artística e de uma possível reconstrução da obra teatral como discurso da memória, que outorga a ele a autonomia não só sobre a experiência, mas também, na recriação da fatura artística (MERVANT-ROUX, 2015, p. 15). Reiterando essa dedução sobre a estética da recepção, Lehmann afirma que “a ideia de que a concretização de um texto, e mesmo de um possível texto destinado ao jogo, se realiza através do leitor ou do espectador, que se transforma em coautor da obra” (LEHMANN, 2016, p. 15).

Se o teatro contemporâneo já abandonou a ideia de querer dar conta do absoluto da cena, não mais se fecha em uma estética unívoca que acomode alguns princípios lógicos para o seu entendimento. A “noção de ambiente” perdeu sua homogeneidade resolutive, agora, alia-se a mecanismos cênicos, tornando-se um lugar plurifacetado nas suas possibilidades de audiência com o espectador. Por conseguinte, o teatro desenvolve “uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada *a priori*, e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante aberta para o espectador”. (DORT, 2013, p. 48)

Nessa perspectiva de uma tentativa de revitalização do sentido organizado a partir do que se pretende comunicar e do “lugar” dessa recepção da experiência teatral como evento determinante, é importante que se considere as relações sógnicas como conexões fundamentais para essa interação, pois a mediação genuína é o caráter de um signo. Como mecanismo mutante, ele estabelece novas formas ou dispositivos comunicacionais, que agem tanto no tecido social como no subjetivo de cada espectador, produzindo efeitos. Isso vai ao encontro dessa nova condição de representação do “posto em cena”, que está

ligada de uma maneira direta tal qual o modo que percebemos a vida, num desencadeamento de eventos que deixam seus registros quase como marca. Sendo assim, o “teatro deveria ser visto muito mais como episódios da experiência e como ponto de partida para a integração do que para reflexão” (CARLSON, 1995, p. 489).

Se o que importa não é o que se pretende dizer e sim como é recebido e de que maneira se absorve isso, de fato, o artista/ator se condicionou em mero provocador de inferências. No entanto, um objeto se faz presente como um “ser” histórico, ao mesmo tempo em que ele não é mais ele mesmo: ele passa a significar. Seu valor de uso é retransmitido e, algumas vezes, apagado por seu valor semântico. (DORT, 2013, p. 49).

Todavia, importa menos o que ele significa do que sua maneira de significar e o processo de significações que ele alimenta durante todo o espetáculo. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa “espessura de signos”, ela também se constitui em deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador. O signo produz alguma coisa que é a capacidade de transferir ou compartilhar significados que não são necessariamente explícitos. O signo não é a coisa, ele busca evocar, representar as qualidades da coisa, e nessa tensão no signo almeja-se reproduzir da forma mais perfeita aquilo que jamais será; aí reside a articulação artística de quem está equacionando as coisas, a partir de sua sensibilidade, pensamento e discurso que são pautados pela sua experiência sócio-histórica e, assim, pretende dar o corpo e vida ao signo. Porém essa significação elaborada ao ser posta à prova com o espectador produz novas tensões, que serão equacionadas a partir da experiência sócio-histórica desse receptor.

Na recepção da tessitura de sentido para o Teatro de Objetos, em que, por vezes, a visualidade se opõe à ditadura das palavras ou a palavra traz mais proposições paradigmáticas do que sintagmas, quando o foco é o espectador essa construção dramática está atrelada à sua percepção. A percepção é um ato criativo e não é um ato descritivo. Quando se observa algo novo no mundo, os juízos perceptivos fazem com que nossa compreensão do mundo se torne mais complexa. A experiência/percepção é essencial para que ideias, conceitos, termos que nós usamos para representar o mundo se desenvolvam. O juízo perceptivo tem a capacidade de internalizar a informação (as ideias). No entanto, essas informações internalizadas precisam ser desdobrar em proposições, informações que são sempre um juízo hipotético, para que elas atinjam o

limiar da consciência, o limiar do juízo crítico, da análise crítica e da lógica (sentido). Isso se dá porque os juízos perceptivos estão antes do juízo crítico, nós percebemos o mundo de uma forma instintiva, embora sejam formas sintéticas e abduativas, o juízo perceptivo é uma síntese abduativa, é a criação de uma hipótese.

A possibilidade de ser do objeto constitui uma provocação e exige que o espectador construa sua própria abdução das imagens suscitadas a partir de sua experiência. Por outro lado, há diante dele uma manipulação de signos, uma conjectura de elementos artificiais, a princípio, com apelos visuais e sonoros. Recria-se então – não o orgânico, o factual, concreto – mas o imaginável, uma imagem isolada ou em composição, esse imaginário comporta uma vertente representativa, e portanto não verbalizada, e uma vertente emocional, afetiva, que toca o sujeito e, está, muito mais próxima das percepções que nos afetam do que das concepções abstratas que inibem a capacidade afetiva.

Desse modo, objeto se aproxima, seja pelo movimento, pelo som, pela luz ou pela sua mera presença plástica, pois a sua construção de sentido está para além da materialidade da palavra ou da subjugação de uma dramaturgia canônica, eis que “*In nova fert aminus mutatas dicera formas corpora*” - O espírito leva a dizer das formas mudadas em novos corpos³⁷ - paradoxalmente nessa citação de Ovídio está contida a ideia da força da palavra que é capaz de, (a partir de sua sonoridade, sua capacidade enunciativa e sua significação) evocar mundos inteiros . Contudo a frase também inspira a possibilidade de qualquer coisa ganhar nova forma e significado a partir da transcendência, isto é, uma atividade cognitiva que está além da palavra e que parte da percepção, uma conexão com o mundo exterior que está na bivalência do universo interior e pressupõe a existência de realidades diferentes em termos qualitativos. Talvez esse seja um dos maiores legados do teatro de formas animadas, recriar a vida no seu sentido mais profundo, ou simples, a partir daquilo que a desconectou de si mesmo, a materialidade.

³⁷ Ovídio. *Metamorfoses*. Editora Hedra, São Paulo 2000.

2.5. Por um objeto semiótico

Para Baudrillard, o sistema de significações coerentes que os objetos instauram supõe um plano distinto do sistema falado e mesmo do sistema funcional dos objetos. Supõe um plano estrutural da descrição funcional: o plano tecnológico, que é uma abstração, pois somos inconscientes na vida de todo o dia desta realidade tecnológica dos objetos. É essa abstração que se torna uma realidade fundamental, dirigindo as transformações do meio ambiente. Ele diz que o que ocorre nos níveis psicológico e sociológico não é essencial, mas as mudanças tecnológicas que ocorrem no objeto, sim. Cada um dos objetos práticos, no meio ambiente cotidiano, permanece num sistema abstrato em que os múltiplos objetos acham-se em geral isolados de sua função, onde o homem lhes assegura sua coexistência em um contexto funcional.

Já em uma perspectiva semiótica, podemos dizer que matéria animada se constitui para além da sua materialidade, pois ela se constrói na essência da produção de sentido, tem características estruturantes, lógicas e semióticas que envolvem interações comunicacionais interpessoais, as relações do cotidiano, construções simbólicas, abordagens éticas e estéticas sobre a interação com o ambiente e com o mundo, até mesmo os processos comunicacionais biológicos, ou seja, um conjunto de fenômenos individuais e sociais que são extremamente comunicativos e que se tornam interligados a partir da atenção e da percepção com/desse objeto, e que por vezes, estão aquém da consciência, como os processos instintivos. Esses processos de comunicação estão ligados intrinsecamente com a permanência e sentido da vida, seja ela em qualquer nível ou realidade. Assim em nível semiótico não podemos considerar o objeto apenas uma forma animada, mas vivo, como qualquer outro signo.

Considerando isso, ele afirma que “o espetáculo não tem sequer uma existência verdadeiramente autônomo, entidade finita e completa em si mesma” (MARINIS, 1997), então é preciso torna-se inteligível, isto é, como uma estética e semiótica feitas somente em relação às instâncias acima mencionadas de sua produção e recepção. Ele afirma que do ponto de vista semiótico não é o espetáculo que existe, mas a relação teatral. Por conseguinte, é necessário entender por que, especialmente, o ator-espectador, e também outros processos de comunicação aos quais o espetáculo é um estímulo e uma ocasião desde sua primeira concepção até o deleite do público. A partir disso, ele insiste que até as últimas consequências teóricas implícitas na opção contextual, o objeto de uma

semiótica teatral não será mais o espetáculo, ou o texto espetacular, mas será, precisamente, a relação teatral, isto é, o processo produtivo-receptivo completo que o espetáculo individualiza e do qual constitui apenas um aspecto.

A partir do momento em que a teoria teatral passa a estudar o espetáculo relacionando-o ao seu contexto comunicativo e, portanto, mais claramente, em relação ao espectador, o resultado não é simplesmente uma extensão do campo de pesquisa, mas sim uma verdadeira mudança do objeto de análise. Para Marinis, numa perspectiva semiótica, o “espetáculo não tem sequer uma existência verdadeiramente autônoma, entidade finita e completa em si mesma” (MARINIS, 1997, p. 25), se não ter sua completude de criação e produção atreladas à recepção, ou recepções. Para ele, do ponto de vista semiótico, não é o espetáculo que existe, mas a relação teatral, entender por que especialmente o ator/espectador, e também outros processos de comunicação inter-relacional se relacionam num espetáculo como estímulo e ocasião desde sua primeira concepção até o deleite do público.

Ele observa que o relacionamento teatral, tanto no que diz respeito ao processo criativo (relação escritor-diretor, diretor-ator, ator e ator, etc.), de modo que se refere ao resultado (relação espetáculo-espectador). Cada um desses níveis de comunicação / relacionamento / interação contribui, por sua vez, para determinar os valores semânticos, estéticos e emocionais do evento teatral.

Porém, Marinis considera que a parte da criação e produção do espetáculo consiste em uma produção de mecanismos para a manipulação do espectador para o que se pretende atingir/comunicar, através de estratégias sedutoras e persuasivas, o espetáculo procura induzir no espectador certas transformações intelectuais e emocionais, tentando também, ao mesmo tempo, levá-lo diretamente a comportamentos concretos. Usando um modelo de Greimas ele diz que essa parte da relação teatral não consiste apenas em um fazer-saber, isto é, em uma transmissão "asséptica" de informação-significados-conhecimento, mas também, e acima de tudo, em fazer-crer e em fazer-fazer, que tende a induzir no espectador, respectivamente, um (dever / querer crer) e um dever / querer fazer. Neste sentido, ele considera o espectador um objeto dramático das diferentes dramaturgias que constituem o espetáculo. No entanto ele também observa um segundo importante nessa relação teatral:

Paralelamente, a relação teatral também consiste em uma participação ativa do espectador, que pode ser considerado como um “coprodutor” do espetáculo,

ele é, na verdade, o construtor, parcialmente autônomo, em seus significados e, acima de tudo, aquele que tem a palavra final e decisiva sobre o sucesso dos programas de manipulação cognitiva, afetiva e comportamental que o espetáculo tenta concretizar. (MARINIS, 1997, p. 27)

Outra questão que temos de levar em conta, segundo Carlson³⁸, é a variedade de signos no teatro que foram acrescentados aos tipos de signos linguísticos investigados por Saussure – os signos visuais dos figurinos, cenário e elementos cênicos; os signos auditivos de música e efeitos sonoros; e o signo mais central e complexo – o corpo vivo do ator (cf. Carlson, 2007, p. 14). No entanto, quando se trata do Teatro de Objetos há um paradoxo entre esses dois elementos bivalentes, pois o signo, onde se instaura a vida, está no objeto que se faz manipular, mas é produzido pela intenção de quem o manipula, porém para que sua intenção se efetive é preciso se anular, por fim, este último somente ganha vida quando se remete a condição do objeto porque também se torna signo.

No caso do Teatro de Objeto essa comunicação se faz a partir da presença, seja pela visualidade desse movimento em si ou da inércia, o movimento existe instaurando a ideia de vida, o inanimado ganha alma, essa “Alma é o não-material, o que não tem peso e se manifesta através de elementos físicos, e a sua manifestação mais sutil é o movimento” (AMARAL, 2005, p 17). Vislumbro nesse “*ânima*” o signo, em toda sua possibilidade de comunicação e permanência da vida. Assim, aquilo estava “morto” pela inércia, ou melhor, a falta de comunicação ganha vida, uma vida que não está em si, mas no interpretante de quem recria a vida, seja na condição de executor ou de receptor da interação com o esse objeto.

Como vimos em Kantor, esse argumento estético quase “místico” e transcendente, que se desenvolveu um teatro para além da simbologia, no qual a concretude do real que se instaura em interferências sógnicas onde o ator é apenas mais uma peça fundamental dessa “miscelânea”. Assim, como em Craig, todos os elementos exercem uma função vital em seu espetáculo, corroborando para instauração de uma atmosfera e entendimento que se configura para além da materialidade daquilo que se comunga. Porém, o objeto ocupa posição importante nesse jogo, criando certa dicotomia e ao mesmo tempo uma simbiose na relação ator-objeto. E esse objeto pobre em sua

³⁸ CARLSON, Marvin. *Semiotics and Its Heritage*. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. p.13-25.

existência banal, é recuperado para significados artísticos e emocionais. Quanto menos importante for ele, maior possibilidade de suscitar uma conjectura simbólica ou sýgnica.

