

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE ANIMAÇÃO, ECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE

Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 50 - 69, dez. 2021

E - ISSN: 2595.0347

O teatro de objetos e a sociedade de consumo

Flávia Ruchdeschel D'Ávila

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

Kely Elias de Castro

Universidade Federal de Goiás (Goiânia, Brasil)



Figura 1 – Foto do espetáculo *O Amigo Fiel*, Grupo *Sobrevento*. Fotógrafo: Arô Ribeiro.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021050>

O teatro de objetos e a sociedade de consumo¹

Flávia Ruchdeschel D'Ávila²
Kely Elias de Castro³

Resumo: Neste artigo apresentamos uma série de reflexões, escritas a quatro mãos, que abordam a inserção do objeto real nas artes cênicas, como um fenômeno do desenvolvimento da sociedade de consumo e de outros fatores históricos que ocorreram ao longo do século XX. A maior ênfase é dada ao teatro de objetos, movimento que se desenvolveu entre as décadas de 1970 e 1980. Nele, observa-se a transgressão de conceitos tradicionais do teatro de animação, além do mero funcionalismo dos objetos, transformando-os em metáforas da própria condição humana e questionando sua condição de mercadoria na sociedade capitalista.

Palavras-chave: Objetos; Sociedade de consumo; Mercadoria; Teatro; Teatro de objetos.

Theater of objects and consumer society

Abstract: In this article we present a series of reflections, written with four hands, addressing the insertion of the real object in the performing arts, as a phenomenon of the development of the consumer society and other historical factors that occurred throughout the 20th century. The greatest emphasis is given to the theater of objects, a movement that was developed between the 1970s and 1980s. In it, the transgression of traditional concepts of the animation theater is observed, in addition to the mere functionalism of objects, transforming them into metaphors of the human condition itself and questioning its condition as a commodity in capitalist society.

Keywords: Objects; Consumer society; Merchandise; Theater; Theater of objects.

¹ Data de submissão do artigo: 01/09/2021. | Data de aprovação do artigo: 15/10/2021.

² Doutora pela UNESP em Artes Cênicas. Professora de Artes no IFSP de São José dos Campos. E-mail flaviard@ifsp.edu.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7414-2384>

³ Doutora pela UNESP em Artes Cênicas. Professora de teatro na UFG - Universidade Federal de Goiás, lotada no CEPAE - Centro de Estudos e Pesquisa Aplicada em Educação, departamento de Arte. E-mail: kelycastro@ufg.br | ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9379-6578>

Introdução

E eis que para desenvolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45)

Ao longo do século XX, a busca por processos de redefinição da arte fez com que o objeto deixasse de ser representado para ser apresentado ao observador. A introdução de materiais estranhos à pintura, como fragmentos de jornais e revistas, papéis, tecidos e madeiras, provou que a técnica imitativa do pincel não era essencial e permitiu que todos os materiais se tornassem suscetíveis à utilização plástica, substituindo a representação pictórica pelo objeto arrancado da realidade.

Ferreira Gullar afirma que, “nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se” e aponta outro exemplo do “extravasamento entre a obra de arte e o objeto”, referindo-se ao *ready-made* A Fonte, que Marcel Duchamp enviou para a Exposição dos Artistas Independentes em Nova Iorque, em 1917. Por intermédio de Duchamp, o objeto teve o seu status elevado a objeto de arte, e o fazer artístico foi radicalmente definido. A arte passou a ser encarada, desde então, não mais como produto final a ser contemplado, mas como processo e pensamento crítico.

No teatro, esse movimento chega rompendo com as estruturas hegemônicas do Realismo, onde o objeto possuía função meramente utilitária ou mesmo decorativa, com o único objetivo de reforçar a ilusão de realidade espaço-temporal. O naturalismo já apresenta certo avanço, mas é nas vanguardas históricas do começo do século XX que essa ruptura se aprofunda e encontra o Teatro de Formas Animadas. Cada qual a seu modo, o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo romperam com a ideia de dramaturgia na qual o objeto ocupa um espaço meramente subsidiário. Certamente de diferentes formas, o caminho percorrido pelo objeto no teatro desde então carrega críticas a sua própria condição na sociedade. Consideramos que é no surgimento do teatro de objetos e no seu desenvolvimento que tais críticas se aprofundam.

