





**Sujeito — objeto:
entrevistas e negociações**

Claire Heggen

École Nationale Supérieure des Arts de
la Marionnette — ESNAM/França

Páginas 44, 45 e 46: Espetáculo Les Choses. Théâtre du Mouvement.
Foto de Hortense Vollaire.



O presente texto foi publicado In LECUCQ, Evelyne & MARTIN-LAHMANI, Sylvie (org.). *Objet-Danse. Alternatives Théâtrales 80*. Bruxelles-Charleville-Mézières: Institut International de La Marionnette, 2003.

Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e Professor de Teatro na UDESC.

Resumo: O texto analisa as experiências desenvolvidas pelo Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento], criado em Paris em 1973, destacando as diferenciadas práticas realizadas com o objeto e suas possíveis relações com as artes do teatro de bonecos e tendências contemporâneas do teatro de animação. As análises são enriquecidas com reflexões sobre as atividades pedagógicas e de direção teatral desenvolvidas pela autora na Escola Superior Nacional das Artes da Marionete — ESNAM —, de Charleville-Mézières, França, onde é professora desde o ano de 1988. O trabalho do ator animador, seus desdobramentos e a complexa relação com o objeto/boneco constituem o foco central do presente estudo.

Palavras-chave: Teatro do Movimento; Teatro de Objetos; Interpretação Teatral; Animação do objeto/boneco.

Abstract: The text analyses the work developed by the Théâtre du Mouvement, founded in Paris in 1973, highlighting differentiated practices undertaken with the object and their possible relationships with puppet theatre arts and contemporary tendencies in puppet theatre. The analyses are enriched with reflections on the pedagogical activities and activities in theatre direction developed by the author at the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette — ESNAM [National Higher School for Puppet Arts], in Charleville-Mézières, France, where the author has been a lecturer since 1988. The work of the actor-puppeteer, its ramifications, and the complex relationship with the object/puppet constitute the central focus of the present study.

Keywords: Theatre of movement; theatre of objects; theatre performance; manipulation of objects; manipulation of puppets.

«Quais são as novidades?»

Desde as origens das nossas criações no Théâtre du Mouvement (1973), Yves Marc e eu exploramos setores do objeto, sem saber que isso se chamava «teatro de objeto» ou «teatro de bonecos».

Os objetos presentes em nossas criações não eram nem acessórios nem cenários. Eles participavam plenamente da escrita das peças como detonadores ou atratores⁵, na dramaturgia. Em cena, os nossos «corpos fictícios», sujeitos e objetos de arte, dialogavam em pé de igualdade com os objetos... de arte. Seguíamos por atalhos prematuramente.

Foi assim que apareceram em nossas pesquisas:

- bonecos antropomorfos:
 - de tamanho natural (LM/Mobile [LM/Móvel], 1982);
 - de tamanho pequeno, manipulados por uma só pessoa ou por várias (Drôle de Logis [Que Casa Esquisita], 1991; Bugs [Erros Informáticos], 1992; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);
 - formas animadas por dentro:
 - formas abstratas: cubos, bola, invólucro de tecido elástico, caixas de madeira... (La Re création [O Recreio], 1973, Encore une heure si courte [Mais uma hora tão curta], 1989);
 - figuras antropomorfas e seus duplos-bonecos (En ce temps-là ils passaient [Naquele tempo eles passavam], 1983 e Tezirzec, 1990),
 - objetos superdimensionados: móveis, maletas... (Drôle

⁵ A autora utiliza a palavra “attracteurs”, que remete à linguagem da matemática (elemento do espaço para o qual tende uma trajetória) e ao estudo dos sistemas dinâmicos, no qual o termo designa um conjunto, uma curva, um sistema ou um espaço para o qual um sistema evolui irreversivelmente, na ausência de perturbações. O Dicionário Houaiss consigna o vocábulo “atrator”. – Nota dos Tradutores.

de logis [Que Casa Estranha], Krops et le magicien [Krops e o mágico], 1987);