Outra questão levantada por Carlson é a dupla operação de todos os signos, existindo simultaneamente como objetos materiais presentes e como significantes de significados ausentes, de forma que os espectadores tenham consciência tanto do ator, quanto do objeto que o ator manipula ou coloca em foco. Segundo Carlson, alguns teóricos irão desenvolver essa questão em dois seguimentos de estudos, uma de ordem fenomenológica e outra semiótica. De certo que estamos diante de um fenômeno sistêmico, qualidades ou predicados que aparecem a partir da complexidade da tessitura, como se cada elemento envolvido na mise-en-scène fosse uma proposição e o resultante do encadeamento, dessas várias proposições fosse um ícone, isto é, aquilo representa seu objeto graças a uma comunhão de qualidades que produz uma semelhança entre ambos, que se mantem na nossa consciência, na nossa mente, mas que não pode ser localizado aqui ou acolá, ele tem essa dimensão sistêmica. Não se espera que a audiência saia da apreciação lembrando-se de tudo que aconteceu naqueles momentos de espetáculo, mas sim com um resultante cognitivo que foi sendo tecido e desencadeado ao longo daquele processo de interação, e esse resultante cognitivo é a compreensão do espetáculo, um ícone que é produzido a partir da experiência do espetáculo.

Precursos como Gordon Craig e Tadeusz Kantor já manipulavam proposições teatrais deslocando-se da *mimesis* realista, instaurando estéticas acerca da representação contempladas no teatro das formas animadas, que hoje são pleiteadas no teatro contemporâneo de forma mais fluida, em particular nos eventos de performance, com suas possibilidades múltipla de significação a partir dessa semiose de sentido no jogo de via dupla. Carlson argumenta que, especialmente em uma arte viva como teatro, onde o público encontrava objetos e corpos que tenham uma existência substancial, além de sua semiótica existe o encontro real, que deve ser também considerado em qualquer análise completa do processo de recepção. Assim, além das análises fenomenológicas de dispositivos e práticas teatrais particulares, uma percepção dupla contínua por parte do público, preocupada, por um lado, com os significados e mensagens semióticas do espetáculo, e, por outro lado, com o direto impacto perceptivo de corpos e objetos reais. Existe uma da estruturação simbólica e sýgnica que esse teatro reivindica também uma clareza não ficcional do que esse objeto é ou foi, porém ambos os sentidos se colocam na mesma busca de significados das vicissitudes humanas. Assim, ambas as proposições se

imbricam numa mesma busca de elaboração e reelaboração dos que inscrevem a obra aberta e, principalmente, a autonomia de que recebe a obra que a redimensiona a partir das suas próprias experiências sógnicas e simbólicas.

3. Das possibilidades dramatúrgicas do objeto

3.1. As astúcias do objeto

Se “o objeto deixou de ser um acessório da cena, ele se tornou o concorrente do ator.” (KANTOR, Lições de Milão, 1990 apud CINTRA). Assim, o ator, com sua presença, integra-se ao espaço, às vezes através do uso de elementos de palco ou de figurino, e não retrata necessariamente um personagem. A figura humana pode ser reduzida a um objeto, ser apenas uma presença cênica pura, um mecanismo de manipulação, entre outros, por outro lado, os objetos adquirem sua própria existência pela disposição criativa do ator e a imaginação do espectador que é inquerida a entrar nesse jogo. Mattéoli tece alguns apontamentos, em seu artigo “*L’objet pauvre dans le théâtre contemporain*”, ele nos mostra três possibilidades desse jogo que partem uma metamorfose de significação do objeto.

O primeiro está ligado a uma questão circunstancial, a exemplo, dos processos comuns dos atores de rua, em que a itinerância e a estreiteza dos espaços teatrais os obrigam a carregar apenas o essencial, portando o seu objeto é imaginário, ou apenas uma alusão. O objeto invisível é aquele que requer que do ator mais energia, afirma o teórico, pois é a partir de seu jogo que a imagem do objeto insurge na imaginação do espectador e, portanto, da compreensão do que está acontecendo, e aceitando a situação desse objeto imaginário, o faz presente, materializa-o dramaturgicamente, “não há nada no palco, mas o ator, e, por conseguinte, o espectador “vê” todos os objetos com os quais ele se debate” (MATTEOLI, 2007).

Na figura abaixo, Jerome Thomas³⁹ e Markus Schmid⁴⁰ evocam o lugar onde há uma suspensão do tempo: a prisão. “*Here*” é um espetáculo em três movimentos para dois artistas (e uma música mecânica (Pierre Bastien) que procuram maneiras de escapar

³⁹ Jerome Thomas é uma grande figura do circo, o líder do malabarismo contemporâneo. Trinta anos de carreira, vinte criações. Ele também tem experiência com os prisioneiros de Fleury-Mérogis, com quem realizou workshops artísticos. Trabalhar no coração da prisão inspirou esse show sobre o tema do confinamento. Todos os confinamentos, incluindo aqueles que cada um de nós produz todos os dias.

⁴⁰ Markus Schmid é manipulador de objetos e mímico suíço, vencedor do Prêmio Mimos de 2003

quando o confinamento do corpo é inevitável). “Um espetáculo sensível, grotesco e desonesto, que transforma com talento o constrangimento em poesia”. (THOMAS, 2012)

Eles estão envolvidos da cabeça aos pés, mascarado com látex, sacos como sapatos, dois indivíduos, sentados frente a frente em uma mesa, executar gestos mecânicos, verificar, condição. Mas nem tudo está sob controle. Desviados de seu uso, objetos do cotidiano servem para prender o outro. Porque como viver juntos quando só há espaço para um? Esses fanáticos engraçados não são nem palhaços escapados de um asilo, nem marcianos visitando um lixão. Sem dúvida, condenados em uma fábrica tóxica. Essa abordagem é ainda mais relevante, pois os meios encontrados aqui para contornar as restrições são a poesia. E é graças a essa linguagem singular - entre os teatros gestuais e de objetos - que a mágica opera.

Figura 1 e 2 . Espetáculo “Here” Jérôme Thomas. 2012

O Segundo caso, diz respeito ao objeto que em sua presença no palco faz-se paradigma para outros objetos ausentes. Ele diz que Meyerhold já propunha esse jogo quando buscava distanciar-se da estética naturalista que criticava tanto: “O teatro naturalista queria que tudo no palco fosse” como na vida “e se transformou em uma loja de objetos de museu”. (MEYERHOLD, 1907, p. 92, apud MATTEOLI), visto que, o teatro é baseado na convenção e, isto é, a partir dessas convecções deve o diretor colocar “a imaginação do espectador no caminho certo, deixando-lhe a última palavra” (cit. P 96). Assim um único objeto é capaz de preencher o palco, evocando mudos inteiros, mesmo eles estando quase vazio, é a essência do essencial.

Agora Jerome Thomas brinca com uma sacola plástica e tóxica para o meio ambiente construindo um mundo lúdico, no qual o espectador recria a possibilidade do objeto que até então desprezava, porém utilizou até o seu descarte tóxico. O objeto e seus limites difusos, o objeto como pertencente a essa ou aquela categoria, levanta diretamente a questão dos limites entre o circo e as outras artes e sua possível transversalidade. Entrando nas artes circenses através desta questão precisa do objeto, permite imediatamente fazer diferenças; O malabarismo, como registro do repertório das artes circenses, distingue entre objetos codificados e objetos não codificados: o primeiro grupo inclui tudo

relacionado a clubes, bolas, arcos, enfim, tudo o que é reconhecido como pertencente ao código do registro de malabarismo. A segunda, uma panela, por exemplo, não pertence ao registro de malabarismo.

Figura 3. Dezembro de 2010, Festival "*Openers Lyceum*" São Petersburgo, *Licedea Theatre*

Por fim, ele considera o mecanismo metafórico um dos jogos mais familiares, no entanto, eficazes como mecanismos da presença do objeto. Qualquer objeto, manipulado por um ator, muda sua natureza por um momento, pela graça do jogo. Qualquer objeto pode se transfigurar em outros, ou então se associando ao segundo mecanismo pode fazer presente outro objeto evocado na relação. Assim, pode-se representar um grande número de objetos com a ajuda de apenas um único, desde que seja manipulado pelo ator de modo a ser colocado em uma configuração de gestos facilmente identificáveis pelo espectador. Porém, ele reconhece também, que ao observar o que está acontecendo hoje no teatro objeto ou em certos teatros de atores, pode-se ver apenas a maneira pela qual o objeto também induz maneiras diferentes de fazer as coisas, estabelecer outras proponências tanto com o ator quanto com o espectador.

Essa autonomia do objeto vem acontecendo de maneira gradual ao longa da modernidade, já no final do século 19, discorre Mattéoli, quando a encenação ganha destaque e começa a buscar um quadro de unidade entre todos os elementos que integram

a cena, assim os objetos começam a ganhar um sentido mais primordial e simbólico dentro da peça. Ele destaca André Antoine diretor francês do *Théâtre-Libre*, já em 1890, ao estabelecer os "sets precisos" nos palcos, no lugar colocou as telas pintadas, os atores começam a interagir com acessórios familiares e reais, esse afã naturalista introduz na experiência do espectador uma reação real e sógnica do objeto na sua interação com o ator. E também, já nas representações simbolistas, nas quais o objeto atingiu a importância total de um signo que transcende a realidade.

Também se debruçando sobre o assunto, Ferreira Gullar nos elucida que quando os pintores impressionistas, deixando o atelier pelo ar livre, procuraram apreender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começou a morrer. A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, toda possibilidade de controle da expressão pictórica se limitava à coerência interna do quadro. A abstração não tinha nascido ainda, mas os próprios pintores figurativos, já a anunciavam.

Cada vez mais o objeto representado perdia significação aos seus olhos e, em consequência disso, o quadro, como objeto, ganhava importância. Ele diz que o objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Agora, desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Não só em planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis-colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma, que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra, que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto.

Essa potente aspiração das vanguardas da que buscavam desautomatizar as percepções, renovando a perspectiva visual de enxergar esses objetos de forma diferente, dissolvendo da cegueira do automatismo, capaz livre associação de idéias e sentimentos associados a esses bens e o seu descarte, provoca também, uma abertura ou o um desvio interpretativo que potencializa ressignificá-los, de alguma forma, transferindo experiências pessoais, lembranças, imaginação, opiniões mais dissonantes.

O *ready-made* de Marcel Duchamp enviando para a Exposição dos Independentes, em Nova Iorque (1916), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares, já abrigava um processo natural para a etapa que consistia em dar ao objeto

“familiar” um significado adicional, um valor simbólico e metafórico diferente daquele associado ao seu uso básico. Ferreira Gullar diz que consiste...

“...em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos”⁴¹

Essa afirmação de Gullar denotará aquilo que ele chama de um “Não-Objeto”, sobre o qual ele argumenta que a expressão não designa nenhuma ideia de negatividade ou oposição aos objetos materiais nem busca incidir em propriedades contrárias desses objetos. Para ele o “não-objeto” é algo incomum, o objeto insólito, inusitado, que nos provoca a realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais, “um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar restos. Uma pura aparência.” (GULLAR, 1960, p 3). Ele justifica que esse conceito surge quando pintores impressionistas, abandonam seus espaços formais (Ateliês), assim ao ar livre buscam a luminosidade natural, findando quase que por decreto a pintura figurativa, como nos quadros de Monet “os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos.

“A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão” (GULLAR, 1960) Mesmo antes do surgimento do conceito abstrato, os objetos rompem a noção de espaço e toda possibilidade de controle da expressão pictórica que se limitava à coerência interna do quadro. Assim, o quadro ganhava mais importância como objeto em si em detrimento do objeto representado que perdia sua significação. Seguindo essa tendência no movimento cubista o objeto é deslocado de sua condição natural e transfigurado em cubos. O objeto pintado se pulveriza no quadro cubista e a pintura se desarticula em busca de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; assim a pintura vira signos, objetos, arabescos, papéis-colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Ocasionalmente o embate de duas forças, uma na qual a pintura resiste a toda e qualquer contaminação com o objeto; a outra, do objeto como signo que insiste na sua permanência no espaço.

⁴¹ Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

Michael Fried que também se depara com a questão em seu célebre artigo “Arte e objetividade”, artigo no qual ele dirige algumas argumentações aos preceitos da Teoria Modernista, acerca da autocrítica e reducionismo de cada arte, o autor desqualificava os artistas minimalistas por exigirem do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção diante da teatralidade de seus trabalhos que se colocavam em um campo entre a pintura e a escultura (cf. FRIED, 2002). Enfatizar essa dita propriedade cênica, portanto, seria produzir “não arte”, algo que se tornou, sintomaticamente, mais frequente desde a década de 1950 com as pesquisas no campo do *Happening*, do *Environment*, das performances. A obra de arte saiu das paredes brancas e dos pedestais. Surgiu, ainda, a linguagem das instalações, que se difundiu fortemente a partir da década de 1980, propondo uma nova relação entre obra e espaço expositivo. Uma linguagem e uma relação de onde a nova forma “teatralizada” de conceber e projetar a exposição de arte foi buscar uma semelhança morfológica. Fried afirma que...

“... livrar-se do problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em volta de traços e cores — o que equivale a livrar-se de um importante e das mais questionáveis heranças da arte europeia. Os inúmeros limites da pintura não mais se apresentam. Uma obra pode ser tão poderosa quanto se pode pensar que ela é. O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre uma superfície plana.” (FRIED, 2002, p 132).

