

Objeto Cênico e o Sujeito – História, Memória e Interrelações

José Fernando A. Stratico
Professor Associado – Doutor em Artes Cênicas
Departamento de Música e Teatro
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: Este é um estudo sobre a presença do objeto cotidiano no teatro e na performance, de modo a propor uma história para essa presença. Assim, é enfatizada a relação entre o objeto e seu sujeito, em que história, memória e interrelações permeiam a obra artística. A arte contemporânea articula um espaço de intensa re-significação e deslocamento do objeto, que passa a habitar um terreno transdisciplinar, híbrido, cujo centro é marcado pelo encontro com o outro. Com base na análise do objeto como um território de encontro de sujeitos, são apresentadas perspectivas para a cena contemporânea que se fundamentam numa discussão geral entre a *estética do cotidiano*, a *estética conectiva* e os dilemas técnicos da tradição artística.

Palavras-chave: objeto cênico, objeto e sujeito, memória

O projeto de pesquisa *Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem*, desenvolvido no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina tem visado à investigação em torno do objeto e da imagem. Uma das abordagens do projeto é a investigação acerca dos processos criativos centrados em objetos de cunho pessoal.¹ Nesta pesquisa, temos buscado a construção de um processo pedagógico calcado no resgate da memória e histórias pessoais. Trata-se aqui da incursão por poéticas que presentificam o sujeito nos vários âmbitos da construção cênica: dramaturgia, ação/composição corporal, elaboração técnica, etc. Atuando como estagiário deste projeto, Thales Maciel Maniezzo desenvolveu uma cena performática a partir da pesquisa criativa com um relógio de bolso. O tempo e o relógio sempre foram importantes para Maniezzo, pois, desde muito pequeno, convivera com uma variedade enorme de “marcadores de tempo”. Uma de suas tias possuía uma loja de relógios, e tanto sua avó, como sua mãe trabalharam nessa loja. Assim, a convivência com relógios de todos os tipos era uma constante na vida dessa família. Marcado pela presença do objeto em si e pelo que ele significa, Maniezzo resgatou em seu exercício cênico não somente a presença física do relógio, mas também a dimensão do tempo nele contida: “o relógio - porque é nele que eu busco compreensão. Um objeto tão misterioso e tão simples ao mesmo tempo”. Aqui o objeto desencadeia não somente os processos de pesquisa formal do corpo em movimento, mas principalmente a conexão com o passado e com a simbologia mítica pessoal. Para quem a relação com a infância é algo forte e vivo, como é para Maniezzo, o relógio – personagem ganha-pão da família – traz consigo reminiscências, significados escondidos, além de ser ele próprio o registro das marcas

¹ O projeto *Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem* busca investigar a presença de objetos e imagens nos processos criativos da cena, bem como sua presença na história da performance e do teatro.

deixadas por avós, pais e tios². Manziezzo deixa a ficção e seus atrativos, para ser dirigido pelos símbolos do passado.

Em termos formais, a performance de Manziezzo apresenta um “*caminhar sem destino; encontro com o relógio; encontro com o tempo*”. Ao deitar-se longamente na cena, de olhos fechados, depois da caminhada inicial, Manziezzo sonha, tem *lembranças* projeções de imagens da infância. Uma vez acordado, seu corpo está parado, o relógio em movimento, Manziezzo acompanha-o com os olhos; fixa seu olhar e indica ao público que se trata de uma “hipnose do relógio”. O tempo hipnotiza, e assim, Manziezzo engole o relógio de bolso lentamente. Essa é uma tentativa de “*engolir o tempo*”. E, conforme Manziezzo, “*o tempo ecoa no corpo*”. Mas, inevitavelmente há um “*vomitado do tempo*”, e assim, o relógio é posto para fora da boca.

O depoimento escrito de Manziezzo situa-se como uma narrativa extra-performance, um discurso derivado do encontro cênico com o objeto que revela o diálogo interiorizado do performer com a bagagem carregada pelo objeto-relógio. Tal objeto provoca reencontros de esferas (do passado), sentimentos, visões, e desencadeia a partir de si mesmo questionamentos e reflexões que se concentram no universo pessoal do artista. Como na pedagogia proposta por Paulo Freire, em que a palavra também é reveladora de si mesmo, e em que há sempre uma consciência do mundo presente nas coisas e nas falas, o processo de Manziezzo faz o sujeito reconhecer-se nos símbolos por ele cultivados. Mas além do âmbito social contido na “pele” do objeto, há também um espaço negativo em que a significação se corrompe, pois esse espaço antecede a significação. Trata-se, como argumenta Julia Kristeva, do espaço semiótico (OLIVER, 1997, p 32-70), em que habita a energia instintiva, o que Artaud descreve como “impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras” (ARTAUD, 1999, p 63). O encontro com a memória aqui proposto é um processo silencioso e que inclui não somente a presença de reminiscências, mas principalmente a presença e reconhecimento do próprio performer, que por sua vez traz, via objeto, o “outro” na constituição de sua identidade. Compreender esse sentido da prática criativa é compreender uma das características mais marcantes da arte contemporânea – o encontro de sujeitos³.