— objetos reais ou superdimensionados (utilizados de modo simbólico):

gaiola, bebê, cobertor, faca, frango, martelo, porta, cachimbo... (Le Combattant et la mort [O Combatente e a Morte], 1976; Solo à la pipe [Solo com Cachimbo], 1980; Immobile [Imóvel], 1982; Cities [Cidades], 1999;

— materiais com função metafórica:

folhas, papel de seda, pranchas, rolos, espelhos, bastões, poliano, tela de arame... (Encore une heure si courte [Mais uma hora tão curta], 1989; Cities [Cidades], 1999; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);

— corpos-marionetes:

representando bonecos de fio (La Re création [O Recreio], 1973);

— corpos marionetizados:

— pelo deslocamento de máscaras neutras pelo corpo (Tant que la tête est sur le cou [Enquanto a cabeça estiver em cima do pescoço], 1978; Catherine et l'armoire [Catarina e o Armário], 1985; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);

— pelo superdimensionamento das máscaras (Cartoon [Cartum], 1976);

— corpos manipulados:

— automanipulados (Équilibre instable [Equilíbrio Instável], 1977; Instablasix, 1983);

— manipulados à distância por varas (Attention à la marche [Cuidado com o degrau], 1986; Krops et le magicien, [Krops e o mágico], 1987);

— corpos «geografia física» (cf. É. Decroux) ou «Corpo-Palco»:

(Les Mutants [Os Mutantes], 1975; Attention à la marche [Cuidado com o Degrau], 1986; Lettre au porteur [Carta ao Portador], 1990).

«Não devemos consumir o objeto
mas devemos consumir-nos pelo objeto.»

Foi enriquecida com tais experiências que, em 1988, recebi o convite para trabalhar na ESNAM⁶, em Charleville-Mézières.

Não tive a impressão de cair num mundo totalmente desconhecido; sentia estar em certa relação de «parentesco», por várias razões:

— uma familiaridade com os objetos numa relação de «fiscalidade» pura experimentada durante a minha formação na licenciatura de Educação Física: empurrá-los, jogá-los, puxá-los, passar por cima, por baixo, girar, etc. Atividades em que o corpo se dobra diante do objeto ou necessita de um objeto para abrir o jogo, para se pôr em ação;

— um parentesco histórico devido à formação de mimo corporal junto a Étienne Decroux. Este havia trabalhado com Copeau, Baty, Dullin, Artaud... e havia sido muitíssimo inspirado pelas teorias sobre o teatro, sobre a arte do ator de E. G. Craig e particularmente pela consideração da marionete como ator ideal. Étienne Decroux estimou, pois, que para adquirir as virtudes da marionete era preciso elaborar uma ginástica adequada: tratou-se do mimo corporal — uma arte do teatro em que «o ator deve mostrar a sua arte sem mostrar a sua pessoa⁷». Já não reside aí uma definição possível do bonequeiro?

— um parentesco estético pela vontade de não-realismo, a relação com a limitação, a formalização, a articulação, a composição-decomposição do movimento. O ator sujeito e objeto de arte se desdobra, ao mesmo tempo se envolve e se distancia, entretém uma dualidade entre corpo real e corpo fictício (corpo usual e corpo formalizado), sujeito submetido ao objeto e objeto de arte «jogado diante de», exposto à visão;

— uma semelhança no processo de urdidura e de dramati-

⁶École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette [Escola Superior Nacional das Artes da Marionete].

⁷DECROUX, Étienne. Paroles sur le mime. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

zação a partir da imagem (em todo o caso, para o boneco que não utilize texto). Mesmo tipo de relatos, de roteiros, de dramaturgias que se encontram nas formas animadas e no teatro gestual;

— uma convivência com os mesmos temas: identidade-alteridade; duplo-multiplicação; animado-inanimado; vida-morte; presença-ausência, visibilidade-invisibilidade; velar-revelar; gravidade-elevação; manipulação; metamorfose; gravidade-elevação, fantasmas, etc.

«Não é um objeto que se manipula,
é uma memória, um pensamento.»