Para Fried as obras de arte vão ganhando espaço e interação que se configuram em uma presença cênica, assim são contaminadas por uma teatralidade, porque começam a dialogar com circunstâncias factuais, nas quais se dão o encontro do observador com a obra. Utilizando do argumento de Morris, o crítico aponta que na arte que a precede "o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior", a de um objeto em uma situação que, de alguma, forma, inclui observador. Observa ainda que o objeto, e não o espectador, é que deve ser mantido como centro ou foco da situação; mas a situação pertence ao espectador, por que trata-se de sua situação. Assim ele enfatiza que os objetos estão em um espaço com alguém e “esse alguém estando em um espaço e cercado por coisa” afirma Morris (Fried, 1960). Por conseguinte ele insiste na falta de distinção e clareza entre as coisas e o foco, pois quando se trata do espaço estamos sempre cercados de coisas, porém, as coisas que estão em foco devem de algum modo confrontar o espectador, colocá-lo no espaço não apenas como observador, mas como alguém que interage com a obra, em uma captura e a expansão de uma subjetividade por meio do

compartilhamento, a frase de Duchamp: “(...) o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando sua contribuição ao ato criativo” (GROSSMANN, 2011, p. 220 apud SANTOS).

Nesse campo expandido no qual o objeto ganha novos contornos e significações, literalmente o espaço se dilata em sua dimensão, seja a partir de uma referência interior (mundo subjetivo) ou externa (intenção objetiva). Nesse sentido, Michael Fried considera a função do espaço da luz e do campo de visão do espectador, ele argumenta ainda que...

“O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial.” (FRIED, 2012, p 135).

Essa relação do objeto com o espaço, os elementos cênicos e a subjetividade do espectador preconiza as questões eminentes do teatro de objeto atual que, desde a influência da Bauhaus, movimento cujo teatro de objetos apresenta um teatro abstrato onde a função tradicional da dramaturgia e dos personagens é abolida, cuja ação consiste em movimentos de luz, forma e cor. O Teatro Bauhaus rejeitou a presença humana no palco, acreditando que sua fundação deveria ser “espiritual”, na veia da concepção de composição abstrata de palco de Wassily Kandinsky, ou oferecer soluções extremas através do uso da mecanização, como com László Moholy-Nagy. Kurt Schmidt substituiu as formas orgânicas por formas geométricas abstratas em seu *Mechanisches Ballet* (*Ballet Mecânico*, 1923).⁴² Tadeusz Kantor reivindicou claramente essa filiação artística em que ele inscreveu seu teatro, pois considera que teatro e artes plásticas são os dois lados de uma mesma atividade criativa, Kantor deu aos objetos um poder muito particular, à provocação: "Sem eles," ele disse, "o ator não existiria " (Kantor, 1985) Sem objetos, portanto, nenhum jogo, para ele “O problema da arte é sempre o do objeto”.

Nesse sentido, esse objeto do teatro a partir de sua provocação nega a identidade de objeto em si, indo ao encontro da mesma proposição conceituada por Gullar na questão das pinturas, ele é agora um “não objeto”, não pela negação ou pela oposição do que aparenta ser, mas por toda sua possibilidade criativa e cognitiva a quem ele se apresenta

⁴² Resumo sintetizado do site “World Encyclopedia of Puppetry Art” Link: <https://wepa.unima.org/en/bauhaus/>

como uma percepção, isto é, é um ato criativo e não é um ato descritivo. O objeto que, num primeiro momento se apresenta pobre, se torna agora a “O desenho no tapete”⁴³., enigmática obra de Henry James, em que os personagens passam a vida tentando descobrir o segredo da obra de um grande escritor, "vítimas de um insaciável desejo". E não é à toa que os que o descobrem morrem. A literatura aparece como uma forma de representar a condição que mantém o homem vivo, "vítima de um insaciável desejo". E para isso é preciso que ela torne o segredo apenas concebível sem nunca o revelar. Em um paralelo, o objeto rico em suas possibilidades de realização, pode até se confluir para um entendimento coletivo, mas é na individualidade da experiência que ele se configura como percepção imanente e não representação fechada em si, pois todas representações da realidade são falíveis. E fechar a proponência de uma experiência em um conceito incorre como no conto em um erro mortal. De em primeira instância, o teatro de apelo visual começa na percepção que é sempre um ato criativo, entretanto, o teatro é um estado hipotético, uma hipótese deve ser sempre confrontada com a experiência.

⁴³ JAMES, H. O desenho do tapete. In: A morte do leão: histórias de artistas e escritores. Tradução de Paulo Henrique Brito, posfácio e seleção de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.144-180.

3.2. O objeto entre a realidade e ficção

Ao pesquisar, selecionar e articular prioritariamente dados de não-ficção para construir em cena o que se deseja comunicar, evidenciando-se um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu, sentiu; acredita-se estar documentando essa realidade, ou melhor esse ponto de vista. Essa prática vem se tornando cada vez mais habitual no teatro que utilizado os objetos como o centro de suas narrativas. Geralmente, os proponentes de um teatro focados no objeto, parecem buscar constituir uma documentação a partir de um dado histórico, situado no tempo, em uma lembrança, em um trauma ou uma reflexão sobre o passado. Para tanto, se faz necessário esse “estado” de documento que pode ser realizado em via dupla, ou seja, tanto viés do artista criador quanto na experiência do espectador.

Tomando por parâmetro o teatro de ordem documental, Marcelo Soler⁴⁴ nos explica que ao usar documentos na tessitura dramática constitui uma característica singular, porém não está necessariamente atrelada a um “discurso artístico interessado diretamente em documentar”. Para ele o que está em foco é a natureza do real como realidade instaurada na cena. Ele defende que

“Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais.” (SOLER, 2009, p 2)

Assim, antes de retomar o foco do teatro de objetos voltado ao documental é necessário entender melhor algumas atribuições e demandas acerca desses procedimentos e suas intenções. A ideia de que o real pode ser documentado de forma confiável e de que a documentação resultante pode ser interpretada objetivamente por profissionais treinados, é uma aspiração moderna que se consolidou a partir da Revolução Científica que começou no século XVI. No teatro, desenvolve-se no que se denomina drama histórico, até meados do século XIX, porém, usualmente se preocupava mais em comunicar o tema ou a lição essencial de que uma história particular do passado poderia ser feita para ilustrar, independentemente dos dados registrados nos arquivos disponíveis.

⁴⁴ SOLER, Marcelo. Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção. Revista Abrace. V. 10. N. 1 2009.

Timothy Youker ⁴⁵ argumenta que a prática moderna chamada teatro documentário surgiu das aspirações e práticas da vanguarda histórica, e que as diversas instâncias do documentário contemporâneo permanecem ligadas por uma rica tradição transnacional que está continuamente em conversação movimentos históricos e contemporâneos de vanguarda, e às vezes em antagonismo. Embora muitas vezes se presuma ser uma prática essencialmente realista, o teatro documentário não é apenas um produto das mesmas influências socioculturais que produziram a vanguarda histórica, mas também, uma instanciamento de atitudes vanguardistas centrais em relação à arte. Em seu tratamento de seus materiais de fonte documental, o teatro documentário parece ser valer das mesmas práticas de vanguarda como colagem, montagem e justaposições, segundo Youker. Em suas tentativas de reeducar os sentidos e sensibilidades de suas audiências, no teatro documentário, passado e presente, mostra-se como um produto do mesmo *ethos* que deu origem às “fantasias” dos expressionistas de renovação social, as brincadeiras políticas e fotomontagens de Berlin Dadas e o projeto da Bauhaus de redesenhar a sociedade redefinindo os espaços construídos em que as pessoas viviam. “Como as obras desses movimentos, o teatro documentário baseia-se em novas possibilidades formais de modelar métodos para reconstruir um mundo fragmentado e renegociar novas maneiras de conectar pessoas e informações” (YOUKER, 2017, p 10)

A forma e o conteúdo dos documentos e a composição dos arquivos são produtos de ideologia, reflexos das crenças de uma comunidade ou instituição sobre que tipos de histórias o texto total do arquivo deve revelar, sobre quem e o que deve ser representado dentro de tais arquivos. Soler nos aponta que, ao usar documentos de “toda ordem e explorando sua significação” (SOLER, 2009, p2) nas práticas do documentário, não se assevera, necessariamente, criar uma ficção sobre os fatos que ocorreram, porém através da valorização dos dados de não-ficção, o que afasta a subserviência à fábula. Estabelecendo uma ideia de compromisso com a “realidade” por um interesse artístico de documentar.

Quando voltamos nossa observação entre aquilo que pretende ser/representar alguma coisa – o objeto – e, alguém que parte de da materialidade desse objeto, suas “memórias e simbologias – o ator/narrador – e ainda, outro alguém que pretender entender

⁴⁵ YOUKER, Timothy Early. *Documentary Vanguard in Modern Theatre (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies)* Routledge. New York. USA. 2017

ou inscrever-se no entendimento/autoria dessa coisa – o espectador. Há ainda uma perspectiva de um espaço real, um objeto concreto e uma narrativa que transita entre o imemorial e as experiências vividas projetadas mais no objeto e sua significação do que do que no manipulador do intento, de certo o terceiro elemento, o espectador, possivelmente se engajará organizador dessa realidade da tessitura dramaturgia submetida a uma estética documental, pois vai desencadeando nesse coautor um inventário de suas próprias referências e sua capacidade imaginativa de reinvenção de suas experiências. Pode-se assim, instaurar em duas instâncias do entendimento do real, isto é, a compreensão que está ligada a coexistência simultânea dos dois modos de representação, segundo Hal Foster:

“... as imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, de que tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos autorreferenciais. A maior parte das análises da arte do pós-guerra baseadas na fotografia faz a divisão, de alguma forma, ao longo desta linha: a imagem é referencial ou simulacro”. (FOSTER, 2014. P 163)

Foster toma como exemplo a obra de Andy Warhol, construída sobre a repetição de imagens chocantes da imprensa, por exemplo, de acidentes de trânsito ou de cenas de linchamentos, a série de Warhol produz o impacto do que Foster denomina “realismo traumático”. Aqui, o realismo já não é o efeito da representação, mas um “evento de trauma”, uma imagem da violência social e política marcada afetivamente pelo limite do que pode e não pode ser representado. É uma imagem que se torna um índice e um arquivo dessa mesma impossibilidade e insinua uma referencialidade superior, explicando a centralidade do arquivo e da antropologia nos movimentos artísticos dos anos 80 e 90. A perspectiva de Foster, embora inicialmente ligada a um fenômeno extremo localizado nas artes plásticas, rapidamente ganhou força na interpretação de uma sedução contemporânea que almeja abarcar os limites do real. Ela perpassa todas as artes, ressaltando os aspectos testemunhais, performáticos, relacionais, documentais e indiciais em concorrência direta e frequentemente polêmica e promíscua com a demanda maciça de realidade na cultura midiática.

Nesse mesmo período o Teatro de Objetos também ganha força e significação, dimensionando suas pesquisas a um processo de objetificação e degradação humana a partir do contexto histórico de exploração do trabalho, capitalismo e seus reflexos sociais. Visando demonstrar “os reflexos negativos dessa exploração em toda a história da

humanidade em que fora utilizada como forma de alienação dos seres humanos e a busca pelo excedente” (CARRIGNON, 2012, p 11). Destaca-se que a ideologia perpetrada por meio de uma linguagem não verbal, transversal e sua interdiscursividade intencional, faz a sociedade caminhar para a desumanização e a produz reflexos sociais negativos. Na contramão da subversão, a demanda artística recria outro lugar da humanização pautada na esfera sógnica e abstrata da concretude das coisas. O homem distante de sua humanidade plena busca regatá-la na fragmentação das coisas. E justamente, os objetos industrializados que lhe estão impostos como uma obsessão ou uma prisão, à medida que nos molda forma de viver; e como são produzidos em série, não há singularidade, apenas senso-comum, perdendo assim nossa individualidade em meio a matéria coletiva. Para que o progresso técnico e a modernidade capitalista pudessem ocorrer, foi necessário reconfigurar o sistema de percepção do mundo, das coisas e de nós mesmos. Por exemplo, foi preciso tornar suportável aos sentidos as longas, duras e monótonas jornadas de trabalho, compensadas pelo sonho de uma “vida feliz” amparada pelo benefício econômico, alcançado por meio de uma atividade por vezes completamente alienante e embrutecedora. Também foi necessário desenvolver técnicas para tornar desejáveis aos nossos olhos a infinidade de mercadorias que capturam nossa atenção sensorial e nos fascinam, coagindo nossa necessidade, desejo e opinião, dissimulando, assim, o volume de exploração ou de prazer que sua fabricação oculta. Além disso, foi absolutamente necessário eliminar a percepção que tínhamos da própria terra e de sua matéria encadeada de vida e morte.

Assim, insurgem movimentos artísticos que almejam romper essa alienação que nos é imposta. O teatro assim como em outras áreas, que em verdade, na contemporaneidade, se imbricam e difundem entre os limites de linguagem, desenvolvem mecanismos de deslocamento, trespassados por uma teatralidade em toda a sua possibilidade que busca como aponta Fernandes:

“uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extra-cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem.” (FERNANDES, 2009, pag 167)

Esse deslocamento refere-se a uma alusão e, portanto, “este é o principal efeito pelo qual um determinado conteúdo parece descentrado e estranho” (FERNANDES, 2009, p. 39). Ela explica que o deslocamento funciona como um mecanismo de defesa ligado a dois aspectos; o primeiro é a transferência de emoção ou fantasia do objeto a quem estavam originalmente associadas para o substituto; e segundo caracteriza-se por uma transferência da libido de uma forma para outra. Há ainda o mecanismo de condensação que procede na transferência um sentimento, emoção ou desejo de um grupo de ideias para uma só ideia, nesse mecanismo a representação única que está ligada a várias cadeias associativas produzidas pelo deslocamento. A condensação é o resultado, enquanto o deslocamento é causa. Ela esclarece ainda que o deslocamento consiste em transferir a energia de uma representação muito carregada, a outra. Por fim, uma característica importante é que o deslocamento não anula o substituto, e sim o integra numa cadeia associativa. (KUSNETZOFF, 1982, p. 168 apud FERNANDES).

