

## As diferentes naturezas do mesmo objeto

**Christian Carrignon**

*Théâtre de Cuisine* (Marseille, França)

**Fabiana Lazzari**

Universidade de Brasília - UnB (Brasília, Brasil)

**Katy Deville**

*Théâtre de Cuisine* (Marseille, França)

**Liliana Pérez Recio**

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

**Paulo Balardim**

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



**Figura 1** – Reprodução da pintura *La trahison des images* (1929), de René Magritte.  
Fonte: [https://www.bbc.com/culture/article/20171205-magritte-and-the-subversive-power-of-his-pipe?trk=public\\_post\\_comment-text](https://www.bbc.com/culture/article/20171205-magritte-and-the-subversive-power-of-his-pipe?trk=public_post_comment-text)

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024014>

## As diferentes naturezas do mesmo objeto<sup>1</sup>

Christian Carrignon<sup>2</sup>, Fabiana Lazzari<sup>3</sup>, Katy Deville<sup>4</sup>, Liliana Pérez Recio<sup>5</sup> e Paulo Balardim<sup>6</sup>

**Resumo:** O texto apresenta a edição n. 29 da Móin-Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, com o tema “Teatro de objetos, memória e história”, seu contexto de composição, as questões que provocaram os autores e o convite à leitura dos artigos publicados. **Palavras-chave:** Revista Móin-Móin; Teatro de Formas Animadas; Teatro de Objetos; Memória; História.

## The different natures of the same object

**Abstract:** The text presents Móin -Móin - Journal of Studies in the Arts of Puppetry 29<sup>th</sup> edition, with has the theme “Object Theater, Memory and History” and their context of composition, showing the main questions that induces the authors and presents a synthesis of the published articles.

**Keywords:** Móin-Móin Journal; Puppetry; Object Theater; Memory; History.

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 07/05/2024. | Data de aprovação do artigo: 07/05/2024

<sup>2</sup> Atriz, cantora, marionetista, Katy Deville também é diretora. Ao longo dos anos, Katy tem permanecido fiel, em suas criações, ao teatro de objetos. Com o objetivo de desenvolvimento dessa linguagem, fundou em 1979, com Christian Carrignon, o *Théâtre de Cuisine*. A partir de então, o grupo é considerado como referência na Europa. Desde 1999, Katy Deville oferece laboratórios e workshops da companhia, compartilhando seu processo de criação. De 1988 a 1992, parte em *tourneé* com Philippe Genty e o espetáculo *Dérives*. Em 1993, estabelece a companhia na Friche Belle de Mai, em Marseille (França). E-mail: [thcuisine@free.fr](mailto:thcuisine@free.fr):

<sup>3</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas-CEN e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGCEN, do Instituto de Artes-IdA, da UnB. Coordena o Proj. de Extensão de Ação Continuada LATA-Laboratório de Teatro de Formas Animadas e do Grupo de Pesquisa vinculado ao CNPq-LATA/UnB. Doutora e Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro-PPGT/UDESC. Licenciada em Educação Artística-Habilitação em Artes Cênicas (UDESC). Bacharel em Educação Física (UDESC). Atriz, Sombrista, Arte-educadora, Gestora e Produtora Cultural e fundadora da entreAberta Cia Teatral e do SKIA-Espaço da Sombra. E-mail: [fabianalazzari@gmail.com](mailto:fabianalazzari@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2757-2087>

<sup>4</sup> Christian Carrignon (nascido em Paris em 1948) funda com Katy Deville a companhia *Théâtre de Cuisine*, em 1979. A partir de então, vem desenvolvendo o teatro de objetos em amplas frentes, tanto como ator quanto como pesquisador, dramaturgo e diretor. O *Théâtre de Cuisine* criou cerca de vinte espetáculos em vinte anos e, em 1993, estabeleceu-se em uma residência permanente no *Friche La Belle de Mai*, em Marseille. Christian Carrignon também ministra workshops e publica artigos sobre o teatro de objetos. E-mail: [thcuisine@free.fr](mailto:thcuisine@free.fr)