O objeto no teatro engajado de Maiakóvski

A obra teatral de Vladimir Maiakóvski (1893-1930) é repleta de referências relevantes para o Teatro de Animação em geral. Faz parte de uma vertente do Futurismo fundada na Rússia, em 1912, quando foi lançado o manifesto *Bofetada no Gosto do Público*, pelo então jovem poeta e dramaturgo, ao lado de David Burliúk (1882-1967), um artista já experiente na época. Maiakóvski utilizou bonecos gigantes e manequins enquanto alegorias, além de fazer, de diferentes formas, menções ao *Petruska*, Teatro de Bonecos popular tradicional russo. No entanto, o aspecto que mais nos importa aqui consiste no interesse pelo uso expressivo e crítico do objeto. Maiakóvski utilizou objetos em cena de maneira bastante superior ao seu emprego convencional na época, abrangendo inclusive a animação.

O poeta da revolução, como é chamado, dedicou sua obra à construção da revolução socialista. Com efeito, Maiakóvski explorou os aspectos simbólicos e sociais dos objetos em sua dramaturgia, principalmente em *O Percevejo* (1928), *Mistério Bufo* (1918) e *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia* (1913). Em diferentes momentos dessas peças, o autor se vale da humanização de objetos, sugerindo que esses seres inanimados ganhem membros, como pernas e olhos, e realizem ações humanas, como correr e falar.

Em *Mistério Bufo*, as ferramentas dos trabalhadores e os objetos produzidos por eles ganham vida para auxiliar o trabalhador na revolução; ou seja, os mesmos instrumentos que serviam para a exploração da força de trabalho do homem passam a ajudá-lo em sua libertação. Valendo-se do signo de cada objeto, as personagens “coisas” são: máquina, sal, pão, serra, agulha, martelo, livro e outros. Na peça, depois da revolução, finalmente as coisas produzidas pelos trabalhadores serviriam a eles mesmos. No entanto, trata-se de uma novidade, e assim se dá uma espécie de reconciliação entre os objetos e os homens. Em determinada cena, os trabalhadores se apropriam dos objetos. O peão busca a serra, a costureira, a agulha, o ferreiro, o martelo. Então, o livro questiona: “E eu?”. Neste momento, o objeto é colocado no centro de um círculo formado pelos trabalhadores, demonstrando que ele servirá a todos. O livro atua como símbolo do conhecimento que, após a revolução, não seria mais um

privilégio da classe dominante. Encontramos aí a utilização do poder de síntese do objeto. A questão da igualdade, no que concerne ao conhecimento, é um dos aspectos mais importantes da tese socialista. Maiakóvski consegue sintetizá-la nessa rápida cena, sem muitas palavras, criando uma atmosfera simbólica e emocionante com o círculo de trabalhadores em torno do livro.

No teatro de objetos, a capacidade de síntese do objeto é um dos conceitos mais explorados. Um único objeto pode resumir questões bastante complexas, resolver ou finalizar uma cena e condensar características de um personagem. Esse atributo permite reduzir suficientemente o texto falado e até mesmo suprimi-lo. Por exemplo: se, em uma cena sobre um casal, o homem é representado por uma tesoura e a mulher por um tecido, não é necessário dizer textualmente quem é o opressor e quem é o oprimido.

Maiakóvski explorou outras formas de se colocar o objeto em cena. Em *Vladimir Maiakóvski: Uma Tragédia*, os objetos ganham membros retirados de trabalhadores mutilados para tratar da relação entre homem e máquina. Para Mário Bolognesi (1999, p. 96), “[...] a expressão primeira da força de trabalho defrontando-se com a desumanidade das máquinas cede lugar ao impulso dos objetos problematizando a ordem de sua própria produção”. Dessa forma, o recurso da humanização dos objetos corresponde à abordagem dialética que o artista pretende apresentar, correspondente ao jogo entre reificação e humanização próprio das relações de produção capitalistas.

Em *Vladimir Maiakóvski: uma tragédia* [...] os objetos ganham vida e ação próprias. [...] Este recurso aplica-se à peça com o intuito de ampliar a significação, procurando estender o conteúdo para os diversos fatores que se dialetizam entre si no universo da produção. Com isso, caracteriza-se um procedimento formal que alcança um aprofundamento da abordagem teatral: a *Tragédia*, através de imagens abstratas, apresenta uma significação que ultrapassa o imediatismo do diálogo, dos sentimentos e pensamentos externalizados, para atingir uma composição imagética total, na qual se identifica o curso da dialética da produção. Com isso, Maiakóvski aborda a relação do homem com a máquina e com os objetos, construindo um ambiente de catástrofe que não se atém ao fatural, embora nele fundamentado (BOLOGNESI, 1999, p. 96).