A partir disso, o objeto no teatro das formas animadas inserido dentro do contexto documental, que aprofunda a experimentação no teatro de objetos, cria um espaço dramático expandido ao fornecer dados que constituem uma ferramenta nas investigações entre um sujeito e um objeto e também ser capaz de gerar relações entre uma comunidade e sua objectualidade dentro de um contexto, o objeto se torna um provocador capaz de traçar linhas que cercam os dispositivos estéticos que socializam narrativas e suas individualidades. Há um deslocamento que se distancia de dois aspectos do objeto sem perdê-los de vista, o fantasioso e o concreto, buscando um processo criativo ancorado no olhar que propõe o desapego diante de um objeto que, por tal meticulosidade analítica, se torna protagonista; além dos atributos psicofísicos que o intérprete constrói e reconhece em si mesmo com ele e através dele. A experiência externa torna-se então interna. E, de repente, depois de alguma informação que nos fala sobre o objeto e as pessoas, o espaço, o histórico, instaura-se um espaço poético.

A possibilidade de falar poeticamente ao espectador, por meio de objetos, que industrialmente são produzidos em série, também representava uma forma de desviá-los de sua função utilitária, como *ready-made* usado por Marcel Duchamp para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados. De certo modo, esta foi uma alternativa que os artistas

encontraram para manifestarem-se criticamente diante de uma sociedade de consumo que se tornava cada vez mais selvagem.

Por conseguinte, o Teatro de objeto desenvolve algumas características acerca de concepção e espacialidade: um micro teatro, feito para poucas pessoas, por meio de objetos ordinários, retirados do cotidiano. Essas características estão arraigadas intrínseca e naturalmente a uma das condições do teatro do real, sua materialidade e seu construto sociais, que possibilita uma relação real factual com a cena/espectador num amplo aspecto seja político, social, coletivo ou individual. Evidenciando assim suas fontes documentais, sejam elas no depoimento de quem coloca o objeto em foco, na condição social do objeto, enquanto história documental ou enquanto valor capital, as relações simbólicas que ele estabelece seja com o artista ou com o espectador, reações que, muitas vezes, antecedem a palavra. Há também a relação com o espaço, que podem abstrair significações ou verticaliza-las num deslocamento de espacial para algum site específico, produzindo um efeito real, em tempo real, ou um efeito de historicidade, um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte.

Essa ascensão do teatro documental evidencia segundo Sánchez uma “necessidade cultural de devolver a realidade aos centros de representação privilegiados” (SÁNCHEZ, 2007, p. 141). Os filmes, principalmente os hollywoodianos, assim como a televisão criaram uma ficção tão real e envolvente nos quais é impossível fazer altura a esse apelo, não que arte queira fazer rivalidade com esses meios de comunicação por pura competitividade, mas há uma banalização e uma alienação nesses mecanismos que impele o fazer artístico de criar ou acessar outros dispositivos que despertem outras instâncias do real. Para Sánchez é necessário também...

... uma urgência para recuperar uma distinção clara entre ficção e realidade, sem implicar a renúncia de brincar com os dois elementos. O surgimento de documentário, no entanto, é apenas uma das faces de um fenômeno que tem sua outra face na televisão "reality shows" que prolongam e democratizam um fenômeno mais antigo: “a imprensa de apelo emocional” e a “imprensa sensacionalista”. (SÁNCHEZ, 2007, p. 143)

Segundo ele esses programas dificultaram o entendimento entre realidade e ficção, porque criam realidades artificiais visando uma espetacularização que estigmatizam realidades históricas (coletivas) em detrimento da realidade real (individual). É claro que, buscando uma representação efetiva, ambas as ações fazem uso da presença do real. No

entanto, em muitos casos, pode se considerar que a representação do real acaba por tornar-se um subterfúgio ou um engodo, “quando o que está envolvido é precisamente renunciar a uma construção significativa de fatos, isto é, uma realidade partilhada ou compartilhada” (SÁNCHEZ, 2007, p. 145). As realidades criadas pela televisão e outros meios midiáticos fornecem um aspecto “*fake*” da abordagem sobre o real, principalmente no sentido documental, porque explora as trivialidades em um esforço para construir a realidade.

Segundo Sánchez, ao querer de dar conta do real a arte acaba qualificando quatro acepções, realismo como representação da realidade; o realismo como realização da realidade, o realismo como um esforço para apreender o invisível e irrepresentável e o realismo como uma experiência modeladora da coletividade. Ao que parece o Teatro de Objeto está conectado mais precisamente as duas últimas acepções, principalmente no que tange as questões ligadas ao documentarismo. Todavia, os objetos, deslocados dessa especificidade de sujeitos na criação cênica, participam ativamente de outras formas teatrais ou performativas engajadas no ativismo artístico que os utilizam como chaves para colocar ficções numa ancoragem mais ou menos pontual ou remota, na realidade, além das múltiplas narrações da memória, seja em formato literário, visual ou sensorial.

O teatro de objetos documental, assim como no campo das artes visuais com enfoque na realidade como tema e provocação, instaurou procedimentos que os levou ao desenvolvimento de arquivo de artes, uma espécie de produção artística de documentário ou deixaram de ser produzidas como composição, mas como acumulação de materiais em interação com os outros. O desenvolvimento das chamadas práticas relacionais contribuiu significativamente para a necessidade de recorrer ao arquivo como meio de mostrar os resultados, o que, para manter a coerência com a ideia de participação, nunca pode levar a um trabalho fechado. Porém ao contrário, as práticas arquivísticas que têm, segundo Sánchez, derivações indesejáveis, nas quais, a construção do arquivo pode degenerar em acumulação obsessiva do insignificante e, “da mesma forma que o interesse documental pode ser transformado em obsessão reprodutiva ou voyeurismo acrítico” (SÁNCHEZ, 2007. p. 146), isto é, o deslocamento do objeto em sua plasticidade, materialidade e realismo, o que ao mesmo tempo o torna objeto ficcional e real recria narrativas da memória colocando em cheque a canalização do poder discursivo.

Nesse sentido, quando pensamos em como objetos, por exemplo, nos quais o texto discursivo não impera como grande organizador da obra e, por vezes, invoca a experiências ou referências individuais do espectador, podemos indagar quais são os mecanismos ou dispositivos da linguagem que sustentam tanto a criação artística, tanto quanto a interação entre a obra e a audiência. Sem deixar de considerar as questões acerca da apreensão do objeto pelos sentidos que é uma das primeiras competências do conhecimento humano. “A primeira aquisição científica, a primeira aquisição filosófica e a primeira aquisição estética estão reunidas de início no nosso poder de perceber as coisas pelos sentidos” (PEDROSA, 1996. P 107). Tudo no mundo está aí para ser visto, ouvido, cheirado, tocado, sentido, percebido, enfim. Esta é a experiência imediata. Sobre ela o homem construiu os impérios, edificou seus monumentos, organizou a vida, elaborou a ciência, inventou as religiões com os seus deuses, criou a arte. Sendo a arte não uma coisa em si, quando se trata da arte contemporânea como afirma Dort, ela perdeu sua homogeneidade resolutive, aliando-se a mecanismos cênicos torna-se um lugar plurifacetado nas suas possibilidades de audiência com o espectador. Ainda nesse viés, o teatro desenvolve “uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada a priori e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significante, aberta para o espectador” (DORT, 2013).

3.3. O objeto e a memória

Podemos dizer que no Teatro de Objetos em uma análise documental, o espectador não apenas se torna coautor, mas também, por vezes, se torna parte da própria obra na qual se desenvolve uma parcela de ficção fomentada na concretude do real, outorgando a mise-en-scène graus de realidade. No entanto, esse aporte híbrido do teatro busca como desafio procedimentos que não se tornem apenas suportes em uma instalação que atenda a testemunhos ou pequenos patrimônios de memórias recuperadas em um trabalho etnográfico, mas um deslocamento que acontece na observação, na presença e corporalidade quem gera a experiência coletiva do evento objectual. O texto espetacular não se torna apenas um lugar de exposição memorial, mas inscreve uma dramaturgia que questiona as relações intersubjetivas, estabelecendo-se em vários canais éticos em torno do objeto; a partir disso, demonstrá-lo como um dispositivo de relacionamentos que pode transcender o único formato representacional do evento.

Tomemos como foco a intervenção sociocultural investigativa produzida e desenvolvida entre abril e junho de 2015 pelo Coletivo Infinitos Monos “Gabinete das Lembranças” – que se configurou como uma exposição de objetos significativos e suas memórias – (Com financiamento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, SECULT-BA, edital Territórios Culturais foram três exposições em Morro do Chapéu, Andaraí e Palmeiras). O evento foi fruto de uma residência de 10 dias em cada cidade envolvida. Nesse tempo a equipe coleta objetos e histórias entre os moradores que querem participar e serem parte da exposição, com o intuito resgatar as histórias pessoais como fonte de identidade individual e comunitária, buscando a valorização história invisível, pessoal, memória historicamente silenciada que não aparece nos livros didáticos e desvalorizada pela mídia (Figuras 1 e 2). “Objetos Significativos é um registro de memórias que convida os moradores a protagonizarem suas próprias histórias.” (Melissa Marcones Shand, Infinito Monos, 2017). Nesse documentário, 40 moradores da Chapada Diamantina revisitam suas lembranças através de 61 objetos de profundo significado pessoal, cruzando tempos, gerações e territórios. O Resultado desse evento revela e amplifica sonhos, vínculos e sentidos, num fluxo afetivo e atávico, em que a memória material evoca a imaterial.

Figura 4 (Lembrança de Gabinete. 2015)

Figura 5 (Lembrança de Gabinete. 2015)

Para tanto, foi criado um espaço com quatro elementos fundamentais, sem hierarquia entre eles: objetos, histórias dos objetos, *mapping* e trilha sonora. Cada

elemento é exposto sem uma conexão explícita, os objetos numerados são colocados sobre uma mesa e as suas histórias penduradas em suporte circulares. (Figuras 1 e 2), há ainda trechos de vídeos dos depoimentos, do percurso à procura dos objetos e frases escolhidas das histórias; por fim uma trilha sonora que remonta a natureza e as reminiscências sonoras da comunidade local.

Os objetos são objetos de memória, trazem consigo traços além de sua materialidade, ele poderá conter acontecimentos, lembranças íntimas, mas que muitas vezes estão relacionadas às memórias coletivas da comunidade em questão. Desde a memória individual se mobiliza a memória coletiva, criando-se um relato comum, de histórias que se repetem em diferentes famílias, numa mesma cidade. (MOMOS, 2015)

Há também aqueles que ao visitar a exposição performativa protagonizam novamente suas histórias com seus objetos, fomentando nos espectadores presentes outra perspectiva de leitura, como analisarei mais adiante. Ou aquele que se distanciando do seu objeto conseguem criar uma perspectiva crítica de sua identidade sócio histórico cultural.

Figura 6 (Lembrança de Gabinete. 2015)

O evento que se configurou com uma abordagem performativa à medida que a instalação dos objetos foi acompanhada por relatos de áudios dos indivíduos envolvidos e que, por algumas vezes, até a presença dos próprios que, ao fazer parte da audiência, apercebendo-se como espectadores de si mesmo. Suas histórias são recontadas não apenas

nas narrativas de mídias, mas também nas relações que essa mantém com os objetos expostos. É claro que para espectador/autor existe a referência imediata e intrínseca da experiência vigiada pela memória, porém para outro espectador da audiência a referência é puramente simbólica onde ele recria uma experiência documental ficcional, pois como afirma Carol Martin, “construir a autenticidade estética e a certeza documental. São exemplos de teatro do real que não se concentra mais apenas na noção de testemunho objetivo” (MARTIN, 2013. p. 150).

Figura 7 (Lembrança de Gabinete. 2015)

As relações dos objetos com outros elementos constituem outras leituras e configurações porque recriam camadas de entendimentos que acreditamos ser real, mas a própria justaposição nos remete a um campo ficcional. A exemplo, o depoimento de Dona Maria dos Santos Souza, que para o espectador quando lê a narrativa (pendurada por

cordão como numa exposição), a princípio, está diante de uma impressão objetiva de uma mulher que tem saudade e afeto ao pai:

“Aqui ele tá vivo, porque morto eu não deixei tirar não, pro mode de não ficar muito pesado pra mim, que aqui vivos, eu olho tô sabendo que tá vivo, Aí num interô nem um ano, no mermo ano que mamãe morreu, o outro morreu também. [...] ...me criou, aí eu dei, pra sentir depois que pai mais mãe morreu até problema de labirintite, tem hora que eu recordo que é impossível de eu ter pai e mãe e não ter recordação deles, quando é na fogueira, semana santa que eu fico naquela lembrança eles eram umas pessoas tão leal pra mim e até hoje ainda é leal, porque tem dia assim que eu deito na cama de noite e a casa clareia tudo, e então as pessoas me diz : É eles que tão olhando vocês...” (MARIA DE SOUSA SANTOS, 2015)

Quando justaposto ao seu objeto (uma foto dos pais – Figura 2) e também a sua própria foto (uma mulher simples de expressão marcante figura 3). Recriamos uma subjetividade na narrativa. Quando o terceiro elemento é incluído o que nos dá a certeza documental (o áudio do depoimento, com toda carga da memória nas inflexões das palavras e pausas que dá ritmo a narrativa) paradoxalmente instala-se a ficção, pois reconstruímos uma personagem e a suas memórias a partir da nossa experiência empírica. Ao passo que a gravação autenticidade a história, o que contrariamente deveria estabelecer um pacto real. Martin afirma que:

“Gravarmo-nos, recriando nossa experiência e nossos relatos narrativos da história, e lembrando e memorizando os eventos de nosso próprio tempo e outras vezes são preocupações centrais do teatro do real. A ordem social é criada a partir da memória compartilhada, e a criação e continuidade da memória compartilhada é uma função de performances em todo o espectro do teatro do real, onde a memória é tratada como uma atividade cultural encenada com textos, imagens e presença física”. (MARTIN, 2013, p. 159)

Figura 8 (Lembrança de Gabinete. 2015)

Figura 9 (Lembrança de Gabinete. 2015)

A ideia dos objetos como documento de memória num evento performativos, para o espectador parece muito um relato histórico, atestando a história de alguém e, por conseguinte, faz analogias de sua própria história à medida que entra em estado de identificação. No entanto, esses mesmos objetos, com sua materialidade e autenticidade buscam, como afirma Martin, escrutinar e também reinventar as pessoas, a partir de uma força imaginante recria-se a história. Segundo ela, cada um constrói e reconstrói a memória pessoal e social a partir dos dados brutos da experiência, usando métodos teatrais específicos para examinar a diferença entre a evidência documental como fato e a memória social como invenção.