<sup>5</sup> Professora do Departamento de Artes Cênicas / DAC da Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC. Doutora pelo Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2022), Bacharel em Teatro pelo Instituto Superior de Arte (2000) de Havana, Cuba, diretora, atriz. Integrou o elenco do *Teatro Nacional de Guíñol* durante nove anos. Fundou *El Arca Teatro Museo de Títeres* (2010) em Havana. E-mail: [bastianybastiane@gmail.com](mailto:bastianybastiane@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3768-9599>

<sup>6</sup> Professor Associado na área de Prática Teatral-Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes-CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Coordena o Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. Pós-Doutorado em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III), Doutor (PPGT/UDESC) e Mestre (PPGAC/UFRGS) em Artes Cênicas, Licenciado em Letras-Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (ULBRA). E-mail: [paulobalardim@gmail.com](mailto:paulobalardim@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2586-2630>

No contexto europeu, a transição do século XIX para o século XX é marcada por investigações acerca do potencial metafórico do boneco e dos objetos. Muitos(as) artistas trouxeram novas expressões plásticas e sígnicas para o boneco e para o objeto. Sergëi Obratsov, Alfred Jarry, Sophie Tauber, Paul Klee, Juan Miró, Alexander Calder, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Tadeusz Kantor, entre tantos outros(as). Os movimentos surgidos nesse período perseguiram modos de sintetizar e simbolizar a imagem ao máximo. O gênero do Teatro de Bonecos renovou-se notadamente a partir da década de 1950: os(as) artistas passaram a se interessar pelo objeto usual e pela possibilidade de desviá-lo de sua função inicial, encarnando-o em personagem ou transformando-o em efígie. Objetos do cotidiano, geralmente utilizados em seu estado bruto, passam a adquirir sua própria vida em espaços ficcionalizados, representando ideias e servindo de suporte para a interpretação do ator/da atriz. Dessa forma, a eleição de um objeto para que protagonize em um espetáculo passa a incluí-lo na cena com sua história prévia e permite ao ator/a atriz ser ele/ela mesmo e também projetar-se no objeto. A partir dos anos 1980, o objeto desponta com força na cena teatral europeia, propagando-se mundialmente, a partir do trabalho de diversas companhias, entre as quais, *Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf*.

Ao observarmos o trabalho do surrealista belga René Magritte (1898-1967), podemos perceber o modo como seus quadros subvertem a representação da realidade, criando, muitas vezes, paradoxos entre a imagem e o texto. Esse tipo de conflito, provocado pela sua arte, desafia nossa percepção. Na imagem do quadro apresentado acima (figura 1), Magritte provoca um conflito de mensagens, negando, por meio do texto, o que apreendemos do objeto. Dessa forma, provoca-nos a refletir sobre a natureza do objeto que se apresenta: ele é uma representação pictórica de um referente, uma ideia de um “cachimbo”. Ao mesmo tempo, na paródia que a obra provoca, podemos refletir sobre a existência dos objetos e o modo como passamos a percebê-los por meio do convencimento da palavra.

Anne-Marie Quéruef sintetiza muito bem as intersecções entre as artes plásticas e o teatro de bonecos ocorridas na virada do século XIX para o século XX, notando que

Na Europa, no final do século XIX e início do século XX, os círculos artísticos começaram a explorar o potencial metafórico dos bonecos. Nos países do Leste, marionetistas como Sergei Vladimirovich Obratsov (diretor do novo teatro de marionetes de Moscou em 1931) renovaram o repertório desse tipo de espetáculo ao quebrar as convenções do teatro, ao simplificar, “condensar e simbolizar ao máximo a imagem”. Alguns artistas preferiram atores de madeira a atores de carne. Alfred Jarry concebeu *Ubu rei* para um teatro de bonecos. Paul Klee, Alexander Calder, Fernand Léger... inventaram uma nova linguagem plástica para os bonecos.