Como podemos observar na citação de Bolognesi, a utilização cênica e expressiva do objeto é um recurso que enseja o pensamento abstrato e permite atingir diferentes níveis de significação relacionados a um mesmo debate. Para

o nosso tema, é interessante verificar que Maiakóvski não utilizou o objeto apenas por opção cênica, mas com uma intencionalidade filosófica. Ao colocar a mercadoria produzida pelo homem ganhando membros retirados do próprio trabalhador, aprofunda a relação entre homem e objeto, ou entre trabalhador e mercadoria.



Figura 2 – Foto do espetáculo *Théâtre de cuisine*, no Festival Internacional de Teatro de Objetos – FITO, em Curitiba, 2012. Foto: Flávia D'ávila.

O objeto transformado em mercadoria

No pensamento de Karl Marx, um objeto se torna mercadoria quando recebe seu valor de troca e de uso. Um dos problemas mais complexos da sociedade capitalista diz respeito justamente à mercadoria, e Marx dedicou grande parte dos seus estudos a desenvolver seu conceito e ramificações. Para nós, interessa sobretudo o olhar direcionado ao objeto. Marx pondera que “a mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie” (MARX,

1984, p 45). À medida que sua análise se aprofunda, emerge o chamado caráter fetichista da mercadoria:

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. [...] É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas, logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa (IBIDEM, p. 70).

Quando Marx aborda a questão teológica, o faz porque, para o autor, uma das chaves para entender o complexo aspecto fetichista da mercadoria seria uma analogia com a religião. “Aqui [na religião] os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana.” (IBIDEM, 1984, p. 71).

Interessa-nos, particularmente, a analogia de Marx, tanto com a religião quanto com a figura imagética, da mesa que pensa e dança para explicar o fetichismo da mercadoria. Quando o filósofo utiliza desses meios, está justamente fazendo uso de imagens e símbolos que temos em nossas mentes para elucidar um conceito complexo. Por sua vez, algo semelhante é feito por Maiakóvski quando ele utiliza objetos animados nas encenações. E o teatro de objetos aprofunda esse procedimento ao retirar a animação e investir nas relações mentais do espectador.

O conceito do fetichismo da mercadoria em Marx nos possibilita um viés de investigação sobre a relação entre o humano e o objeto. O filósofo esclarece que esse fenômeno apenas ocorre por meio das complexas relações sociais que ocorrem inclusive entre “coisas”:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por

meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas, metafísicas ou sociais. (IBIDEM)

Portanto, por meio dessa teia de relações sociais, o modo de produção capitalista cria métodos para reificar as relações humanas. Segundo Marx, uma sociedade que perpetua esse sistema tende a impor na vida social a supremacia do valor econômico, do valor de troca, fazendo com que este impere em todas as esferas, não apenas nos materiais. Assim, coisas que não são coisas se colocam na consciência humana a partir dessa perspectiva: as relações entre mercadorias se sobrepõem àquelas entre pessoas, e, por conseguinte, os vínculos inter-humanos passam a ser entendidos sob o prisma da relação mercadológica. A complexa estrutura da mercadoria é referida por Georg Lukács da seguinte forma:

Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma 'objetividade fantasmagórica' que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre homens. (LUKÁCS, 2003, p. 194)

A partir do estudo do conceito de Marx, Lukács esclarece como o fetichismo da mercadoria tomou grandes proporções no capitalismo moderno e em nossa época. Seria um dilema de sociedades em que a forma mercantil é dominante, ou seja, “[...] influencia decisivamente todas as manifestações da vida” (IBIDEM, p. 195). O valor de troca de uma mercadoria estaria diretamente ligado ao seu valor de uso, porém, quando a produção excede a quantidade suficiente ao consumo, o valor de uso deixa de existir e se torna meio de troca, ou seja, mercadoria.

Cumprindo aqui uma associação entre o conceito marxista de fetichismo da mercadoria e a poética do teatro de objetos. Afinal, o primeiro, um fenômeno do capitalismo, desenvolve relações entre coisas e induz à “coisificação” das relações humanas; enquanto, no segundo, os artistas encenam relações entre coisas, mas para exprimir humanidade. A recomendação de Marx, de que entender o problema da mercadoria é a chave para desvendar a sociedade capitalista, parece permear o teatro de objetos, que utiliza justamente a mercadoria como principal forma de expressão para desvelar a humanidade perdida no processo de reificação do humano.