Num primeiro tempo, trabalhei em Charleville em estágios temáticos: o primeiro se referiu aos princípios fundamentais do corpo e do movimento (espaço, tempo, corpo) e a um dos temas mais específicos do Théâtre du Mouvement: o deslocamento das máscaras (neutras) pelo corpo e a animação dessas máscaras localmente para dar vida a «quimeras» (corpos pequenos no corpo grande) mais ou menos grotescas, monstruosas, poéticas... e os encontros entre elas. Para mim, trata-se da interface exata entre o boneco e o mimo. Conforme incorporarmos ou desincorporarmos a máscara, tenderemos mais para o mimo ou para o boneco. Trata-se de uma temática que depois será retomada sistematicamente em cada turma.

A seguir veio a idéia de «corpo prolongado», o desenvolvimento paulatino de um treinamento com pequenos bambus, iniciando um esboço de articulação da relação corpo/objeto no tempo, no espaço.

Na seqüência, foi abordado tudo o que dizia respeito à analogia do corpo e do boneco: automanipulação (de mãos nuas, com vara, com fio...), manipulação de outra pessoa, sozinho, entre vários... (corpo-marionete articulado, corpo-manequim flexível ou semi-articulado, corpo-estátua, imobilidade transportada).

Ao mesmo tempo, efetuava-se um trabalho de conscientização do corpo, dos seus apoios, da sua relação com o solo, dos seus

diferentes assoalhos, do seu eixo vertical, das suas articulações, do seu caráter sensorial, da sua tonicidade, da sua respiração, do seu olhar, da sua globalidade, das suas localidades (dissociação-associação, organização-coordenação...): uma espécie de ecologia corporal para o bonequeiro, de certo modo. Uma «abertura de jogo» sensível do corpo real, a fim de este ficar disponível para a cena. Sensível, quer dizer: à escuta das sensações, mas também das significações potenciais que emergem por ocasião dessa abertura de jogo (uma predisposição interior, mais do que mera movimentação acionada).

No final da primeira turma, houve um apoio técnico e um conselho artístico para projetos de conclusão de curso dos alunos. Era um período em que os alunos bonequeiros desejavam manipular à vista. Para mim se formulava aí uma questão real: um boneco visível sozinho funcionava muito bem, mas assim que eu via o corpo habitual de um bonequeiro manipulando o seu boneco (o qual não era habitual), quase que eu via mais o bonequeiro do que o boneco. Qual era o interesse de manipular à vista? Para dizer o quê? Em proveito de que representação do mundo?

Isso me levou a desenvolver um olhar diferente sobre o objeto, sobre o corpo e sobre as relações deles em cena. Comecei a pender para o lado do objeto e da marionete, e a me confrontar com os paradoxos habituais gerados pela presença do manipulador e da marionete juntos em cena, e com os gerados pela introdução de uma prática de ator mais ou menos gestual dentro da relação manipulador-objeto.

Isso me suscitava muitas questões: que é manipular, que é servir um objeto, um boneco? Como servir e o quê? À imagem?

A que ser útil, na imagem? A quem? Em que momento? Como levar o olhar do espectador para o objeto, para o corpo do manipulador, ou para a relação entre ambos?

Como ir na direção do objeto? Como dar a ele a precedência em relação ao corpo, no combate permanente entre presença do objeto e presença humana, sem o rebaixar à categoria de pretexto para se mover, ou de acessório (suplemento de sujeito, à espera de ser sujeito)?

Pode-se estar presente e ausentar-se, ao mesmo tempo?

Que relações de objetos de arte instaurar entre sujeito e objeto?

Que relações de «fiscalidade» acionar (discrição, até invisibilidade, ênfase)?

Qual é o tipo de formalização (máximo, mínimo...) necessário para o corpo do manipulador em relação com o tipo de manipulação? Se manipularmos por baixo, por cima, por trás, com fios, com hastes... As regras de manipulação serão as mesmas? Será a mesma maneira de organizar o corpo? Senão, qual é ela? Em que é diferente? Quais são as regras dessa arte e o que seria a gramática momentânea (específica ou não) dessa relação corpo-objeto para manipular? Para dar que sentido?

Experimentei por mim mesma, tateei, olhei dos dois lados - o do boneco, o do bonequeiro - e constituí pouco a pouco uma espécie de caixa de ferramentas heteróclita constituída de princípios técnicos, de terminologias, de aforismos, de conceitos teóricos, de questionamentos, de intuições...