O boneco e o seu teatro evoluíram com a proliferação dos movimentos artísticos na primeira metade do século XX. Futurismo, dadaísmo, abstração... estão refletidos ali. Todas as artes cênicas se interpenetram.

Na segunda metade do século XX, os artistas interessaram-se pelo potencial metafórico do objeto do cotidiano (ou mesmo pelo simples

material) e desviaram-no da sua função inicial para o encarnar numa personagem ou transformá-lo numa efígie. Muitas vezes utilizados em estado bruto, esses objetos ou materiais adquirem vida própria e revelam universos poéticos excêntricos. Um objeto cotidiano como uma escova de dentes se torna um personagem, desde que lhe insuflamos emoções: tristeza, raiva... (Quérue!, 2014, p.13)<sup>7</sup>

No percurso da história da arte que a autora nos traz, fica evidenciada cada vez mais a busca pela síntese, culminando com o uso de materiais e objetos de uso cotidiano, os quais também foram foco de interesse de movimentos e escolas de vanguarda, tais como a Bauhaus.

Mas vale lembrar que, muito antes disso, a Revolução Industrial (1760-1820/1840) já havia acelerado o processo de fabricação de objetos, assim como a descoberta de novos materiais e adoção de novos processos, deixando, desde então, cada vez mais de esquelha o processo manual e artesanal, no fabrico. Desde então, e de forma cada vez mais intensa, uma enxurrada de objetos proliferou-se indistintamente pelos remotos espaços do planeta, em quantidade e velocidade cada vez maiores.

Hodiernamente, os objetos permeiam nosso entorno, com suas funções pré-determinadas e seu custo condizente com a nossa crença em sua necessidade e distinção. Eles constituem valores monetários numa sociedade de consumo que se nutre de sua venda. Mas, para além da função econômica, os objetos podem adquirir sentido simbólico e conotar ideias. Aos objetos pode-se agregar valores subjetivos que nos impelem a projetar juízos sobre eles. Assim, os objetos podem ser percebidos não apenas pelo que são em si, mas por tudo aquilo que nos dizem sobre eles.

Os objetos representam também um percurso no sistema produtivo, dentro de uma cadeia que se inicia na extração da matéria prima, no uso (ou abuso) da mão-de-obra, na mecanização e tecnologia de produção, na distribuição (e no combustível gasto para isso), no *marketing* que bombardeia insanidades sobre a inevitabilidade de uma existência humana sem determinados produtos. Assim, um objeto nunca é somente um objeto. Um cachimbo nunca será somente um cachimbo.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. Original: “En Europe, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les milieux artistiques commencent à explorer le potentiel métaphorique de la marionnette. Dans les pays de l'Est, des marionnettistes comme Sergeï Vladimirovitch Obratsov (directeur du nouveau théâtre de marionnettes de Moscou en 1931) renouvelle le repertoire de ce genre de spectacle en brisant les conventions du théâtre, en simplifiant, "condensant et symbolisant l'image au maximum". Certains artistes préfèrent les acteurs de bois aux acteurs de chair. Alfred Jarry avait conçu *Ubu roi* pour un théâtre de marionnettes. Paul Klee, Alexander Calder, Fernand Léger... inventent un langage plastique nouveau por la marionnette. La marionnette et son théâtre évoluent avec le foisonnement des mouvements artistiques de la première moitié du XXe siècle. Futurisme, dadaïsme, abstraction...s'y reflètent. Tous les arts de la scène s'interpénètrent.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, des artistes vont s'intéresser au potentiel métaphorique de l'objet usuel (voire de la simple matière) et détourner celui-ci de sa fonction initiale pour l'incarner en personnage ou le transformer en effigie. Souvent utilisés à l'état brut, ces objets ou matériaux acquièrent leur vie propre et donnent à voir des univers poétiques décalés. Un objet du quotidien comme une brosse à dents devient un personnage pour peu qu'on lui insuffle des émotions: la tristesse, la colère...”