O teatro de objetos dialoga em absoluto com o problema da mercadoria no capitalismo. Um objeto que se utilize em cena, caso não tenha sido retirado diretamente da natureza, foi produzido por um trabalhador. Tem seu valor de troca e de uso e, portanto, é uma mercadoria. Quando temos um sapato em cena, por exemplo, teremos diferentes leituras se aquele objeto foi produzido artesanalmente ou em larga escala. A produção em larga escala e a exploração máxima da força de trabalho, culminando muitas vezes em condições de trabalho análogas à escravidão, resultou em uma vida contemporânea repleta de objetos, cujo excesso e cujo descarte passaram a ser um dos maiores problemas da humanidade.

Teatro de objetos e sociedade de consumo

No final da década de 70, em meio a experimentações que engendraram transformações progressivas no teatro de animação, “cada vez menos naturalista, menos técnica, com menos personificação e mais abstração” (MATTÉOLI, 2011, p. 90), artistas franceses e italianos levaram para o espaço da encenação objetos, miniaturas, brinquedos, embalagens vazias, pequenos fragmentos do cotidiano, com os quais eles passaram a interagir em cena. O fruto dessas experiências foram espetáculos curtos, íntimos – idealmente apresentados para 50 pessoas e voltados para o público adulto. Era o nascimento efetivo do que viria a ser o teatro de objetos, manifestação que se consubstanciou ao longo da década de 80, graças a encontros entre os grupos desses artistas e a festivais de teatro, que criaram uma rede de compartilhamento de ideias e até mesmo de projetos coletivos.

De acordo com Carrignon, o teatro de objetos é um sistema que produz linguagem, e, para isso, as coisas arrancadas do cotidiano devem ser postas em situações poéticas, transformando-se em figuras de linguagem, principalmente em metáforas e metonímias. O artista é quem faz esse trabalho de transmutação, ao mesmo tempo em que exerce diversos papéis: “O ator deverá ‘carregar o objeto’. Ele será um pouco marionetista, dançarino, mímico, narrador, ator” (CARRIGNON; MATTÉOLI, 2006. p. 10). Esse objeto “carregado” deixa de ser presença funcional e torna-se presença poética, marcada por outras camadas de realidade, tempo e memória. Inflado de ânimo, o objeto converte-se em

metáfora da própria existência humana, apresentando questões profundamente arraigadas no inconsciente coletivo da cultura onde ele está inserido. Conforme Véronique Ejnès, o teatro de objetos “nos convida a mudar de ponto de vista, a deslocar o olhar, a interrogar a representação, o lugar do ator e o do espectador, no teatro e na vida” (EJNÈS, 2006, p. 12).

Algumas características intrínsecas ao teatro de objetos desenvolvido, sobretudo, a partir da década de 1980, como os jogos de duplo sentido, a perturbação da noção espacial e o olhar diferenciado sobre a estrutura do cotidiano, também são recorrentes a alguns escritores franceses modernos, como Raymond Queneau, Jacques Prévert e Georges Perec. Em *Exercícios de estilo*, por exemplo, Queneau narra uma história corriqueira de 99 formas diferentes, imprimindo olhares diversos sobre um fato ordinário. A escrita de Prévert, por sua vez, caracteriza-se pelos jogos de palavras e um apurado senso de humor. É inclusive bastante difícil traduzir Prévert, justamente por causa de seu estilo pleno de jogos sonoros. Em 2012, na conferência ministrada durante o FITO-Curitiba, Carrignon afirmou ser fundamental conhecer Perec para uma melhor compreensão do espaço e da dramaturgia do teatro de objetos, uma vez que Perec apresenta ao espectador narrativas não lineares, que muitas vezes seguem a estrutura de pequenos módulos, sem necessariamente possuírem um desfecho, e que também não se apresentam atreladas a um espaço específico.

Perec é significativo para Carrignon, tanto pelo seu estilo de escrita quanto pelas ideias expressas em suas obras. A expansão da sociedade de consumo, o rápido processo de descartabilidade dos objetos e sua relação com o teatro de objetos são questões bastante presentes nos discursos de Carrignon. Ele interpreta o teatro de objetos como fruto e também como crítica de um sistema que aliena as pessoas, deixando-as fascinadas com a imagem da felicidade associada ao poder de compra. Em *As coisas*, livro frequentemente citado por Carrignon, Perec apresenta um retrato da classe média parisiense da década de 60, imersa nesses valores de consumo e seduzida pela publicidade da época:

Orgulhavam-se de ter pagado alguma coisa mais barato, de tê-la conseguido por dois tostões, por quase nada. Orgulhavam-se mais ainda (...) de ter pagado muito caro, o mais caro, logo de saída, sem

discutir, quase com embriaguez, pelo que era, pelo que só podia ser a coisa mais bela, a única coisa bela, o perfeito. (PEREC, 2012, p. 37-38)