Nessa exposição performativa o espectador/apreciador se desloca por um galpão onde as obras estão expostas, munido de uma lanterna, alguns objetos estão acompanhados por narrativas escritas e outros acompanhavam fones de ouvidos, ainda alguns equipados com os dois elementos, e por fim, aquele que era o objeto em si e uma discreta descrição de seu pertencimento. A iluminação precária, porém, alguns objetos são iluminados com luzes específicas denotando certa teatralidade, outro mais rente às janelas é iluminado apenas pela luz que vem de fora, instaurando outra percepção cênica da obra, ainda há os objetos quase camuflados entre as sombras exigindo do espectador que os ilumine pela curiosidade ou pelo assombro.

Figura 10 - Fabrícia, 6 anos, chega a exposição para ver seus objetos.

- Cadê? Cadê? Eu dei um monte de objeto – Diz a menina afoita, correndo entre as coisas.

- Tá por aí cabrita – diz a mãe.

- Achei! Achei! Tá tudo aí... eu disse... meu pica-pau... minha boneca.. meu telefoninho que eu brinco todos os dias! Olha meu tigre!

Dizendo isso a menina sob no tablado e narra a uma história com o seu bicho de pelúcia na mão. (Figura 07).

(Figura 11 – Infinitos Monos)

(Figura 12 – Infinitos Monos)

Todos param e acompanham em um misto de encantamento e curiosidade. Um público se forma espontaneamente. Agora, aquele objeto obscurecido em um canto entre tantos outros brinquedos, é foco, sujeito de uma história.

“Esse é meu Tigrão. Minha mãe que me deu com os brinquedos. Minha mãe me deu meu tigre a muitos anos... porque eu pedi pra minha mãe me dá um desse aqui porque quando eu era pequeninha minha me deu esse tigre um

ano só... porque todos os dias minha mãe me deu um desse. Eu gosto muito. Acho que vou emprestar o meu Tigre.. Quando eu era bem bebezinho eu acostumava brincar com isso. Eu brincava o dia todo .. até os outros brinquedos... minha guardo ele... ela guardo num balde para ninguém pegar. Eu botei o nome dele de Tigrão. (Fabrícia D. B, S. Souza)

Em sua curta e breve história a garota ascende em toda a memória, não a dela, mas a de cada um, na qual o peso da vida se concentrava na leveza de um brinquedo, ascende também a imaginação da possibilidade daquele brinquedo. O objeto de pano e enchimento, agora se enche de carinho e ternura. Porém ao contrário de outros objetos que geralmente que resgatam um tempo perdido, um trauma ou uma articulação histórica. Com esse objeto a conexão é imediata porque se faz por transferência do real, aqui e agora. A menina transfere ao “Tigrão” toda a sua leveza e pureza de criança. Não há ficção o estado real e a transferência é sintomática.

O objeto por vezes é resistência daquilo que perde do tempo, nele reside os ensinamentos, a história de um tempo árido, do qual rescinde toda a mágoa e dá espaço ao estado de gratidão que é ostentada num pódio.

Sobre um pano de renda o “Bule” e seu recado:

“Usou muito tempo... Até os meus 18 anos, eu lembro que ela colocava na mesa o bule, o café... Bule do enxoval do casamento dela, essa é a história que ela contava para mim. Era um tempo muito difícil. Faltava tudo, mas o café nunca faltou. O bule lembra a minha mãe tudo que ela me ensinou... a bordar, cozinhar.. receber os outros com respeito.” (Dona Maria Isabel, Infinitos Monos, 2015)

Figura 12 – Infinitos Monos.

De uma maneira geral, os objetos trazidos a esse evento performático desencadeiam saudades, apegos, afetividade, tristeza por entes querido que reside em cada objeto mesmo depois de partido. Assim várias realidades são apresentadas de maneira simples, completas e concisas, poderíamos dizer quase minimalista, por meio de pinceladas impressionistas, cada uma das quais usando o Termo de Shaday Larios “é como uma camada da cebola revelada no mundo, do mundo” (LARIOS, 2018). E pouco a pouco, começamos a ver a realidade através dessas camadas que são lentes diferentes sobrepostas, mas distinguíveis nos óculos de nossos olhos. Mas o momento mágico e definitivo, que irá reunir todas as impressões e combiná-las para serem vividas através do processo catártico do que poderíamos chamar de um teatro poético.

No entanto, muitas vezes essa memória documental recria um exercício de resistência seja política ou social. Principalmente, quando a comunidade para por algum trauma ou evento catastrófico. Larios denomina esses objetos cheios de afetividade, dor e revolta, de objeto pós-catástrofe (LARIOS, 2014), um nome que possibilita a inclusão das individualidades que fazem cada um desses traços materiais. Ela defende que ao ser

fazer presente objeto de ordem etnográfica, nos desperta impulsos criativos e recuperativos para uma abordagem documental cênica do teatro de objetos e do teatro com objetos.

Para tentar descrever de maneira sintética esse modo de fazer, tomarei como exemplo uma tipologia de objetos dos quais já refleti anteriormente, estes são aqueles marcados por um verdadeiro evento catastrófico. A catástrofe é entendida a partir da essência da motilidade inerente à sua etimologia ("sacudir"), uma força que prejudica, de forma prejudicial, certo estado de coisas e para a qual a ligação usual entre sujeito e objeto cotidiano sofre desordem, uma metamorfose. (LARIOS, 2018)

Christian Carrignon em uma oficina sobre teatro de objetos em 2016 no Espaço Sobrevento (Figura 10), ao final da oficina disse ter percebido uma carga emocional muito afetuosa nas relações documentais que estabelecemos com os objetos. Isso gerou debate entre os participantes sobre quais os motivos que insistimos nas lembranças de afeto. Uma das hipóteses mais aceitas foi a razão de que o povo brasileiro nunca tenha passado por algum evento de catastrófico de larga escala que afetasse de uma maneira incorrigível as estruturas sociais. E ao que parece, a maioria dos novos eventos traumáticos são tratados de maneira velada ou infelizmente são esquecidos, como os massacres indígenas, destruição de barragens como na cidade de Mariana, etc. Carrignon comentou que quando deu essa oficina numa cidade da Alemanha, as pessoas traziam objetos de pessoas que se foram de maneira traumática, como vítimas do nazismo ou morte súbita, porém, suas performances não resvalavam em histórias saudosistas, sempre se direcionavam para um posicionamento político ou uma denúncia social.

Figura 13 - Oficina de Teatro de Objetos, Espaço Sobreventos por Christian Carrignon, 2017.

Essa incorporação de fragmentos de matérias-realidade, sob a forma de documentos, quebras ou provocações que já se anunciam na década de oitenta, segundo Sánchez, se configuram em novos aportes de intervenção na esfera colocando em cheque o falso documentário que se envereda para o fetiche ou a espetacularização da realidade podem ser encontrados no campo do pequeno formato, nos teatros de cabaré, na arte da ação e no teatro de objetos que para o ator a sua relação documental com a obra de ações performativas como essa em Andaraí, faz do público uma obra de sua própria audiência. Como afirma Carol Martin:

Teatro do real usa uma moldura para negociar diferenças entre memórias baseadas no conhecimento individual que estão sempre em processo de serem formadas e reformadas, e conhecimento histórico que está sempre em processo de ser revisitado e revisado. O armazenamento de memória e o histórico ajudaram a criar novas versões da experiência humana. A diferença é instável entre o conhecimento individual baseado na memória e o conhecimento histórico que está sempre sendo revisitado e revisado. (MARTIN, 2013. P. 175)

Para a pesquisadora, a experiência vivida das memórias construídas e da realidade virtual no Teatro do Real, denota nosso modo de conhecer o mundo mudaram e continuam a mudar. Assim teatro se reinventa num processo de continuidade na qual a produção de

signos e todo o conhecimento produzido passa pela égide do falibilíssimo – doutrina de que defende que o conhecimento não é nem absolutamente certo nem inteiramente aproximado – pois tudo é provisório e falível, dependendo sempre das significações produzidas ao longo da comunicação entre as mentes interpretantes. Isto, é sem dúvida, o que faz das artes da cena e de seus mecanismos algo extremamente interessante, essa capacidade de se reinventar enquanto ciência, enquanto objeto mutável que conduz muito mais a incertezas do que a um conhecimento fechado em si mesmo. Como afirma Luiz André Cherubini, diretor da Cia Sobrevento,

“O teatro ser filho da dúvida, nós, toda hora descobrimos uma coisa nova, então aquelas certezas elas desmoronam frente a nossa busca, ao nosso público e vice-versa”. Por conseguinte, a arte não serve para nada, ela não serve para coisa nenhuma, visto que não está servindo de nada, ela não é uma ferramenta para gente obter uma coisa. Contudo, é impossível conceber a humanidade sem cultura e arte, ou um indivíduo isolado em si mesmo no qual a comunicação não reverbera, não estabelece vínculos, afetivos, cognitivos e éticos, valores que só a arte e a cultura conseguem estabelecer em uma reinvenção de sentidos. (CHERUBINI, 2013)⁴⁶

⁴⁶ Entrevista de Luis André Cherubini no programa “Em Cartaz” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DknCYKxL-vg>

Capítulo 4. Estudo de caso

4.1. O Sobrevento.

Atuante desde 1986, o Grupo Sobrevento é um grupo profissional de Teatro que mantém um repertório de espetáculos e que se dedica à pesquisa, teórica e prática, da animação de bonecos, formas e objetos. Desde a sua fundação, o Grupo mantém um trabalho estável e ininterrupto e tem-se apresentado em mais de uma centena de cidades de 19 estados brasileiros. Esteve, também, no Peru (1988), Chile (1996, 2002, 2009, 2010, 2017), França (2017), Espanha (1997, 1999, 2000, 2001, 2004, 2007, 2008, 2010, 2011, 2014, 2018), Colômbia (1998 e 2002), Escócia (2000), Inglaterra (2013), França (2017), Eslováquia (2018) Irlanda (2000), Argentina (2001), Angola (2004), Irã (2010), México (2010), Suécia (2011), Estônia (2011), China (2017, 2019), representando o Brasil em alguns dos mais importantes Festivais Internacionais de Teatro e de Teatro de Bonecos.

Os espetáculos do Grupo são muito diferentes entre si, quer seja na temática, quer seja na forma, na técnica de animação empregada, no espaço a que se destina ou no público a que se dirige. O Grupo tem recebido Prêmios ou indicações para Prêmios da importância do Mambembe (Funarte/Ministério da Cultura), do Coca-Cola, do Shell, do APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e do Maria Mazzetti (RioArte), sendo sempre posicionado pela crítica especializada entre os melhores de suas temporadas. Por duas vezes consecutivas, em 1994 e em 1995, o SOBREVENTO recebeu do Ministério da Cultura o Prêmio Estímulo, pelo conjunto dos seus trabalhos e “pela sua contribuição ao panorama das Artes e da Cultura do país”.

Além das apresentações de seus espetáculos, o Grupo desenvolve diversas atividades no campo do Teatro de Bonecos e de Animação, como a realização de cursos, oficinas, palestras e mesas-redondas, tanto no Brasil como no exterior. Realizou, também, duas Mostras Internacionais de Teatro de Animação no Rio de Janeiro - Rio Bonecos 92 e Mostra Maria Mazzetti 95 -, foi diretor artístico do 1º Festival Internacional de Teatro do Rio de Janeiro - Rio Cena Contemporânea -, em 1996, e organizador da Mostra Nacional de Teatro de Animação O Teatro de Bonecos e a Música, em 2001, da 1ª Mostra RioArte de Bonecos - Grandes Mestres do Teatro de Bonecos Mundial no Rio, dos Festivais Fantoques nas Praças e Praça dos Bonecos, foi curador dos Festivais SESI Bonecos do Brasil e do Mundo e do Festival Internacional de Teatro de Objetos - FITO.

Além dos Festivais que organizou e dirigiu, foi responsável pela vinda e pela circulação pelo país de diversas companhias estrangeiras de Teatro de Bonecos.