Neste ponto, se você está se perguntando 'o que é o teatro de objetos', estamos quase lá! Existem muitas respostas, mas poderíamos começar por afirmar que esse tipo de teatro representa o espaço poético do objeto, espaço por meio do qual ele assume um protagonismo distinto de sua função cotidiana, revelando-se na cena como portador de elevada carga simbólica. O objeto transporta de arrasto, simultaneamente, aquilo que acreditamos que ele é (com todos os superlativos incorporados pela mídia), aquilo que não é explícito e que constitui sua história, aquilo que ele representa para uma sociedade e aquilo que podemos imaginar que ele possa ser. Para este último nos baseamos, muitas vezes, em suas características fisio-cinéticas.

Fato é que ressaltar uma dupla existência do objeto, que exacerbe a tensão entre o objeto percebido e o objeto imaginado provoca o interesse de quem observa. Hans-Thies Lehmann resalta a dinâmica da interação entre ator e objeto e o efeito que isso pode provocar no observador, ao afirmar que

O que propriamente nos fascina no objeto (é) o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas em parte, objetos. É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto. (Lehmann, 2007, p.349)

Percebemos então que, para o autor, a “perda da certeza”, a indistinção entre sujeito e objeto é uma das razões do fascínio. Lehmann talvez não se refira ao teatro de objetos, mas acho que podemos tomar de licença poética para citá-lo, uma vez que ele toca no argumento que estamos trazendo: “confundir o limite” da apreensão da natureza do objeto ou, dito de outra forma, multiplicar, expandir sua natureza lançando sobre ele um outro olhar, inscrevendo teatralidade (como conceito trazido por Josette Féral) no espaço que ele ocupa e na relação com o ator, criando uma ruptura que faz emergir a ficção do real.

(...) a teatralidade parece ser, mais do que uma propriedade; de fato, nós podemos chamá-la de um processo que reconhece sujeitos em processo, é um processo de olhar e ser olhado. É um ato iniciado em um ou dois espaços possíveis: tanto aquele do ator quanto do espectador. Em ambos os casos, esse ato cria uma ruptura do cotidiano, que se transforma no espaço do outro, o espaço onde o outro tem lugar. Sem tal ruptura, o cotidiano permanece intacto, excluindo a possibilidade da teatralidade, e menos ainda do teatro em si. (Féral, p.98, 1998. In: Leonardelli, 2012).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Tradução de Patrícia Leonardelli. Original: “(...) theatricality appears to be more than a property; in fact, we might call it a process that recognizes subjects in process; it is a process of looking at or being looked at. It is an act initiated in one or two possible spaces: either that of the actor or that of the spectator. In both cases, this act creates a cleft in the quotidian that becomes the space of the other, the space in which the other has a place. Without such a cleft, the quotidian remains intact, precluding the possibility of theatricality, much less of theater itself.”

Mas quais são essas dinâmicas de interação entre a ficção e o real? Como elas se friccionam no teatro de objetos? Já dissemos, acima, que falar dos objetos nos é tão comum quanto nossa devoção a eles. Mas eles, o que dizem de nós? Como eles recontam nossa história, nossas escolhas e nossa visão de mundo? Como eles podem revelar nossa comicidade, nossas tristezas, nossas memórias, nossas aspirações ou nossa (des) humanidade?

Henry Bergson, em *O riso* (1983), diz que quando rimos de um chapéu não estamos rindo, de fato, do objeto, mas, sim, da humanidade que pré-existe nesse chapéu: o chapéu fala de nós.

Assim, ainda resta indagarmo-nos se o teatro de objetos se constitui numa ramificação do Teatro de Animação ou numa linguagem própria. O que de fato é o Teatro de Objetos? Certamente não tentaremos responder de forma objetiva essa questão, em razão dos múltiplos entendimentos sobre o assunto. Durante o processo de editoração deste número da Revista, convidamos Katy Deville e Christian Carrignon, fundadores do *Théâtre de Cuisine* (França, 1978) e inquietos pesquisadores e precursores do desenvolvimento da linguagem do teatro de objetos, para colaborarem conosco. Gentilmente, cada um deles nos enviou um texto, os quais traduzimos e transcrevemos abaixo. Com certeza, as reflexões desses artistas ajudarão a elucidar muito sobre a matéria.