Revisitei certas experiências anteriores: por exemplo, a técnica e o vocabulário de Étienne Decroux (haja vista a grande semelhança entre o funcionamento do boneco articulado e o corpo do mimo corporal) - mas também a Eutonia de Gerda Alexander, especialmente quanto às noções de contato, de toque, de projeções através do objeto e para além dele, a anatomia, mas também, na História da Arte, a Bauhaus, etc.

«Ausentar-se sem desaparecer.»

Obviamente, reencontrei as noções fundamentais: de articulação (segmentos do corpo, espaço, tempo); de ponto fixo, ponto móvel; de progressividade, degressividade, contradição, dos elementos entre si; de oposição e de contrapeso; de motor e intenção do movimento; de ataque, pontuação; de apoios no corpo, no solo; de linha de expansão; etc.

Tentei identificar a função dos movimentos na relação corpo-boneco. Por exemplo: se o boneco estiver num movimento

progressivo em relação ao corpo do bonequeiro, a atuação irá na direção do boneco, e será para este que o espectador olhará. Em compensação, se o boneco estiver num movimento degressivo em relação ao corpo do bonequeiro, a atuação irá na direção do corpo deste. Um movimento progressivo é um movimento em que a extremidade (o boneco, no caso presente) dirige a base (o corpo do bonequeiro) por graus sucessivos. Um movimento degressivo é o inverso.

O serviço da imagem, do boneco, do bonequeiro para guiar o olhar do espectador é feito em função do modo gestual articulatório escolhido e do local do motor do movimento e da sua intenção. O espectador olha onde «isso» se move e onde «isso» começa. Ao contrário, se um boneco se fixar no espaço (e não basta apenas para o bonequeiro «não querer se mexer, mas querer não se mexer⁸» !) e o bonequeiro se deslocar em relação a esse ponto fixo, não será tanto o seu corpo que o espectador vai olhar quanto à resistência do boneco ao movimento do bonequeiro — o que lhe conferirá existência e vontade. O espectador olha onde «isso» resiste e onde «isso» se estende.

Depois das minhas primeiras intervenções em Charleville, fui convidada regularmente (uma vez por semana), seja por períodos concentrados num tema preciso, seja como consultora de encenadores externos, convidados pela Escola (Jean Louis Heckel, Irina Niculescu), seja para projetos de conclusão de curso, como conselheira artística, até ser madrinha de um projeto de aluno. Progressivamente, com o passar dos anos, das turmas, das direções e das orientações da escola, elaborei um programa de formação para os alunos em torno de um tema amplo: corpo-máscara-movimento, incluindo pouco a pouco o trabalho com os materiais e o jogo metafórico, o corpo-palco e o boneco, o imaginário e a composição.

Inevitavelmente se formulou a questão da dramaturgia e da escrita nos projetos dos alunos e particularmente dos modos de

⁸ Étienne Decroux, opus citado.

enunciação dos bonequeiros, dos estatutos do boneco, e da relação entre eles. A minha experiência no Théâtre du Mouvement me havia permitido explorar modos de enunciação do ator muito diferentes dentro de uma peça. O corpo do ator pode passar abruptamente de uma metáfora a outra em tratamentos que vão do minimalismo ao clownesco passando pela abstração, pelo mimético, pelo coreográfico, pelo distanciamento, pela presença pura, pelo realismo, pela ausência, etc.

Pude então detectar e precisar (mais) os diversos pontos de vista, relações e posturas recíprocas do bonequeiro e do seu boneco — como, por exemplo, e entre outros: uma relação de fusão, de identificação com o boneco, ou uma presença de acompanhamento paralela a ele, que possui vida própria, uma situação de testemunha distanciada (e até de ausência), de parceiro de diálogo com ele, ou iconoclasta perfeito, reconduzindo-o ao seu estado de objeto primeiro, ao deixá-lo cair, ao empurrá-lo com o pé, etc.

«Fazer algo exato com nada.»

Tudo acontece no intermédio, no «trans»: transação - transformação — transição — transporte — transferência.