Desde o início do século XX, com o advento das vanguardas históricas, vimos uma passagem dos modelos de representação artística, para um sistema de presentificação. Essa transição foi desencadeada a partir de vários deslocamentos: o olhar

² A obra de Louise Bourgeois, bastante influenciada pela psicanálise, fundamenta-se no encontro com as experiências vividas na família. A arte contemporânea está marcada por experiências semelhantes de mulheres, que, por meio do reencontro com o passado familiar, tornam visíveis aspectos esquecidos ou negados da experiência feminina (HERKENHOFF, 1996, p 236-261).

³ A *estética cotidiana*, como defendida por Barbara Kershenblatt-Gimblett, e também a *Estética Conectiva*, postulada por Suzy Glabik têm articulado um espaço renovador para o entendimento das práticas artísticas contemporâneas. Nesta perspectiva o artista deixa o espaço fechado de seus processos criativos e vai de encontro ao outro para compartilhar a criação (GUINSBURG e BARBOSA, 2008, p 601 e 629).

do artista, o fazer técnico e, sobretudo, o objeto. Analisamos aqui este último na perspectiva de entendimento do objeto cotidiano como foco central de abordagens artísticas e também pedagógicas. O objetivo é demonstrar o quanto a inclusão do objeto na cena teatral e performática tem trazido consigo a presença de sujeitos antes ignorados ou ausentes. Esse processo de transição implica, hoje em dia, no revigoramento da memória e no estabelecimento de elos que impulsionam artista e espectadores de encontro um ao outro.

A transição de um sistema de representação para um sistema de presentificação envolveu o deslocamento das funções do objeto, que passou de utilitário ou cotidiano objeto a obra de arte. Tudo indica que foi Marcel Duchamp, com seus *ready-mades* (RICHTER, 1997, p 80) quem inaugurou essa transição: um simples urinol passou a ser um símbolo de modo a marcar o inusitado processo de re-significação. A partir daí, as vanguardas investiram em um grande número de materiais, que foram deslocados de sua função cotidiana: pedaços de cadeiras, pedras, cordas, como vivenciadas na experiência dadaísta⁴, passaram a compor um novo âmbito da significação. Embora o mote de tais experiências fosse a dessacralização e a pesquisa das qualidades estéticas de tais objetos, no micro-cosmos da obra tivemos memórias e histórias resgatadas. A *Fonte* registraria, assim, o constante despejar da urina de incontáveis desconhecidos. Sua marca indelével revelaria presenças e existências, que, embora anônimas, foram fundamentais para a escrita grotesca presente no urinol. Esse comunicou e comunica, sobretudo, um sujeito. Certamente, o gênio de Duchamp não ignorava essa dinâmica e qualidade do objeto quando criou o *ready-mades*, e se por um lado, o artista buscou a dessacralização da obra, por outro, incluiu no universo da arte a presença de sujeitos desconhecidos. Duchamp, com seu incisivo questionamento do sistema de arte deu, assim, início ao que veio a se tornar uma longa caminhada na direção do “outro”. *Bicycle Wheel* (1913) e *Bottle Rack* (1915) são marcos dessa jornada na direção de um território até então ausente da obra, onde as marcas de sujeitos desconhecidos teimam em aparecer. Desse modo, os *objets trouvés*, *assemblages* e colagens abriram caminho para a inclusão de sujeitos, articulada até mesmo como uma presença sutil ou rarefeita, como é transparecida na obra de Louise Nevelson e tantos outros, mas mesmo assim, uma presença impossível de ser apagada.

A partir dos anos sessenta, o próprio corpo do(a) artista se torna material e suporte da obra, e com ele uma infinidade de objetos do cotidiano adentram o espaço sagrado da arte.⁵

⁴ As *assemblages* de Kurt Schwitters (MELZER, 1994, p 199-207), bem como os objetos de Man Ray (RICHTER, 1997, p 90) embora carregados de intenções formalistas, estabelecem um vínculo com outros sujeitos, além daqueles mediados pela relação artista x receptor.