### **Katy Deville: Teatro de objetos, outra forma de estar no palco<sup>9</sup>**

O *teatro de objetos* nasceu de uma necessidade, de uma urgência. É múltiplo, assume uma forma diferente dependendo do artista. Ele é pobre, engraçado e dramático ao mesmo tempo. Está associado ao boneco e, no entanto, é diferente dele. Eles têm semelhanças e diferenças, mas muito mais diferenças. É leve, cabe em qualquer lugar; tem um papel essencial porque recupera todos os objetos mal-amados de uma sociedade, da nossa sociedade. É um teatro com objetos. Objetos manufaturados. Lugar onde o objeto e o ator são parceiros. É um teatro feito à mão, quase autobiográfico. O ator não está no centro da cena, nem o objeto. A distância entre o ator e o objeto é uma distância estudada. Carrega significado, significa, diz algo.

O teatro de objetos *exige do ator uma presença diferente* da do personagem. O ator terá que carregar o objeto parceiro com seu olhar, com sua intenção. Se o objeto não for carregado, ele volta a ser acessório.

A *escolha do objeto* é eminentemente política. Carrega uma memória coletiva e pessoal, evocando assim memórias pessoais ou convocando elementos partilhados por todos. Por ser reconhecível por todos, o objeto fala de nós. Christian Carrignon (2011) evoca algo íntimo, uma comvente sensação de familiaridade. Mesmo que o objeto tenha sido reproduzido em milhões de cópias, ele fala “conosco” e sobre nós.

O que é um *objeto de teatro de objetos*? Algo barato, fabricado em milhões de exemplares, que todos temos em casa, ou que todos tínhamos; muitas vezes algo feito na China. Plástico, folha de flandres, novo ou quebrado, danificado

---

<sup>9</sup> Texto de Katy Deville, 28 de outubro de 2023. Tradução de Paulo Balardim.

pela vida. *Um objeto cotidiano*, conhecido por todos, que carrega lembranças íntimas.

O teatro de objetos é um teatro da memória, um teatro da memória, um teatro familiar. “É um palimpsesto. Feliz é o monge copista que apaga o manuscrito para cobri-lo com outro texto. O que esses dois textos dizem um ao outro? Aí está o devaneio. O palimpsesto é um dos abridores de latas do teatro de objetos.” escreve Christian (2011). O objeto contém memória, é claro, mas pela distância que percorremos com ele, também é uma máquina de escrever.

O teatro de objetos é uma máquina de escrever.

No imaginário coletivo, o teatro de objetos (T.O.) é geralmente associado ao teatro de bonecos, como *subcategoria* da mesma forma que o teatro de sombras. Este fenômeno advém da dificuldade em definir com precisão o teatro de objetos, quer por parte de quem é espectador, quer por parte de quem o pratica. Essa dificuldade se deve ao fato de o teatro de objetos assumir formas muito diferentes dependendo da companhia.

No teatro de bonecos, o objeto manipulado é um objeto pensado e confeccionado para a performance, geralmente é antropomórfico (forma humana ou animal), tem aparência de um ser vivo. Ele imita a vida. A palavra manipulação vem da mão. A mão manipula o boneco. O termo manipulação também evoca poder sobre o objeto, algo que o ator do teatro de objetos se recusa a fazer. Este objeto é comum, não manipulado, não modificado.

O espectador do T.O. vê, portanto, duas coisas ao mesmo tempo: o objeto tal como ele é fora do espetáculo (que o espectador reconhece) e o que esse objeto assume na ficção proposta.

Segundo Jean-Luc Matteoli (2011), os objetos permanecem obstinadamente o que são. Mesmo quando são inicialmente antropomórficos (uma estatueta, uma boneca, uma Barbie), permanecem objetos porque não são manipulados para dar uma ilusão de vida. Eles são movidos, mas não são animados para falarem.