É esse diálogo incessante, sensível, sensorial, perceptivo (entre objeto e sujeito) que produzirá matéria teatral, alimento dramático para o ator manipulador: desempenho em que o corpo do ator objetivado pelo objeto se põe às ordens do próprio objeto. Informações, pressões, resistências, o corpo é obrigado a transigir. De volta, o objeto nos oferece, «por acréscimo», o imprevisto, a visão inesperada de um aparecimento dramaticamente mais interessante, um acontecimento desconhecido e reconhecido que convida o ator a sair dos seus caminhos habituais e previsíveis de pensamento e de movimento.

O objeto des-loca o ator, ele o de-porta da sua centralidade, o des-trona, o obriga a ficar ao lado de si mesmo. Aí, nessa fragilização, é que tudo ocorre e que «isso» atua. É na escuta atenta do objeto pelo ator, pela sua maneira de dar «atenção simples para o

simples» através do toque, pelo olhar ou pelo não-olhar, pela relação de duas gravidades, que o espectador orientará os seus olhos para o objeto, prioritariamente ou não.

A realidade incontornável do objeto possibilita uma relação sensível e não utilitária entre corpo e objeto. Tal relação mantém uma dialética permanente, um pensamento em ação, dentro da prática artística, e torna possível uma diversidade e variações inumeráveis da relação triangular do objeto, do corpo cênico (do ator manipulador) e do espectador.

É a relação — o fato de pôr em relação, ao mesmo tempo individual e coletivo —, do particular e do público, que aparece como o lugar central onde concentrar a sua atenção de criador e de intérprete.

Para além da simples poética do objeto cênico (aparição, animismo, narração entre um objeto e um corpo...), é nas modulações da relação entre objeto e sujeito que se constituem ao mesmo tempo a ligação e o fundo de uma textura (como a corrente e a trama para um tecido).

Um texto sensível se escreve fazendo-se, ao vivo, o texto da relação. «Isso» fala da relação, da relação entre os seres.

Há relação e relação: relacionar e relatar (narração).

É do relacionamento sensível, constantemente reativado e renovado pela materialidade do objeto, que nasce uma narração portadora de sentido e que se dirige aos nossos sentidos.

Parlenda

Te seguro, me seguras

pela barbicha

Quem rir primeiro

levará um tapinha.

Um, dois, três!

O objeto ri?

Rir do sujeito

O objeto dá um tapinha no sujeito.

Te seguro, me seguras

da polpa dos dedos
 à ponta do coração.
 Te seguro, me seguras.
 Eu te tenho,
 me reténs.
 Ó!
 Tá seguro.
 Entreter
 Entre teu e meu
 Quem tem o outro?
 Entre os dois,
 entre ambos
 se entretém.
 O quê?
 Uma conversa silenciosa,
 Uma história de amor
 logo antes da palavra
 logo antes de saber:
 Quem é quem?
 O objeto?
 O sujeito?⁹

A infinita paciência do objeto ¹⁰

Hoje em dia, a evolução das dramaturgias nas artes da cena dá ao objeto um relevo a mais. No Théâtre du Mouvement, você é confrontada com o objeto e o objeto se tornou essencial - uso de

⁹ A autora retoma e recria, aqui, um jogo infantil praticado a dois. Consiste em duas crianças ficarem frente a frente, com o olho no olho, e em segurar o queixo uma da outra, enquanto cantam juntas a parlenda. O objetivo é permanecer o maior tempo possível nessa postura sem rir. Perderá quem ceder primeiro, podendo receber, então, um tapinha no rosto. - Nota dos Tradutores.

¹⁰ O presente texto foi publicado In *E pur si muove*, nº 2. Charleville-Mézières: UNIMA, 2003. p. 55-58. Entrevista concedida a Patrick PEZIN, encenador, pedagogo. Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral; e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre, e Professor de Teatro na UDESC.

propósito o termo «essencial» porque o seu antônimo é «acessório». Num primeiro tempo, será que você pode dar uma definição do objeto?