⁵ Um saco plástico cheio de ar, onde repousa uma pequena pedra, compõe a obra. Uma fita de Möebius é recortada com o uso de uma tesoura. Estas e muitas outras *proposições* de Lygia Clark caracterizam uma abordagem radical, em que objetos cotidianos ganham espaços e conotações artísticas, sendo o espectador o agente da obra. Com sua presença, o espectador-ativo abre-se para o ato imanente e para o contato com o

Ações em grupo a partir do objeto, de modo a explorar o lúdico, o prazer do corpo e do movimento, além de memórias e reminiscências nos proporcionam uma vivência que apela para a percepção, para a criação e o contato com o outro. O objeto é, assim, um forte estímulo para a ação criativa, mas é também um registro de sujeitos que o utilizam. Diferentemente do ator/atriz que cria uma dimensão fictícia para objetos variados, ou que fazem objetos se incorporarem à ficção, nessa abordagem, exploram-se possibilidades expressivas a partir do contato com o objeto, e ao mesmo tempo incorporam-se história, memória e a presença dos seus sujeitos. O objeto é encarado, assim, como o registro de presenças e histórias, e também como um ponto de encontro de pessoas. O objeto não é apenas uma forma, um estímulo formal e potencial para a criação. Tampouco está ele reduzido à sua capacidade de dar corpo à ficção. Um objeto nunca é somente um objeto, assim como o espaço físico nunca é somente uma ordenação espacial; tanto o objeto como o espaço contêm sujeitos que são invisíveis, mas que deixaram suas marcas.⁶

Quando o performer escolhe um objeto de seu universo pessoal, ele tem a oportunidade de resgatar um pouco de sua história e biografia. Objetos estimados podem ser incluídos no seu jogo pessoal, de modo a revelar de maneira sutil - quem sabe somente para ele - histórias e memórias. Um frasco de detergente vazio, ou a tampa de uma garrafa de água mineral podem revelar muito da biografia de seu dono. Porém, marcas ou narrativas mais profundas, podem se transformar apenas em uma exploração da forma. Há aqueles que não querem se deparar com o retrato vivo que pulsa nos objetos cotidianos. Buscar tais objetos é buscar a si mesmo e ao outro.

Ao trazer para nosso mundo um objeto encontrado na rua (uma blusa suja jogada em uma lata de lixo, uma pedra, um toco de cigarro) estamos trazendo um pouco dessa realidade para dentro de nossos processos criativos. E essa não é apenas uma metáfora, é uma realidade concreta. Uma lata vazia de cerveja contém histórias de pessoas que estiveram dela bebendo e contém, sobretudo, os traços do corpo do outro. Não sabemos nada concretamente sobre essas pessoas, mas temos a certeza de que alguém ali passou e deixou suas marcas. Quando trazemos esse objeto para a cena, estamos nos abrindo para essa história e para esse sujeito invisível. Temos medo do mundo lá fora. Os que passam na rua podem nos ameaçar até mesmo com os objetos que foram por eles deixados⁷. Encontramo-nos, assim, perante a perspectiva de refúgio na ficção e nas

objeto, de modo a despertar em si mesmo o que Lygia chamou de *Nostalgia do Corpo* e também *Fantasmática do Corpo*. Aqui, o objeto desperta uma energia latente – um estado deslocado do sentido cotidiano e social (MILLIET, 1992, p 98).

⁶ O espaço urbano, do mesmo modo, é registro de presenças, sujeitos anônimos e memórias. *O Livro de Jó, Apocalipse 1, 11 e BR3*, encenadas pelo Teatro da Vertigem são exemplos dessas articulações.

⁷ As trouxas ensangüentadas de Artur Barrio, como a maioria de suas obras (instalações e situações) evidenciam a presença abjeta de sujeitos (KRUL, 2007).

metáforas, e o compartilhar de nossos processos criativos que nos conectam corajosamente ao outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. A Moral dos Objetos. Função-Signo e Lógica de Classe. In MOLES, Abraham A. et al. *Semiologia dos Objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972.

DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GUBERMAN, Ross Mitchell. *Julia Kristeva Interviews*. New York: Columbia University Press, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. Louise Bourgeois, Arquitetura e Salto Alto. *23 Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p 236-261).

KRUL, Rodrigo. A Transitoriedade do objeto em Artur Barrio. *XIV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais - Arte e espaço: ambientações híbridas*. Anais, 2007.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OLIVER, Kelly. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 1997, p 32-70.

RICHTER, Hans. *DADA Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson, 1997.

VERTIGEM, Teatro da. *Teatro da Vertigem*. Disponível em <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Visitado em 15/10/10.