O Teatro de Objetos afirma fortemente a *presença do intérprete*. Mais exatamente, ele oscila entre a presença e o apagamento dele: ora delega ao objeto e desaparece, ora se impõe como contador de histórias ou ator.

Nos primeiros espetáculos de teatro de objetos, os atores costumam ser um pouco *demiurgos* de seus pequenos universos. Eles constroem não uma história, mas uma lenda. Eles são os arquitetos da história, muito antes de serem os autores de uma história.

Pequeno *flashback*. Nos anos 80, Christian Carrignon era ator e eu marionetista. Do nosso encontro nasceu a vontade de explorar outros campos de investigação. Viramos o *castelet* (palco dos bonecos) de cabeça para baixo para fazer uma mesa e colocamos objetos sobre ela.

Com o objeto, sentimos um pertencimento ao nosso tempo, à nossa sociedade. Ao longo dos nossos experimentos, percebemos a autonomia do objeto (diferentemente do boneco, o qual depende do seu manipulador). Por autonomia, entendemos as duas qualidades do objeto: a qualidade externa, o que vemos imediatamente (para o que ele foi feito) e a qualidade interna, ou seja, o que evoca, o que sugere (símbolo, metáfora, metonímia).

E daí nasceu uma postura do ator frente ao seu objeto/parceiro. O início de uma linguagem. Não escolhemos esta forma de teatro, ela desenvolveu-se entre nós aos poucos e nos permitiu explorar a nossa imaginação, mas também mergulhar nas nossas memórias de infância, os próprios alicerces do nosso teatro.

Grande *flashback*. O teatro de objetos tira suas forças e se renova constantemente aos olhos dos grandes artistas do passado: em Moscou, Vsevolod Meyerhold revoluciona o teatro. Nas décadas de 1910 e 1920, ele desenvolveu um método revolucionário de treinamento de atores baseado na biomecânica. Ele inventa um estilo de atuação completamente novo que pretende romper totalmente com o teatro burguês. Os objetos não têm mais função acessória: o objeto deixa de ser acessório, passa a ser parceiro. Meyerhold será o primeiro diretor a usar os códigos do cinema no palco.

*Brecht*, por sua vez, fala de distanciamento: o ator deve contar mais do que encarnar. E depois, há Kantor com o seu teatro pobre e político. Um pouco mais tarde, o movimento *Dadá*, o *Surrealismo* e o *Novo realismo* reciclaram a realidade através do cruzamento de artes e técnicas (poesia, pintura, objetos, colagem, cinema, figurino, etc.),

Na década de 1960, Raymond Queneau, Georges Pérec e a banda *L'OuLiPo* descobriram novas potencialidades da linguagem, através dos jogos: as restrições da escrita deram origem a um novo texto. Da mesma forma, no teatro de objetos, o encontro de objetos traz à tona imagens inesperadas, mas tão familiares. A principal vocação do teatro de objetos é tocar a nossa intimidade, questionar o enigma que somos aos olhos dos outros.

E termino citando Jacques Templerand (*apud* MATTÉOLI, 2011, p.86), o qual diz que “O ator pode interpretar sozinho, mas o objeto pode ajudá-lo um pouco... O objeto pode atuar sozinho, mas o ator pode ajudar um pouco”.

### **Christian Carrignon: O teatro de objetos também é isso<sup>10</sup>**

Vamos tentar 3 conceitos com exemplos:

1- *O efeito falso, o choque das escalas. A escala 1/1, o tamanho real versus a escala 1/1.000.000, o mapa da França, ou contra a escala 1/43, um carrinho de brinquedo.*

Em *Catalogue de Voyage* (espetáculo de 1981), uma mala cheia de areia representa o Deserto do Salário do medo. O pequeno caminhão, manejado manualmente, fica preso na areia. Ele tenta manobrar, joga areia das rodas traseiras movidas com o dedo. O ator pega uma pá de tamanho real e a desliza debaixo do caminhão, levantando-o, mas obviamente há esforço e suor porque é um caminhão de 38 toneladas.