Segundo o dicionário, o objeto é o que está «situado diante», «jogado diante», e dá matéria para pensar. Depois, tudo depende do contexto em que se está e como se deseja utilizá-lo. Tudo pode ser objeto. O próprio corpo ou partes do corpo, o outro, objetos materiais, idéias... Tudo o que se pode pôr diante de si, distinto de si mesmo. Antes de abordar a marionete, eu me confrontei preferencialmente com objetos de natureza diferente: materiais ou objetos simples, preferencialmente abstratos, para deixar a porta aberta à imaginação e ao espírito livre. Com efeito, quando se abordam objetos mais familiares à função particular precisa, como uma faca, um vaso ou óculos, deve ser efetuado todo um processo de desativação de minas explosivas, de desvio da funcionalidade deles, a fim de levá-los para um imaginário diferente daquele ao qual são remetidos habitualmente (estereótipos ou arquétipos). Peguemos uma vassoura. Um dos estereótipos imediatos será escarranchar-se nela e se transformar em feiticeira. Em compensação, se a abordarmos do ponto de vista da sua matéria (textura, peso, forma, grão, tamanho...) ela terá mais possibilidade de se transformar em espaço poético potencial em que o objeto se torna metafórico.

Portanto, um objeto teatral pode ser concreto, deslocado e irreal, em suma. Existe também o objeto teatral, nariz de clown, máscara, marionete.

Seja de teatro ou não, para mim o objeto reveste várias funções, sucessiva ou simultaneamente. O objeto é uma máscara. Uma máscara para encobrir e/ou revelar; para se proteger, também. O objeto é um mediador. Permite entrar em relação com o outro (objeto, pessoa, espectador), trocar, operar transações... O objeto é portador de memória - chamamento de lembranças, ações, emoções, sensações experimentadas com ele, através dele. É presente e gerador de futuro. O objeto é agente de transformação para aquele que o maneja. Pode objetivar o corpo, fazer objeção

a ele. O objeto é presença e lugar de projeção para o imaginário daquele que o olha e daquele que o mostra e o anima [l'agit(e)]. Entre outras coisas...

Como isso acontece com um objeto?

Por exemplo, uma folha de papel de seda pode ser um véu por trás do qual se pode aparecer, desaparecer. Manipulada por duas pessoas, essa folha facilita um diálogo, uma alternância, uma aposta, uma coordenação, uma compreensão do desenho por vir, uma projeção conjunta... Se a amarrotarmos, essa folha manterá a marca das dobras, quando for alisada. As diferentes ações se inscreveram nela. A folha testemunha então a história de tais ações e revela as maneiras de fazer (forças em presença, direções dadas...), assim como os não-ditos do fazer (folha que ficou intacta depois de ser manipulada ou de ser maltratada e até rasgada...). Além disso, segundo as imagens, movimentos, jogadas, essa folha origina uma imaginação objetiva e se «modifica» metaforicamente. Aí vai ela, alternadamente e ao mesmo tempo véu de noiva, parede opaca, nuvem, vôo, sonho, detrito, sensualidade, etc... Em virtude da manipulação, essa simples folha se torna obra de arte.

Objeto e sujeito de arte. Qual é a relação entre o sujeito e o objeto?

No plano teatral, é uma questão central para mim. Se eu retornar às fórmulas de Étienne Decroux: «o ator é sujeito e objeto de arte», e, conseqüentemente, em cena «o ator deve mostrar a sua obra sem mostrar a sua pessoa», o objeto de arte do ator será o próprio corpo. Daí a questão: como mostrar o objeto (de arte) sem mostrar o sujeito (de arte)? Primeiro, mostrando um corpo fictício, extra quotidiano, deslocado em relação a um corpo real, usual, que remeteria demais ao realismo. Quer dizer, formalizando-o. Mas como? A seguir, a questão que se formula é a da relação de objetos de arte a ser encontrada entre o corpo-objeto de arte e o objeto de arte e a sua medida (que nível de amplitude e de jogo).

Podes dar um exemplo?