Segundo Mattéoli, ocorreu, no começo dos anos 60, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, um fenômeno de celebração da “natureza do século XX, tecnológica, industrial, publicitária, urbana” (MATTÉOLI, 2011, p. 25). Conforme o autor, os fatores que contribuíram para tal fenômeno foram a transferência em massa das pessoas para as cidades, acarretando manifestações de outros modos de vida e pensamento, além do progressivo desenvolvimento do consumismo, “colocando o indivíduo e suas necessidades no centro do sistema” (IBIDEM). Ainda segundo o pesquisador, a busca pela felicidade imediata passou a orientar o comportamento social, ditado por intensas campanhas publicitárias que pregavam as vantagens e praticidades que a modernidade oferecia. Giulio Carlo Argan acrescenta que, naquele momento, a realidade passou a se dividir “entre o a-consumir e o consumido” (ARGAN, 1992, p. 360).

O fenômeno da crescente produção dos objetos na sociedade tornou-se realidade significativa desde o final do século XVIII, com a Revolução Industrial, que alterou as relações de trabalho e a própria organização social europeia. Mas foi na primeira metade do século XX que as indústrias começaram a lançar, em um ritmo cada vez mais acelerado, objetos para que a sociedade consumisse – muito mais do que era possível assimilar:

[...] pouco a pouco, depois da Primeira Guerra Mundial, nós nos encontramos invadidos pelos objetos. Partimos de uma sociedade campestre, onde cada objeto era muito precioso. A foice do camponês passava de pai para filho. A guerra chegou e surgiu uma economia de guerra. Fabricavam-se mísseis e armas e, depois da guerra, as máquinas vão servir para fabricar o quê? Coisas que iremos comprar. Porque temos a impressão de que possuir os objetos é alguma coisa da ordem da felicidade (CARRIGNON, 2021).

Em meio a essas transformações, os objetos adquiriram novos valores: antes eles não precisavam ser belos; eram construídos para serem práticos e duradouros (os objetos rituais não se enquadram nessa definição, uma vez que eles não estavam vinculados às necessidades cotidianas). Daí em diante, eles tornaram-se “belos” e converteram-se em símbolos de identidade e bom gosto, como Mattéoli elucida:

Ferramentas, instrumentos, aparelhos (sobretudo eletrodomésticos) tornam-se belos (no sentido de que sua aparência se desvia do que se importaria a algo estritamente funcional), modernos (no sentido de que eles possuem traços futuristas e são moldados com materiais coloridos, como o plástico – antes pouco difundido). E os objetos cotidianos foram os mais afetados por este fenômeno. (MATTEOLI, 2011, p. 26)

Conseqüentemente, ainda de acordo com Mattéoli, o tempo de vida útil dos objetos diminuiu porque eles se tornaram passíveis de serem constantemente substituíveis. A multiplicação desenfreada de objetos também se tornou foco da atenção de estudiosos, como do sociólogo Jean Baudrillard, que escreveu *O sistema dos objetos* pautado em uma análise do objeto na sociedade de consumo e das novas relações sociais estabelecidas com ele. O autor afirma que, com base na produção sistemática dos objetos, rompeu-se o equilíbrio na relação que eles tinham com as pessoas: “os objetos cotidianos proliferaram, as necessidades se multiplicaram, a produção lhes acelera o nascimento e a morte, falta vocabulário para designá-los” (BAUDRILLARD, 2009, p. 10). Para Baudrillard, os objetos deixaram de ter o valor da intimidade, rompendo o “perfeito acordo ‘natural’ entre os movimentos da alma e a presença das coisas” (IBIDEM, p. 31).

Na opinião de Carrignon, com a expansão da sociedade de consumo, outro fator contribuiu para perturbar as relações entre as pessoas e os objetos, fazendo-as, muitas vezes, confundirem-se com as coisas. Ele refere-se ao surgimento da morte em massa, criada durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, que despersonificou as vítimas da guerra:

Se pudéssemos encontrar uma filiação para o teatro de objetos, (...) de um lado existe a invenção da arte da colagem e, do outro lado, há uma situação histórica muito forte. Refiro-me à Primeira Guerra Mundial e, vinte anos depois, à Segunda Guerra Mundial. E lá, o humano não mais fazia as guerras como antigamente, com belas vestimentas, com armas bonitas, avançando todos juntos com heroísmo. Havia alguns mortos, mas não muitos. E na Primeira Guerra Mundial inventa-se a morte em massa (...) e as pequenas medalhas para saber quem é que havia morrido. Havia um monte de cadáveres e a gente pegava a moeda e dizia: ah, é ele. Como uma espécie de objeto que a gente pegava e jogava fora. (CARRIGNON, 2012, p. 118)