Ao longo da sua carreira criou vários espetáculos, a maioria dos quais permanecem em repertório. Dirigido, ainda hoje, por Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, com a presença constante de Miguel Vellinho, seus três fundadores; com a produção, desde os seus primeiros momentos, de Lucia Erceg; e tendo incorporado a seu núcleo artístico Anderson Gangla, Maurício Santana, Agnaldo Souza e Marcelo Amaral, entre outros, o Sobrevento é reconhecido, nacional e internacionalmente, como um dos maiores especialistas brasileiros em Teatro de Animação e uma das principais Companhias estáveis de Teatro do Brasil.

O Grupo Sobrevento está sempre antenado e engajado artisticamente com as questões sócio-políticas de nosso país. Em 2015 o Brasil vivia um momento especialmente infeliz, com a presidenta Dilma Rousseff como protagonista de sua própria tragédia política poucos meses após ser reeleita. O país do boom econômico e dos aplausos internacionais como sólida potência política e financeira já parece distante enquanto a investigação do esquema de corrupção na Petrobras se amplia, a economia não dá sinais de melhora e a popularidade da governante está no chão. Forte descontentamento popular e a avidez de parte da oposição para tentar retirar a presidenta do poder formam o coquetel da crise. Diante dessa situação os brasileiros estavam divididos, isolados em grupos ou na solidão de suas descrenças. Foi em meio a este clima que o espetáculo “SÓ” foi concebido, insurgindo para dentro da peça esse estado de desolação e solidão nos quais nós brasileiros nos encontrávamos.

4.2 – O Espetáculo “SÓ”

Tomo como análise o espetáculo “SÓ” produzido em 2015 por considerar que nesse espetáculo existe toda a potência do signo que os objetos possam carregar transcendendo uma esfera lógica e sedimentar que a fábula da peça poderia cercear-se.

Antes mesmo de situar o contexto que envolve a produção e audiência da peça, gostaria de fazer um adendo comparativo – é claro que de maneira rasa – acerca de dois outros espetáculos do grupo que também tomam como mote o Teatro de Objetos, para justificar minha escolha de “SÓ” como uma escolha ideal para esses apontamentos. Para isso, retoma a argumentação já apontadas por Kantor e Craig no começo dessa pesquisa, na qual o objeto se torna foco da proposição da cena, delegando ao ator apenas o papel de agente dessa proposição, anulando assim sua mimesis realista para que o sógnico e o imagético possa “florir” do objeto.

Figura 14. Cena de O Espetáculo “São Manuel Bueno, Mártir”. Grupo Sobrevento. 2013

O espetáculo anterior ao O Espetáculo “São Manuel Bueno, Mártir” que discorre sobre a vida do polêmico Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936) foi filósofo, ensaísta, dramaturgo, romancista e poeta: sua obra literária gira em torno de três temas dominantes: o homem, a imortalidade e a Espanha. Uma peça, dirigida ao público adulto e voltada à pesquisa do objeto. A mise-en-scène acontece em uma arena ocupada por uma mesa redonda, que representa o mundo. No centro dela, bonecos de madeira estáticos, fixos, sem qualquer articulação, confeccionados pelo escultor Mandy, são pelo menos 30 bonecos que representam os personagens da trama e o povo da pequena cidade onde se desenrola a história. Os três atores-manipuladores, representando os personagens Dom Manuel, Angela e Lázaro, movimentam estes bonecos como se fossem peças de xadrez ou figuras de um presépio. A trilha sonora do espetáculo, realizada ao vivo, uma música que transita entre o erudito e o popular, é executada por três músicos, ao violão, violoncelo e bandolim.

“Ao longo do espetáculo, as figuras (bonecos) vão perdendo a sua forma, se decompondo, ficando cada vez mais distantes do figurativismo original, como em um livro, molhado pela água. O jogo de movimentação das figuras lembra um jogo de criança ou às vezes uma maquete, mas não há uma manipulação propriamente dita ou uma técnica de animação”. (VARGAS, 2013)

Percebo nesse espetáculo uma manipulação precisa e orientada que nos faz adentrar nesse vilarejo quase como “voyeur” seguindo a história desses personagens que pela sua força imagética aliada a um jogo de luz que incide sobre esses bonecos/objetos e lhes dão vida na nossa imaginação. A música também de forma envolvente interage nesse jogo nos arremessando ao universo dramático dessas personagens que imaginamos. Porém, o desenvolvimento da trama, se dá através da narrativa confessional e em primeira pessoa de Ângela (Sandra Vargas), e também por alguns diálogos pontuais entre os atores. Nesses momentos é onde a magia se quebra, conseguimos ver os atores manipulando aquelas peças frágeis que perdem o seu poder diante da presença do ator e sua interpretação. Há narrativa da atriz que traz uma carga emocional também nos distancia dos objetos nos forçando a se concentrar em sua performance. Nesse sentido, a palavra se torna um concorrente do objeto, porque ela não está em função de dele, mas o objeto está a serviço da palavra. Somente, a música, na qual os músicos se anulam (não os percebemos mesmo estando presentes) conseguir potencializar a presença do objeto e o jogo de luz e o objeto de cena conseguem dar verdade e sentido a força imagética dos objetos.

Figura 15 – Cena do Espetáculo “! São Manuel Bueno, Mártir” Sobrevento. 2013.

O Espetáculo posterior a “ SÓ”, também é dirigido à força de imagem e memória do objeto, “Escombros”, trata da aniquilação dos relacionamentos e dos seres em um mundo que está desabando. Na encenação, pessoas que perderam tudo andam sobre escombros e tentam, apesar de toda a desesperança que paira no ar, compreender como tudo se perdeu sem que se dessem conta e, mesmo incapazes de recompor um mundo que não existe mais, insistem em manter-se de pé.

“A destruição do nosso entorno, a ruína de nossas construções, de nossa casa, de nossos sonhos termina por contaminar as nossas relações com os outros e, por fim, entranha-se em cada um de nós, penetrando-nos os ossos e a alma”.
(VARGAS, 2013)

Figura 16 – “Escombros” Grupo Sobrevento. 2013

A pesquisa desse espetáculo que parte de uma condição imemorial dos objetos, assim, a *mise-en-scène* consegue construir através um universo impactante de uma situação catastrófica, na qual entre os escombros daquilo que foi uma vida “feliz” e organizada, se faz fragmentada na memória dos objetos entulhados, esquecidos, inutilizados entre o ocre opaco da poeira que se assenta sobre os atores/personagens colocando-os também na condição de objetos. A força desses objetos dispostos de forma desorganizada no espaço cria uma condição para esses seres retornem a vida e nos conte suas histórias em um estado que Shaday Larios vai nominar como “Espaço poético”:

“uma zona intermediária com os sujeitos afetados pelo evento, onde operações substitutas, transferências sensíveis e evocações que relaxam as hierarquias entre o animado e o inanimado. O consumo emocional de escombros, os pertences dos desaparecidos e vários tipos de restos emocionais propõem uma animação psíquica do sujeito, que não precisa “fazer como se” esse fragmento estivesse vivo, como apresentado por alguns teatros. ” (LARIOS, 2016)

Figura 16 – “Escombros” Grupo Sobrevento. 2013

Porém, essa força motriz que constroem a poética dos objetos é atravessada pelo discurso dialógico ou as partituras de movimentação dos atores que se utilizam dos objetos para recriar a cena mimética do drama burguês com suas interpelações e interjeições que nos castram a imaginação sob o julgo da fábula e também nos nega nossa memória sobre os objetos impondo-nos sua memória fabular. Por tanto é, novamente, o ator e sua palavra em foco em detrimento à poética imagética do objeto.

Figura 14 – Cartaz do Espetáculo “SÓ” – Grupo Sobrevento. 2015

Na contramão da palavra e da explicação lógica fábula, o espetáculo “SÓ” incide em uma poética fragmentada onde cada objeto em consonância com os atores nos remetem a construções imagéticas através da memória e da imaginação.

“SÓ” nasce de uma oficina de um grupo de estudos do Teatro de Objetos na qual estão envolvidos cerca de 35 artistas. Da prática desta linguagem, esse processo

questiona, sobretudo, a utilização de mesas como suporte constante dos objetos, a fim de dar-lhes destaque, bem como questiona a figura do artista como um narrador de histórias. Esses dois pontos já são suficientes para libertar os objetos da ditadura espacial que, geralmente, no teatro com objeto confina-lhes sobre pequenos espaços, nos quais estão expostos como num pódio, bem a estética brechtiana onde, imóveis, são submetidos à narrativa da palavra ou da manipulação, assim, muitas vezes, fecha-se em um só sentido da criação.

Em “SÓ”, o Sobrevento explora as limitações e o potencial do Teatro de Objetos e depara-se com um paradoxo: “aquilo que o havia atraído por parecer uma possibilidade de ruptura revelara-se, também, uma armadilha, uma convenção: um teatro feito geralmente por um único ator, que ordena objetos sobre uma mesa, para contar uma história, lançando mão de metáforas.” (SOBREVENTO, 2015). Para entender a problemática que o grupo coloca é preciso contextualizar o tema e o mote que levou a elaboração do espetáculo.

Para a criação da obra, o Sobrevento tomou como ponto de partida livro “O desaparecido” ou “Amérika”, um romance que ao lado de “O Veredicto” e “Metamorfose” pertence à fase “filhos” de Kafka, que como tema comum às obras, filhos são punidos e banidos pelos pais. A diferença é que, enquanto os outros dois permanecem no âmbito da casa paterna, numa concentração claustrofóbica, a história de Klaus Rossmann, enviado a uma América totalmente recriada pela imaginação de Kafka (ou seja, uma Amérika), após ter sido seduzido pela criada, já aciona o mecanismo de “lançar no mundo” o filho pródigo, cuja maior realização ocorrerá em “O Castelo”.

Curiosamente, mesmo lançado no mundo, Rossmann viverá a experiência do banimento repetidas vezes – pelo tio, pelo camareiro-mor do hotel onde se emprega – e só encontrará guarida em ambientes desabonadores, sórdidos e permeados pela sexualidade. O sexo é a grande ameaça aos “esforços” dos personagens kafkianos e representa um ímã, um visgo que os prende a uma situação degradada. O clímax do romance permaneceu inacabado como se tivesse chegado a um ponto insustentável; a submissão de Karl a Brunelda, uma mulher imensa, uma espécie de grande prostituta, que transforma os homens em seus criados; um circo cômico que os mantém a todos numa orgia vaudevillesca; um apartamento minúsculo e entulhado. Espaço típico do universo kafkiano.

Apesar desses aspectos sombrios, é preciso dizer que “O desaparecido” exercita a alta comédia, é um livro muito engraçado. Aliás, é a obra longa de Kafka onde mais acontecem coisas. O mundo está à nossa frente e tudo pode nos acontecer.

Todo esse contexto já é o suficiente para querer dar conta dessa história romanesca de abandono e tristeza. No entanto, para manter fiel ao foco da pesquisa voltado aos objetos, o Grupo cria um espetáculo sem palavras, em que os atores compõem situações patéticas, emocionais, em quadros que se aproximam de instalações plásticas contemporâneas. “SÓ”, do Grupo Sobrevento, fala da solidão e da desumanização nas grandes cidades e no mundo moderno. Na peça, cinco personagens apresentam-se em diferentes situações, não sequenciais, que partem, sempre de objetos que, retratados exatamente como os objetos que são, terminam por transformar-se em elementos poéticos e metafóricos. Os cinco personagens, mais que cinco vidas, são cinco caminhos que terminam por encontrarem-se, mesmo mantendo, neste encontro, as suas solidões. Apercebendo-se que as palavras não poderiam dizer o que se tentava comunicar. Por isto, não tentou encenar o texto de Kafka, mas fazer dele um disparador do que o moveu a desenvolver este projeto: a desumanização nas grandes cidades e no mundo moderno.

Embora as palavras de Kafka não estejam em cena, a atmosfera de sua obra terminou por impregnar cada cena do espetáculo. E para criar esta realidade particular, o Sobrevento uniu-se a artistas reconhecidos pelo desejo de criar novos mundos.

Para isso, a direção escolheu quebrar o espaço da mesa e, com isto, provocar outra relação do ator com o objeto, fazendo com que ele deixasse de ser um narrador e passasse a ser um personagem dentro daquele universo ao qual o objeto remetia. Ao mesmo tempo, a pesquisa partiu de um texto que fala justamente desse desconhecimento, desse desajuste, dessa necessidade de se relacionar que parece cada vez mais difícil, em um mundo cada vez mais populoso, cada vez mais conectado e cada vez menos humanizado.

Esse tema remete a própria poética que concebeu o Teatro de Objeto e também inspirou a literatura de Kafka: A desilusão do homem com a humanidade, o indivíduo como fracasso social, fracasso do ideal tecnológico diante da vontade humana, um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologia, a coisificação do homem no mundo das coisas.

O diretor Luiz André Cherubini convidou o compositor Arrigo Barnabé que fez da trilha sonora um “objeto” a mais ocupando a cena. Visto que, a música trespassa todo o espetáculo, não se coloca a serviço de preencher o silêncio dos atores, e sim de instaurar outras realidades sob o prisma dos objetos. A música é um signo que nos causa a princípio estranhamento e nos desloca da realidade do ator em seu drama “banal”. Ela incide sobre o clima lúgubre em que o romance de Kafka se edificou. Mesmo que o espectador não tenha conhecimento história ou das pretensões estilísticas do romance, certamente a trilha o remeterá a esse universo insólito no qual os objetos contam as suas histórias, reunindo às várias perplexidades, os diferentes assombros, as muitas inquietações, ao falar da fraqueza, da vulnerabilidade, da insegurança, da fragilidade e dos sonhos de pessoas que estão em busca de algo que não poderão alcançar.