Num dos espetáculos que encenei no Théâtre du Mouvement, *Encore une Heure si Courte* [Mais uma Hora tão Curta],

trabalhamos com caixas. Os atores - ou melhor, os corpos dos atores - eram formalizados pelas caixas. Para caber nas caixas, eram obrigados a organizar os seus corpos num espaço muito estreito e quadrangular. Eram formatados pelo interior da caixa, de certo modo. Quando carregavam essas caixas de madeira muito pesadas, eram conformados pelo exterior das caixas. Os corpos deles se organizavam necessariamente em função, em torno, do volume, do peso, do centro de gravidade deles... Eu até saltei sobre essa «proposta» das caixas, impondo aos atores uma metáfora cubista para formalizar os corpos deles, fora da relação direta com as caixas.

Portanto, o objeto formaliza, objetiva a pessoa, mas é também objeção aos movimentos do corpo e este deve se organizar em função do objeto. Também faz objeção ao nosso pensamento, à nossa razão, ao não fazer o que se espera dele. Foge de nós, recusa-se a mexer-se como gostaríamos, nos remete sua impassibilidade, a sua resistência para fazer o que gostaríamos que fizesse. É exigente, intransigente e sem estado de espírito. Para mim, o objeto é um grandíssimo professor para o ator (ator no sentido de aquele que atua em cena). Nesse caso, o meu aforismo preferido é: «É preciso conviver com isso». Cabe ao ator andar na direção do objeto (e não ao objeto se adaptar a ele) e resolver a equação que ele lhe formula em termos de peso, de forma, de centro de gravidade, de matéria, de presença concreta...

Nos seminários que dirige, você emprega com frequência o aforismo seguinte: «Não se deve consumir o objeto e sim se consumir pelo objeto».

É. Assim como o ator não faz transporte de objeto, deve agir de tal modo que seja «transportado» pelo objeto. É ele quem guia e indica que direção tomar. As informações vêm dele: em que momento está em perigo de desequilíbrio? Quando a sua inércia é ativa? Qual é o seu desenho - desígnio -, sua destinação no espaço? Etc.... O objeto dá tudo de mão beijada. Trata-se, inicialmente, de estar apenas à escuta das suas informações, de desfazer, de certo modo, até antes de atuar.

As informações que o objeto nos traz nos transformam para

ir a outro lugar que não seja aquele para onde se tinha vontade de ir?

Da minha parte, há uma espécie de transação permanente para operar entre o que o objeto nos ensina, o que podemos lhe devolver (incluindo nisso as nossas impossibilidades corporais) e a sua resposta de volta. Se o ator se consome, se desgasta, pelo objeto, é porque «vale a pena». Pois, então, o objeto já não é um mero objeto material, maneira para ser manipulada: ele acede ao estatuto de metáfora, de símbolo, de idéia que nos transporta em espírito. No entanto, nem o ator nem o espectador são ingênuos. Quando um boneco se anima, todos sabem que ele é manipulado, à vista ou não. Creio que o próprio prazer do espectador vem da dupla visão (duplo conhecimento) do jogo de ida e volta entre o que é mostrado e o que é oculto. É a maneira de investir o objeto, de magnetizá-lo, que leva o espectador a se iludir, a crer na ficção proposta. Nesse momento, essa ficção conta, diz, enuncia e anuncia algo de outra esfera que não a material, mais filosófica, metafísica, espiritual. O objeto como barqueiro nos permite aceder a outro nível de compreensão, de inteligência, de sensibilidade ou de emoção. Não se manipula um objeto, manipulam-se imagens, o simbólico. O objeto se torna depositário de mais do que é. Simplesmente, é preciso inventar que se acredita nele.

Como o objeto se tornou um ponto fixo no seu trabalho?

Na realidade, o objeto sempre esteve presente nas nossas criações e pesquisas. Não foi uma decisão arbitrária em determinado momento. Revendo as minhas experiências e criações passadas no Théâtre du Mouvement, percebi que o objeto nos era familiar. Era inesperado para mim. O meu olhar estava focalizado mais no corpo e no seu movimento. A nossa primeira peça, *La Récréation* [O Recreio] (criada em 1973 por Yves Marc e por mim), já continha em germe não somente as pistas corporais, gestuais, estéticas que desenvolvemos a seguir, mas também objetos com estatutos e utilizações diferentes.

Enfim, para mim, continua a evoluir a exploração de um possível caminho em que o objeto, a marionete e o corpo se cru-