É curioso observar que Kurt Schwitters, Tadeusz Kantor e outros artistas do entre e pós-guerras tentaram redefinir a realidade justamente com a morte,

com os restos da guerra, com fragmentos de objetos destinados às latas de lixo, último lugar antes de sua desapareção. No teatro de objetos, na perspectiva de Carrignon, Mattéoli, Deville e Roland Shön, Agnès Limbos entre outros, o objeto é recuperado não necessariamente das latas de lixo, mas da banalidade do cotidiano, que culmina no ponto de não o notar mais. Assim, na década de 80, o objeto tornou-se metáfora da própria condição humana:

O teatro de objetos é do nosso tempo e da nossa sociedade. É um teatro nascido no final do século XX, em uma Europa invadida pelos objetos *made in China*. Qualquer que seja a história contada, o teatro de objetos fala sobre nós, por meio dos objetos manufaturados, reconhecíveis por todos. (CARRIGNON, 2006, p. 7)

Em outra passagem, Carrignon retrata a situação dos artistas que enveredaram pesquisas no final da década de 70, buscando novos meios expressivos e algo legítimo para dizer. Suas errâncias, segundo o autor, esbarravam em fatos históricos recentes que os impeliam a uma realidade ordinária:

Sem texto, sem personagem, autodidatas, qual a legitimidade do que tínhamos a dizer? Justamente a nossa dificuldade de encontrar o nosso lugar em uma sociedade que havia inventado a morte em massa, depois o consumo de massa, e o desemprego em massa. As errâncias dos jovens da *nouvelle vague*, Perec e outros, nos ajudaram a pensar a nossa própria errância. Nosso lugar era na vida das pessoas comuns, pelo filtro dos objetos “pobres”, recuperados, quebrados, comprados a pequenos preços, metáforas de nós mesmos. (CARRIGNON, 2009, p. 44)

A presença singular que o objeto adquire no espaço teatral e sua capacidade de tocar em questões humanas também constituem, para Mattéoli, um aspecto de crítica à noção funcional e utilitária dada ao objeto na sociedade contemporânea:

A principal ferramenta para esta crítica é o deslocamento (ou metaforização, que alarga os espectros de utilizações possíveis do objeto pelo homem e produz uma desalienação: a destinação utilitária específica do objeto é explodida em múltiplas utilizações poéticas ao longo da representação). (MATTÉOLI, 2011, p. 89)

Deslocado para a cena, a presença do objeto e suas relações com o ator conferem-lhe aspectos surpreendentes e inesperados. Singularizado, ele torna-se desencadeador da imaginação, funcionando igualmente como um vetor de histórias e memórias. Esses objetos adquirem o direito de existir além de sua

mera funcionalidade; são transformados em signos, em imagens poéticas, tornam-se capazes de falar do cotidiano das pessoas. Para Shön (2012), do grupo francês *Théâtriciel*, os fazedores de teatro de objetos são *objecteurs*, termo que nos dá o sentido de alguém que é um oponente, um opositor, ou que faz objeções. Para Shön, o *objetteur* opõe-se, sobretudo, à banalidade do cotidiano, fazendo objeções poéticas. Compartilhando essa opinião expressa por Shön, Carrignon também encara o seu ofício como um ato de resistência. Para ele, fazer teatro de objetos é “resistir tanto à tirania que exercem os ‘objetos mercadorias’ quanto à indiferença que a sociedade de consumo tem por esses objetos de pouco valor ou muito desgastados pelo olhar” (CARRIGNON, 2006, p. 11-12).

Todavia, para esses *objecteurs*, o teatro de objetos ressalta a importância de aspectos inerentes ao ser humano, utilizando os objetos do cotidiano das pessoas para abordar poeticamente esses cotidianos e suas questões existenciais. Assim, o teatro de objetos possibilita que essas coisas sejam apreendidas como se fossem postas no mundo pela primeira vez, singularizando a presença dos objetos pelo olhar do espectador, que também se torna singularizado por sua experiência de imersão no acontecimento teatral.



Figura 3 – Foto do espetáculo *Pequenos suicídios*, no Festival Internacional de Teatro de Objetos – FITO, em Curitiba, 2012. Foto: Flávia D'ávila.