4. 3. Do signo a metáfora

O Espetáculo inicia com uma trilha de sapatos que separa duas plateias. Uma mulher caminha sobre esses sapatos carregando nas costas seu mundo de crenças e de sonhos, alguns pares ela pisa com certeza, outros, com delicadeza e outros ela salta evitando o contato. Sob uma luz opaca os objetos se ascendem. Não na sua funcionalidade. Qual a serventia de um sapato fora do pé? Mas vistos, assim, encarrilhados, de diferentes modelos e tamanhos, nos remetem às memórias de quem os calçou. E cada uma dessas lembranças tece a expressão sofrida dessa mulher que agora caminha só sobre todos aqueles que a marcaram. Porém essa interpretação a partir de analogias não passe sistematicamente nas conexões individuais de cada espectador que matem sua atenção num misto de incompreensão e busca de sentido, já que a palavra não os norteará. Assim os objetos, sapatos, relógio, uma camisa e suvenires são apenas signos, pois não representam eles mesmos. Mas algo que está na experiência de cada espectador pronto a fazer suas inferências.

Figura 14. Foto arquivo Sobrevento. (Atriz: Sandra Vargas) ”

A mulher, agora, sentada com uma camisa azul-cor-do-mar sobre o colo e “passa” a navegar sobre a camisa um barquinho, miniatura de um cargueiro. Na recepção da cena podemos observar dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contiguidade (proximidade) e por similaridade (semelhança), o último um é o eixo de seleção (por similaridade); e o primeiro é o eixo de combinação (por contiguidade), quando nos deparamos com azul e nos lembramos do mar, estamos fazendo uma associação por semelhança; quando o barquinho desliza sobre a camisa estamos fazendo uma associação por contiguidade. Assim são os signos. Você se acostumou, desde criança, a ligar certa combinação de sons a um objeto — por exemplo, os sons que compõem a palavra “mar”. A referência do azul, o barco sobre a camisa, todos remetem à metáfora da viagem. Mas o que o azul da camisa tem a ver com o barquinho de brinquedo? Você nota, porém, que a semelhança não está nos próprios signos (palavras, símbolos), mas nas coisas ou objetos — no caso, o barco e a camisa — designados por eles. Vemos, então, que a metáfora — neste e na maioria dos casos — é um curioso fenômeno de analogia por contiguidade. Ou seja, ela é um ícone por contiguidade — o que é uma espécie de contradição. Trata-se de um ícone degenerado; por isso, a gente pode definir a metáfora como sendo um hipoícone por contiguidade.

Ela é, portanto, o primeiro momento da representação mental, já que ícones e índices puros podem existir apenas em referência a seus fundamentos, mas nunca em referência a um correlato... As metáforas desempenham um papel muito mais importante na lógica do que se normalmente supõe. Talvez ela seja mesmo o elo perdido entre a semiótica e a fenomenologia, capaz de uni-las num grande sistema. A metáfora compartilha sua natureza com o símbolo e com o ícone.⁴⁷

E também essa referência à viagem é possível porque, possivelmente, todos os presentes têm algum conhecimento prévio da cor do mar ou de viagem de barco. Isso que podemos chamar de “experiência colateral” que é aquilo que nos dá a familiaridade com o objeto. Então você só consegue fazer uma metáfora porque temos uma referência prévia, que nos permite fazer essa aproximação metafórica, na qual memória

⁴⁷ Vinicius. Romanini, in Minute Semeiotic: <http://www.minutesemeiotic.org/>

é essencial. Essa memória que parece que todos compartilham configura-se em uma memória social, pois a referência é coletiva. No entanto, no estante seguinte da cena, os movimentos da mulher cessam bruscamente, e o barquinho é engolido pela camisa, ela abraça a camisa no peito com um olhar de dor. Nesse caso, a metaforização da situação é singular e individual, pois cada um de acordo com sua experiência de perda ou não, faz sua conexão, que pode ser catártica ou distanciada. E essa experiência metáfora pode estar ligada a uma memória profunda.

Figura 15. Foto arquivo Sobrevento. (Atriz: Sandra Vargas)

A memória se apresenta de três formas distintas: a memória remota, que está ligada aos dados fundamentais, antigos, já solidificados na consciência, pois são importantes para o cérebro; a memória recente que se refere ao nosso “dia-a-dia”, informações que nos situa no presente e que podem, de acordo com sua importância, se tornar memória remota; e por fim a memória operacional, aquela que utilizamos para guardar os dados que precisam ser mantidos somente durante sua utilização. São usados e, quase de imediato, esquecidos, como aquele número de telefone que nos disseram e que se vai da memória assim que terminamos de discar. Quando uma informação se torna consciente, ela está sendo armazenada nesta memória operacional, seja vinda de fora ou um fato remoto, lido ou evocado de dentro da memória recente ou remota. É por isto que costumamos lembrar o que estávamos

fazendo em um momento de emoção: o que estávamos fazendo ou vestindo quando soubemos que passamos no vestibular não é de fato importante, mas, tendo acontecido em um momento de forte emoção, é lembrado. A memória é, por fim, umas funções cognitivas ou superiores do cérebro humano. Como ela é uma função cognitiva está ligada com a percepção. O signo se estabelece através dos nossos órgãos sensórios – a percepção, interage com as experiências passadas. Os signos preexistentes na memória do sujeito e produz uma síntese, um produto cognitivo. Para Ecléa Bosi:

Apesar da diferença entre o processo que leva à ação e o processo que leva à percepção, um e outro dependem, fundamentalmente, de um esquema corporal que vive sempre no momento atual, imediato, e se realimenta desse mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente. É rica de consequências essa concepção da percepção como um resultado de estímulos "não devolvidos" ao mundo exterior sob forma de ação. Em primeiro lugar: a percepção aparece como um intervalo entre ações e reações do organismo, algo como um vazio que se povoa de imagem, as quais trabalhadas assumiram a condição de signo na consciência.⁴⁸

Nesse caso, é a própria memória dos objetos, que como seres inanimados evocam a memória de narrativas vivas restaurando o humano que se perdeu, ou deixou se esquecer. No espetáculo “SÓ”, cada objeto carrega memórias, tanto para os atores como para o espectador. Essa memória podem ser memórias lembradas (conhecimento a priori) como memórias inventadas (conhecimento posteriori). Isso fica evidente, quanto tanto o ator compõe sua partitura em silêncio por todo o espetáculo, e o público tece uma séria de narrativas mentais que depois vão elaborar como experiência.

Os signos e as conexões simbólicas vão surgindo à medida que os objetos vão ganhando corpo e forma em cena: Um aquário sem peixe protegido por uma garota que aguarda pacientemente uma “carona” para mudança e, que o abandona sua relíquia, assim que surge a oportunidade da fuga da solidão e do tédio; o vestido da mulher amada revestido de apego e solidão.

⁴⁸ BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

4. 4. A poética do imaginário

Porém, um dos casos mais interessante dessa inferência sígnica é o rapaz, no caso, o jovem Karl, - protagonista do romance de Kafka – um rapaz alemão expulso de casa pelos pais e enviado à América depois de ter engravidado uma empregada, se vê envolvido em situações e julgamentos que não lhe dizem respeito, enredado numa engrenagem absurda, movida por culpas, interdições e acusações, cujo funcionamento sempre lhe escapa e anunciam os dois outros romances póstumos e inacabados do escritor: "O Processo" e "O Castelo".

No entanto, na peça não é essa história que nós vemos, pois, o rapaz que carrega muitas malas nas costas, e aninhada em sua mão uma miniatura de cadeira sobre um prato que ele tenta conduzir sem muitos danos em sua jornada que se desdobram em um andar sobre cadeiras que indicam ou impõe o seu caminho.

Em verdade, isso é só uma leitura que eu faço a partir de minhas experiências com as imagens que aqueles objetos me remetem. Assim eu crio minha referência dramática sobre cada elemento do espetáculo, que em nada tangencia o enredo kafkiano.

Figura 16. Foto arquivo Sobrevento. (Ator: Daniel Viana)

Tomo como exemplo dois espectadores que entrevistei após o espetáculo:

Elizabete, professora de línguas, 40 anos. O impacto que o espetáculo causou nela foi “angustiante”, me relatou, “Vivemos nesse estado ensimesmados, sinto que nos apegamos às coisas como se elas fossem nos salvar ou nos proteger”.

Indagado sobre sua interpretação acerca da cena das cadeiras: “Era a filha que ele protegia, não era? Uma criança... sei lá. A gente sempre protege as crianças em momentos difíceis. Lembro do pai... Quando viemos da Coréia, eu era pequena, mas eu me lembro, tudo era muito difícil. Mas meu Pai me protegia.

- Quantos anos você tinha?

- Uns dois, acho”.

Esse resgate da memória que a cena suscita na professora, de maneira analítica, dado o grau especulativo, parece-me muito mais um construto do imaginário, reminiscências das narrativas do seu pai que se fixaram em sua memória como experiência vivida. Que foram despertadas a partir das provocações sógnicas que os objetos lhe colocaram com a força de sua imagem. Quando ela relatava a experiência não me pareceu que a história do rapaz importava muito, mas sim a sua.

Em entrevista com outro Rapaz, Reginaldo de 35 anos e sem profissão, percebi algumas limitações cognitivas e uma dificuldade de se expressar. Depois ele me informou que era portador da Síndrome de Tourette⁴⁹. Ele estava completamente extasiado com o espetáculo: “É uma peça de aventura... essas pessoas são heróis... eu me apaixonei pela bailarina... se pudesse levava para casa”, ele riu.

Novamente indaguei sobre a cena das cadeiras: “Aquele cara sou eu. Um herói... Ele ia assim superando os obstáculos...”.

“Eram as montanhas... Ele ia por cima pra não pisar nas águas dos rios...”.

- E a cadeirinha sobre o prato?

“Sei lá... nem prestei atenção”.

⁴⁹ **Síndrome de Tourette** é um distúrbio neuropsiquiátrico caracterizado por tiques múltiplos, motores ou vocais, que persistem por mais de um ano e geralmente se instalam na infância. Na maioria das vezes, os tiques são de tipos diferentes e variam no decorrer de uma semana ou de um mês para outro

Nesse, instante veio-me as digressões de Bachelard. O lago, a lagoa e a água adormecida, pela beleza do mundo que refletem, e as lembranças que proporcionam, despertam a imaginação. Bachelard, poeta, diante da água não faz como o pintor que a retrata em uma tela ou gravura. Ele vai sempre além do real. A poesia continua e transpõe os encantos do mundo.

Conclusão

Essa investigação acerca das possibilidades da tessitura dramatúrgica provocada no Teatro de Objetos me levou muito mais a certezas poéticas do que científicas. Esse objeto passou por transformações em dois níveis: o primeiro estrutural e de valor capital, que representa a nossa alienação e compulsão consumista, assim desagregado em um mundo onde acumulamos mais objetos para depois resgatá-los como descarte de nossas memórias. O segundo nível de transformação, é o criativo, o objeto como abstração de todas as mudanças que passamos, tão aceleradas e encavaladas no último século (que não nos permitem nem a vertigem, somente as catástrofes do espírito e os pesadelos da carne). Esses objetos foram trespassados pelas tendências vanguardistas do século XX, por conseguinte, nos permite reinventá-los em nossa imaginação, nos restituindo um estado criativo e imaginativo que perdemos em meio às materialidades da virtualização das nossas memórias e da nossa história.

Por conseguinte, as principais etapas desse caminho criativo, somos nós, em um movimento anterior, agindo nesse movimento, operando na criação, encaminhando o trabalho, e, finalmente, reconhecendo-nos como espectadores, todos nós, artistas e público, espectadores de nossas experiências.

Percebo então, que para engajar-se em um processo criativo requer ser livre em seus movimentos, no corpo e na mente, libertar-se de certas convenções, ser suficientemente insatisfeito para constantemente exigir renovação e "realizar", porque os criadores não apenas sentem ou sabem, eles incorporam o que eles concebem em suas emoções e são aqueles que têm a responsabilidade por essa criação. Essa responsabilidade é parte da dinâmica do processo de criação, porque o artista deve esquecer - ou ir além, ou encarar o que é incômodo, o que é perturbador, o que é convenientemente admitido, as convenções que organizam e simplificam nossas vidas.

O Teatro de Objetos desperta o conhecimento sobre a nossa percepção de espaços e são enriquecidos pelas experiências variadas, sensíveis – visual, som, odor, luz – um despertar de sentidos. A experimentação nos permite entender nosso relacionamento sensível com o mundo.

Para o artista, que trabalham com esse seguimento do teatro a experimentação não consiste apenas em identificar novas situações de possível interação, mas também em inventar territórios, modalidades de existência, ação e comportamentos peculiares a essas situações e seus espaços.

Durante as pesquisas e as leituras percebi a grande dificuldade de realizar uma abordagem a esse tipo de escritura cênica de maneira conceitual e teórica. Principalmente nos aspectos semióticos da cena, pois há um entendimento teórico sobre os processos cognitivos e perceptivos da criação cênica, mas tanto a literatura técnica como os argumentos teóricos ainda não são muito claros em sua articulação e precisão na abordagem, falta-me um entendimento instrumental. Lendo os escritos de De Marinis, percebi que a aplicação é mais semântica do que pragmática, no que tange a construção dramaturgica, visto que o ato criativo da recepção se dá sempre num plano subjetivo e se instaura a partir de uma reflexão posterior à experiência da qual a dramaturgia acontece. Há sempre uma possibilidade de falibilidade entre aquilo que o artista concebeu e a sua audiência, dada a natureza degenerativa dos signos, as combinações simbólicas são mais eficazes. Por conseguinte, é na memória de quem se permitiu a experiência, tanto na construção sígnica e quanto simbólica que a tessitura dramaturgica se edifica, não como monumento, mas como discurso.