A situação: uma pessoa descobre uma cidade. A atriz coloca um tabuleiro de Banco Imobiliário no chão. Ela coloca o pé sobre ele, primeiro passo, e anda pela cidade com o nariz empinado. O ator coloca um *T-Rex* de plástico em cima

<sup>10</sup> Texto de Christian Carrignon, fevereiro de 2023. Tradução de Paulo Balardim.

da mesa e depois se assusta. Vemos ali uma dissociação entre ator e o personagem.

O jogo com as escalas é específico do teatro de objetos.

Encontramos os antepassados de Claudel no Livro de Cristóvão Colombo, onde vemos em plano aberto e ao longe, as miniaturas das três caravelas e, em plano fechado, o rosto dos atores.

Assista ao *pequeno circo de Calder*. Plano aberto sobre os números em arame e Calder em *Monsieur Loyal*: os excrementos do leão em miniatura que Calder pega com uma escova em tamanho real.

Note que plano aberto e plano fechado saem do vocabulário do cinema. Teatro de objetos é muito influenciado pelo cinema.

*2- O efeito Picasso, o olho em vez do ouvido. Divida a situação em vários detalhes significativos.*

A situação: uma mulher é atropelada por um carro. A atriz atravessa o palco. Com o gesto de um jogador de bolinha de gude, um ator agachado, neutro, no jardim, rola um pequeno 2CV<sup>11</sup> nos pés da atriz. Ela não cai no chão, como esperado. Ela caminha *coté cour*<sup>12</sup>, pulando enquanto imita a dor. Então ela olha, de forma neutra, para o resto dos eventos.

O ator lança uma calota que termina seu curso oscilando no lugar do acidente, com esse som característico que se acelera. O ator se levanta, segura uma pequena ambulância vermelha na mão inquieta. Vai para o centro do palco e diz: tarde demais.

Os dois cúmplices voltam ao meio do acidente onde fica o 2CV em miniatura e a calota em tamanho real. Cumprimentam-se sobriamente. No centro, a atriz coloca um leão de plástico sobre a mesa.

*Coté jardin*<sup>13</sup>, o ator ruge em um tubo de PVC. O tubo abaixa o urro algumas oitavas, o que é muito mais convincente. *Coté cour*, a atriz pega uma grelha de forno e carrega-a firmemente à frente de seu rosto, sacode-a com um grito silencioso. Em seu tubo, o ator continua o rugido: o leão está em uma jaula. A atriz joga a grelha no chão, som vibrante, e vai até a plateia.

O leão escapa. O som continua no palco.

Vemos nesta cena diferentes dissociações de lugares e sons.

*3- O efeito tudo à vista. Admitimos os bastidores. Nada se esconde daquilo que geralmente é “obsceno”, nas coxias.*

O fio de nylon invisível é substituído por um barbante vermelho quando a pulga salta no trampolim antes de se lançar no vazio.

O clown caminha na neve com passos longos e difíceis. O barulhento amassa dois sacos plásticos à vista. Difusão sonora: durante a cena épica, o ator levanta o alto-falante como um halterofilista, gira sobre si mesmo, o som gira.

<sup>11</sup> Miniatura de um modelo de carro Citroën.

<sup>12</sup> Lado direito do palco, na visão da plateia.

<sup>13</sup> Lado esquerdo do palco, na visão da plateia.



## Referências

BERGSON, Henri. **O riso**, ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Traduzido da 375ª. Edição francesa, publicada em 1978 por *Presses Universitaires de France*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro

QUÉRUEL, Anne-Marie. **Arts Visuels & Marionnettes et Théâtres d'Objets**. Caen: Canopé Editions, 2014.

LEONARDELLI, Patrícia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. **Cena**, [S. l.], n. 10, 2012. DOI: 10.22456/2236-3254.20891. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20891>. Acesso em: 2 abr. 2024.

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

CARRIGNON, Christian. Le théâtre d'objet: mode d'emploi. **Agôn** (*online*), Dossiers, N°4: L'objet, Le jeu et l'objet: dossier artistique, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/2079>.