Experiências atuais no Brasil

Principalmente a partir da década de 1990, iniciou-se um crescente movimento de construção de bonecos com objetos para o teatro para crianças. A ideia que observamos em muitos espetáculos é dar a ilusão de que os objetos podem ganhar vida, se transformando em outros seres. Diversas companhias se dedicaram a esse tipo de teatro de objetos, como a *Cia. Truks* (1990), a *Cia. Circo de Bonecos* (1996) e a *Cia. Mariza Basso Formas Animadas* (2014). Conforme nos elucida Sandra Vargas:

No Brasil, a maioria dos espetáculos de teatro de objetos destinados a crianças parte de uma perspectiva diferente daquela que estruturou o movimento de teatro de objetos europeu [...]. Estes espetáculos terminam por valer-se de metáforas mais simples, que a criança possa perceber, ou simplesmente por abrir mão de outras associações de ideias que não as que se estabelecem pela forma, pela cor ou pelo movimento. É frequente, também, a criação de personagens por meio da junção de dois ou mais objetos, que são usados como bonecos, independente da função e natureza dos mesmos. A aplicação de olhos nos objetos e a antropomorfização destes são recursos habituais, em busca da criação de empatia e familiaridade. (VARGAS, 2010, p. 41)

Esses espetáculos são vistos com bons olhos por instituições culturais e educacionais críticas ao problema do consumismo infantil. Tal questão, a princípio, pode parecer menor diante da dimensão do problema da exploração. Porém, o mercado detectou na criança uma maneira de garantir a manutenção do sistema capitalista, baseada na sociedade de consumo. Uma pesquisa de 2003⁴, por exemplo, demonstrou que as crianças exercem influência em 80% das decisões de compra de uma família brasileira. Além da ingerência das crianças no consumo da família, esse público também garante fidelidade a marcas e à cultura do consumo, pois são sugestionadas a isso desde o início da vida.

O consumismo está ligado à ideia de extinção. Afinal, se se consome algo até o final, esse algo tende a desaparecer. O desequilíbrio ambiental global, portanto, está diretamente ligado à cultura do consumo. Porém, ninguém nasce consumista, é preciso uma formação, uma educação e um ambiente de vida que proporcionem essa vivência. Dessa forma, a publicidade, veiculada principalmente pela TV e pela internet, trata de exercer esse papel de formador do cidadão da sociedade de consumo, já na primeira infância. As consequências desse adestramento são graves para a sociedade, culminando no aumento da obesidade infantil, da erotização precoce, da depressão infantil, da banalização da violência etc. O excesso de brinquedos industrializados e de exposição à TV e à internet afeta, ainda, a criatividade e a imaginação da criança, impactando suas capacidades cognitivas.

Na contramão dessa lógica estão os grupos de teatro independentes fazendo teatro para crianças com objetos cotidianos e reciclados, em enredos que estimulam o jogo simbólico no espectador infantil, comunicando a esse público a mensagem intrínseca à forma: a diversão e a brincadeira dependem da criatividade e da imaginação, não do que se pode comprar. Portanto, podemos dizer que essas companhias também cumprem um papel formativo importante, no sentido oposto ao da cultura do consumo.

⁴ Pesquisa realizada pela agência InterScience em outubro de 2003. Disponível em: <https://criancaconsumo.org.br/wp-content/uploads/2014/02/Doc-09-InterScience.pdf>

No Brasil atualmente, o teatro de objetos direcionado a adultos também nos traz, por diferentes prismas, reflexões importantes acerca da crítica à sociedade de consumo, sendo o trabalho do *Grupo Sobrevento* uma das maiores referências. O grupo teve o primeiro contato com o teatro de objetos ainda em 1988, em uma oficina com Philippe Genty no Peru. Naquela ocasião, Genty mencionou experiências com o teatro de objetos e elas diferiam de tudo o que o grupo conhecia sobre o Teatro de Animação, conforme relata Sandra Vargas:

Aquilo, para nós, foi uma surpresa, pois Genty nos falava em um Teatro de Bonecos sem bonecos, com objetos prontos (*ready-mades*), onde a manipulação, com todos os seus princípios (direção do olhar, ponto fixo, dissociação, eixo e nível), era muito discreta, não sendo, definitivamente, o mais importante (VARGAS, 2010, p. 31).