Porém, quando volta a atenção a tessitura dramaturgica desenvolvida no Teatro de Objetos, a memória é apenas um disparador para que o poder das imagens aconteça. Por vezes, ela determina o ponto de partida, quando o objeto é intimamente reconhecido. Contudo, o objeto escolhido ao acaso e lançada a mente, produz ondas de superfície e de profundidade, provoca uma série de reações em cadeia, agitando em suas quedas, sons e imagens, analogias e recordações, significados e sonhos; em um movimento que toca a experiência e a memória, a fantasia e o inconsciente, e que se complica pelo fato de que essa mesma mente não assiste passiva a representação, mas nela intervém continuamente, para aceitar e rejeitar, relacionar e censurar, construir e destruir. Essas associações podem começar de forma preguiçosa, mas mesmo as mais rasas funcionam como um estopim não para memória, mas ao imaginário.

A “Civilização das imagens” nos permitiu uma descoberta de poderes da imagem há tanto tempo recalçados, aprofundando as definições, os mecanismos de formação, as deformações e as elipses da imagem. Ao mesmo tempo que nos impõe a imagem enlatada

que nos paralisa a percepção diante de um senso comum não criativo, e obriga o espectador orientar-se pelas atitudes coletivas da propaganda, a temida violentação das massas. À revelia, Teatro de Objetos representa esse deslocamento de sentido porque reinventa a imagem a partir de sua própria ditadura e reelabora a palavra a partir de sua negação. Aos mesmo tempo que contempla o “orgiasmo” coletivo, infinda-se na subjetividade daquele que é tocado pela sua história. As questões ligadas ao imaginário continuam sendo um material de investigação que pretendo aprofundar e buscar suas conexões em outras esferas do fazer artístico.

Referências Bibliográficas

- ADES, Dawn. **O Dadá e o Surrealismo**. Editorial Labor do Brasil, S. A., 1988.
- ALMEIDA Wanner, Maria Celeste. **Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas** (Locais do Kindle 4033). SciELO - EDUFBA. Edição do Kindle.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo, Edusp, 1991.
- _____. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- _____. **Imagens, Símbolos e Mitos**. Revista Eletrônica “ Formas Animadas” acesso 21/05/2018 In:
<https://formasanimadas.wordpress.com/2010/08/12/teatro-de-animacao/>
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p.95-7, p.256.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1987.
- AVIÑA. Eugenio Garbuno. **Estetica del vacio**. La desaparicion del simbolo en el arte contemporaneo. Editorial: ENAP. Mexico. 2012.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**, Editora Martins Fontes; São Paulo, 1957.
- _____. **O Ar e os Sonhos**. Martins Fontes. São Paulo. 2001.
- _____. **A água e os sonhos**. Martins Fontes. São Paulo. 2018.
- _____. **A Psicanalise do Fogo**. Martins Fonte. São Paulo. 1994.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- _____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Ed. Relógio d`água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERGOUNIOUX, Pierre .**Back in the sixties**, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 21.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

_____. **Semiotics and Its Heritage**. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. p.13-25.

_____. **Teorias do Teatro**. São Paulo, Editora UNESP, 1997. Pág. 391

CARDONA, Patricia. **Dramaturgia del bailarín: cazador de mariposas**. Mexico: INBA, 2000.

CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**, São Paulo, Ed. 34, 2001.

CARNEIRO, Leonel Martins. **Traços de memória: a entrevista aberta como forma de sondar a experiência do espectador**. In: ARANHA, Carmen S.; CANTON, Kátia. (Org.). **Desenhos da Pesquisa: Novas Metodologias em Arte**. 1ed. São Paulo: MAC/ USP, 2012c, p. 201-210.

_____. **A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo**. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 12 Abr. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>.

_____. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes.

CARRIGNON, Christian e MATTÈOLI, Jean-Luc. **Le théâtre d'objet: à la recherche du théâtre d'objet**. Paris: Ed. Thémata, Encyclopédie fragmentée de la marionnette, vol. 2, 2009.

CARRIGNON, Christian. «**Le théâtre d'objet : mode d'emploi**», Agôn [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Le jeu et l'objet : dossier artistique, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.enslyon.fr/agon/index.php?id=2079>

CHKLOVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido - Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor** - Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação, para obtenção do título de Doutor em Artes. 2008

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Poética do Ser e Não Ser: Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação**. São Paulo: USP, 2000. Tese, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

CRAIG, E. Gordon. **Da Arte do Teatro**. Lisboa, Ed. Arcádia.

_____; RIBEIRO, Almir. **O ator e a supermarionete**. *Sala Preta*, Brasil, v. 12, n. 1, p. 101-124, June 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60595>>. Acesso em: 08 July 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p101-124>.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: Atenção e espetáculo na cultura moderna**. Cosac Naify. São Paulo. 2013.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar Comum**. São Paulo, Cosac Naif, 2010.

DEITCH, Jeffrey. **Introdução**. In: **Post Human** - catálogo de exibição internacional, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1995.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

DORT, Bernard. **A Representação Emancipada**. *Revista Sala Preta*, Vol. 13.1. São Paulo: USP/PPGAC, 2013.

DUCHAMP, Marcel. **A arte criativa**. link: <http://www.fiammascura.com/Duchamp.pdf>.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa, Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

FERNANDES, Silvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dec. 2013b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. **Teatralidades do real**. Revista Subtexto, Belo Horizonte, n. 6, p. 37-50, dez. 2009.

_____. **Teatralidade e textualidade**. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP. Número 7. 2009.

FÉRAL, Josette (org.) **Pratiques performatives. Body remix**. Québec e Rennes: Presses Universitaires du Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FERRARA, Lucrécia D'alessio. **Leitura sem palavra**. Ed, Ática, São Paulo . 1996.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008.

_____. **Semiótica del teatro**. Ed. Arco Libros – Madrid/España. 1999

tlf. 34 91 415 36 87/416 13 71 / fax 34 91 413 59 07

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRAGA, Ivana de Oliveira. **A "coisificação" do humano nas práticas biotecnológicas como herança da modernidade**. Disponível em: <

http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2F150.162.138.7%2Fdocuments%2Fdownload%2F630%3Bjsessionid%3D5B2CD70D9050B6B9C08159294AC99B61&ei=3MU5U_P8FOLJ0QHlkYAY&usg=AFQjCNHrYF97VO4f111d4UI4Jz5KqkpH4w&bvm=bv.63808443,d.dmQ>. Acesso em: 17 mar. 2017.

FRIED, Michael. **Art and objecthood: essays and reviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GENTY, Philippe. “Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação” in Revista Moin Moin. UDESC/SCAR. Jaraguá do Sul. 2008

GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (orgs). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto** (*apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta,*) *realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.*

HELENE, André F. & XAVIER, Gilberto F. **A construção da atenção a partir da memória.** Revista Brasileira de Psiquiatria, São Paulo, n. 25-supl. 2, p. 12-20, 2003. 5

JAMES, H. **O desenho do tapete. In: A morte do leão: histórias de artistas e escritores.** Tradução de Paulo Henrique Brito, posfácio e seleção de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.144-180.

JURKOWSKI, Henryk. **Worldwide Puppetry Day 2011.** Omsk, Siberia Ocidental, março, 2011. Disponível em: <<http://atarumba-teatrodemarionetas.blogspot.com/2011/03/dia-mundial-da-marioneta-21-de-marco.html>>. Acesso em: 30/06/2019.

KAFKA, Franz. **O Desaparecido ou Amerika.** Editora: 34. São Paulo. 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura.** Trad. Valério Rohden e Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LAKOFF, George e Mark Johnson. **Metáfora do Cotidiano.** EDUC-Editora da PUC-SP/Editora Mercado de Letras, Campinas/SP. 2017.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma.** Perspectiva: São Paulo, 1980.

LARIOS. Shaday. **'cuaderno de campo', da agência el solar**, detetives de objetos, no grec 2018. Barcelona. Artigo publicado na Revista Eletrônica Titeressante em junho de 2018, Link: <http://www.titeressante.es/2018/07/cuaderno-de-campo-de-la-agencia-el-solar-detectives-de-objetos-en-el-grec-2018-barcelona/> acesso: 30/06/2019

_____. **Artigo: Objeto e Silêncio.** Revista eletrônica Titeressante. 2018. <http://www.titeressante.es/2017/01/objeto-y-silencio-por-shaday-larios/> acesso 30/06/2019

LARROSA, Jorge. **Experiência e alteridade na educação.** Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** 2. Ed. Tradução: Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify. 2011.

_____. **Nota sobre o reconhecimento. Reflexões sobre o espectador no teatro pré e pós-dramático.** Tradução de Matheus Cosmo, Paula Bellaguarda e Sofia Vilasboas. 2016.

LEVINAS, E. **Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo.** Trad.: João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. **Nota sobre o reconhecimento. Reflexões sobre o espectador no teatro pré e pós-dramático.** Tradução de Matheus Cosmo, Paula Bellaguarda e Sofia Vilasboas. 2016.

LYOTARD, J.-F.; Sueyoshi, H.; Toledo, T. O dente, a palma. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 139-146, 21 dez. 2011.

MARINIS, Marco De. **Introdução: Theater or Performance**, in *The Semiotics of Performance*. translated by Áine O'Healy. Indiana University Press, USA. 1993. (Livre tradução.)

_____. **Compreender el Teatro.** Argentina, Editorial Galerna, 1997.

MARTIN, Carol. **Theatre of the Real.** Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MATTEOLI, Jean-Luc. « **L'objet pauvre dans le théâtre contemporain** », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 24 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público.** *Revista ASPAS*, V.3, N.1, p.3-22, 2013 Disponível em:

<<http://revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>>.

MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas.** São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991.

OPHAT, Hadas . “**O Boneco e o Teatro Visual**” in *Revista Moin Moin*. Número 3 UDESC/SCAR. Jaraguá do Sul. 2007

Ovídio. **Metamorfoses.** Editora Hedra, São Paulo 2000.

PEDROSA, Mario. “**Da natureza afetiva da forma na obra de arte**”, in ___, **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos, org. Otilia Beatriz Fiori Arantes. v. 2. São Paulo: Edusp, 1996, p. 107

PEIRCE, Charles Sanders. “**Semiótica**”. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.
PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual - Os percursos do Olhar**. Editora contexto. São Paulo, 1998.

Pignatari, Décio. **O que é comunicação poética**. Editorial Ateliê. São Paulo. 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. “**Semiótica Aplicada**”, São Paulo, Editora Thomson, 2005; 2ª ed., 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. **Revista Rebento: revista de artes do espetáculo** / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 4 (maio 2013) - São Paulo: Instituto de Artes, 2013.

RATKE, Heinrich. **Systematic hand lexicon to Kant's Critique of Pure Reason** . Meiner, Hamburg 1991, ISBN 3-7873-1048-7 , página 51. (Philosophical Library 37b).

READ, Hebert. **Imagem e ideia. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana**. Fondo De Cultura Economica USA, 2003. p. 72.

ROMANINI ,Vinicius. in **Minute Semeiotic**: <http://www.minutesemeiotic.org/>

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007. Disponível em: < http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf>. Acesso em 05 mai. 2018.

_____. **Dispositivos poéticos I** Fragmento de la conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro (Bogotá), el *día 17 de marzo de 2016, después de la representación de Los incontados*.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. 2001. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. 3ªed., São Paulo, Iluminuras.

SIVADIER, Jean-François, Jean-Louis Benoit, Lukas Hemleb, Nicolas Bouchaud et Stuart Seide , «**Les conditions d’imagination du spectateur de théâtre**

aujourd'hui», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 10/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1916>.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. Revista Abrace. V. 10. N. 1 2009.

THOMAS , Jérôme, «**« S’occuper à pratiquer les objets »Les objets du jongleur**», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 26/02/2018, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2260>.

VARGAS, Sandra. “**O Teatro de objetos: Histórias, ideias e reflexões**”, in Revista Moin Moin. UDESC/SCAR. Jaraguá do Sul. 2010.

VRIES, Josef De. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Herder, 1969. p. 299-300

WUNENBURG, Jean Jacques. **O Imaginário**. Edições Loyola. São Paulo. 2007. (Pág. 12-15)

YOUKER, Timothy Early. **Documentary Vanguard in Modern Theatre** (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies) Routledge. New York. USA. 2017

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

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

Links:

Infinitos Monos : http://www.infinitosmonos.net/gabinete_objects/25

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php>

<http://www.theatredecuisine.com/spectacle/theatre-dobjet-mode-demploi>

<https://www.youtube.com/watch?v=9Iy42gxQb24>

<https://www.youtube.com/watch?v=66gnAx9kofk&index=1&list=PLvdLXQzdwNal0JyVs-A6-aVM2ko1D4upU>

<https://www.youtube.com/watch?v=t8q2u3VR7bQ&list=PLvdLXQzdwNal0JyVs-A6-aVM2ko1D4upU&index=2>

http://www.sobrevento.com.br/espet_soh.htm

<https://www.youtube.com/watch?v=TVyYPFIVQ00>

<https://www.youtube.com/watch?v=d2chORT7ig4>

<https://wepa.unima.org/en/theatre-of-objects/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ysord-Lo4fI>

<http://www.jerome-thomas.fr/home.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=1jC8jmokGR8>

<https://www.youtube.com/watch?v=GZNE40ghohg>

https://www.youtube.com/watch?v=kmVci_RMGOY

<https://www.youtube.com/watch?v=GZNE40ghohg>

https://www.youtube.com/watch?v=C_bqyabI7Ak