Apesar da ideia parecer interessante, apenas duas décadas mais tarde o grupo decidiu se dedicar ao estudo do teatro de objetos, culminando na realização do espetáculo *São Manuel Bueno Mártir*, em 2013. Desde então, o *Sobrevento* se dedica ao aprofundamento da linguagem, produzindo eventos formativos e espetáculos. Em entrevista para este artigo, Luiz André Cherubini, cofundador e diretor do grupo, conta que eles têm buscado trilhar novos caminhos com os objetos. O coletivo, que tem como característica e princípio a não repetição, após ter criado espetáculos bastante diferentes entre si no que concerne, principalmente, à forma de utilização do objeto, vislumbra agora novas transcendências.

Antes de enveredar para o teatro de objetos, o grupo buscava o virtuosismo da manipulação de bonecos. No entanto, o trabalho com os objetos sem sua modificação trouxe outro modo de se estar em cena. Para Cherubini, essa mudança também traz um aspecto político: “Estamos buscando uma relação igualitária com o espectador. O virtuosismo é uma demonstração de força do ator, coloca-o numa posição superior ao espectador, não é isso o que a gente busca”⁵. Afirma ainda que o grupo procura em seus processos criativos uma relação com a obra que se oponha à ideia de produto de entretenimento: “Queremos estabelecer um outro jogo com o espectador, um jogo de segredo,

⁵ CHERUBINI, Luiz André. Entrevista realizada em 27 de agosto de 2021, via áudio do aplicativo WhatsApp. Não transcrita.

de confiança e até um jogo de sacrifício, um jogo sagrado. Buscamos um teatro do sagrado e não do entretenimento”.

O teatro de objetos serve a esses propósitos, segundo Cherubini, porque remete à memória e a histórias individuais que constituem histórias de sociedades, ao simbólico e ao cotidiano. Destaca que a investigação recente do grupo persegue a poesia contida no cotidiano e mira em um teatro confessional ou documental. Segundo o diretor, o grupo encontrou no objeto um aspecto arqueológico: “Quando falamos de arqueologia, a história não está no sujeito, a história está no objeto. Os sujeitos desaparecem, os objetos ficam e contam histórias sobre aquela humanidade que existia”. A partir desta perspectiva, o objeto recebe status diferente do sentido de mercadoria, adentrando no universo do sagrado e do histórico.



Figura 4 – Foto do espetáculo *O Amigo Fiel*, Grupo *Sobrevento*. Fotógrafo: Arô Ribeiro.

Carrignon e Mattéoli (2009) afirmam que o teatro de objetos questiona a maneira como o capitalismo impõe a mercadoria na vida humana, o que tem fundamento nas bases sociais e históricas desse teatro, ligadas à pobreza, à realidade do pós-guerra e à sociedade de consumo. Nesse contexto, os objetos

são produzidos para serem destruídos, em um ciclo econômico feroz, no qual a mercadoria é produzida freneticamente para que logo seja consumida e descartada, para que venham outras.

Contudo, apagar a existência de um objeto significa extinguir a memória de uma pessoa ou de um povo. Afinal, quando descartamos aquilo que nos liga ao passado, estamos nos desfazendo também de parte de nossa história. O teatro de objetos seria, pois, uma resposta à sociedade de consumo porque se recusa a descartar, a destruir e a esquecer os objetos. Ao contrário, busca neles expressividade, poesia e histórias, prolongando sua existência e fazendo saltar as memórias que trazem e que dizem respeito ao humano.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte Moderna, do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOLOGNESI, Mário. Suprematismo, Cubo-Futurismo e a Tragédia de Maiakóvski. **Revista Itinerários**. Araraquara, p. 91-102, 1999.

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

CARRIGNON, C. Le théâtre d'objet: mode d'emploi. L'objet, Le jeu et l'objet: dossier artistique. **Agôn**, n. 4, 2012.

CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. **Le théâtre d'objet: mode d'emploi**. Dijon: Ed.Scèren, CRDP de Bourgogne, 2006.

CARRIGNON, C.; MATTÉOLI, J.-L. **Le théâtre d'objet, a la recherche du théâtre d'objet**. Paris: Thémaa, 2009.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

EJNÈS, V. **Cahier partages: des théâtres par objets interposés**. Mont-Saint-Aignan: Ed. ODIA, 2006.

LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MATTÉOLI, J.-L. Contre l'objet. Tout contre. **E pur si muove**. Charleville Mézières, n. 5, p. 33-34, 2006.

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

PEREC, G. **As coisas**: uma história dos anos sessenta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SHÖN, R. **L'objet en scène**. 1995. Disponível em: <https://www.theatrenciel.fr/>. Acesso em: 23 abri. 2012.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v. 7, 2010.