

O objeto e a produção de imagens. Memória/ imaginação no processo criativo do espetáculo A Vida Nos Traz Presentes Inesperados

The object and the production of images. Memory and
imagination in the creative process of the play A Vida Nos
Traz Presentes Inesperados

*José Oliveira Parente*¹

Resumo

Este artigo tem por objetivo relatar e discutir um experimento cênico concebido e realizado a partir das premissas do teatro de objetos. Mais especificamente, trata-se de discorrer sobre procedimentos nos quais os objetos escolhidos são catalisadores da memória e da imaginação, aqui entendidas como faculdades mentais idênticas. As observações e análises indicam que esta proposição tem potencial para inspirar e enriquecer os processos criativos que incluem objetos.

Palavras-chave: Teatro de objetos; memória; imaginação

Abstract

This article aims to report and discuss an experiment scenic designed and conducted from the premises of the theatre of objects. More specifically, it is to talk about the procedures in which the objects chosen are catalysts of memory and imagination, here understood as the mental faculties identical. The observations and analyses indicate that this proposition has the potential to inspire and enrich the creative processes that include objects.

Keywords: Theater of objects; memory ; imagination

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Prof. MS. Curso Artes Cênicas, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia (UFBA) - parente.jos@gmail.com

Este artigo tem por objetivo relatar e discutir um experimento prático de encenação concebido e realizado por mim em parceria com a atriz Vânia Marques² a partir de algumas premissas do teatro de objetos. Mais especificamente, trata-se de discorrer sobre procedimentos ligados à memória e à imaginação como fonte de estímulo à criação. A ação se desenvolveu no contexto de minha pesquisa de doutorado que trata das contribuições do teatro de objetos à pedagogia e à encenação teatrais, aqui assumidas como processos complementares e simultâneos.

O marionetista francês Philippe Genty define o Teatro de Objetos como sendo:

Uma vertente do teatro de animação que se vale de objetos prontos no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. (Genty *Apud* Vargas, 2010, p. 33)

De acordo com Vargas (2010, p. 31) a expressão – Teatro de Objetos - teria surgido na França, no início dos anos de 1980, por iniciativa de um grupo de artistas que experimentavam essa forma de teatro e que, naquele momento, sentiram a necessidade de nomear o que faziam, de demarcar um território, estabelecendo uma distinção entre o teatro de bonecos e o teatro de atores.

Objetos sempre fizeram parte do teatro desde os seus primórdios. Na cena mais tradicional, quase sempre eles se fazem presentes como meros acessórios ou adereços cenográficos, como por exemplo nas encenações de estilo realista, em que vemos os móveis de uma sala de jantar, os utensílios de uma cozinha, etc. Nesse caso, estes e outros objetos estão ali a desempenhar exatamente as funções para as quais foram fabricados e nada mais.

O que os artistas do chamado teatro de objetos propõem é algo de natureza bem diversa. Em seus espetáculos, o objeto deixa de ser acessório ilustrativo e assume certo grau de protagonismo, ou, no mínimo é colocado no mesmo nível de importância do ator. Deslocado de seu contexto original, ressignificado pela ação do artista e levado à cena, o objeto revela todo seu potencial simbólico. Conforme Amaral (2001, p. 121):

Os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. Quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si. Por si já apresentam conteúdos. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se ainda os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si. Uma gaiola lembra prisão; um martelo representa a força, a opressão, ou o trabalho; relógios referem-se ao tempo; roupas definem a profissão ou categoria social; um carro lembra distâncias. Velas, fósforos e lanternas iluminam, queimam, mas cada um tem características próprias. Cruz, pão, dinheiro, diferentes estilos de chapéus, objetos transparentes e leves, opacos e pesados, vidraças e delicadas cristaleiras, pesados muros – todos possuem grande potencial dramático e metafórico.

² Vânia Marques é atriz de teatro, com formação acadêmica e experiência em trabalho corporal (vivência na Técnica Klauss Vianna) e também em teatro de animação. Tem sido uma parceira constante na maioria dos trabalhos que realizo há mais de duas décadas.

Uma asserção comum, compartilhada por muitos praticantes dessa forma de arte, conforme observou D'Ávila (2013, p. 57) é a de que não existe "o" teatro de objetos em forma pura, já que cada artista tem sua visão pessoal e única, a partir da qual constrói seu projeto poético. Além disso, assim como outras formas de arte na contemporaneidade, também o teatro de objetos recebe influências as mais diversas: do teatro de atores, da dança, da performance, das artes visuais, do cinema, etc. Resulta disso uma pluralidade de caminhos possíveis, que geram espetáculos muito diferentes entre si.

No teatro de bonecos a ação de animar é um procedimento essencial e está ligado ao aprendizado de técnicas específicas que visam criar a "ilusão de vida". Já no teatro de objetos não é imprescindível que estes ganhem vida em cena, sendo a animação apenas mais uma estratégia entre outras possíveis.

O ator em um espetáculo de teatro de objetos tanto pode ser um narrador, que conta histórias com o apoio de objetos, quanto assumir personagens e contracenar com eles, ou ainda permanecer "invisível", no sentido de que procura não aparecer muito, a fim de que seus objetos se destaquem na cena. Ele não precisa ser um exímio manipulador, como é o caso em algumas vertentes do teatro de bonecos tradicional. "No teatro de objetos, o jogo da manipulação descola-se da ideia de virtuosismo e pode tanto lembrar brincadeiras de criança ou fantasias alucinadas, quanto simples ilustrações de uma narrativa" (Vargas, 2010, p. 36).

Ainda assim, conforme observa a Vargas (2010, p. 36), alguns aspectos técnicos merecem ser observados:

- A capacidade de o ator direcionar o foco de atenção do público para o objeto, para si ou para o jogo ator/objeto;
- A seleção de "famílias" de objetos tais como ferramentas, utensílios de cozinha, brinquedos, etc. seria mais indicada do que a mistura de diferentes categorias;
- O respeito à natureza mesma do objeto. A movimentação deve ser explorada a partir do funcionamento normal, cotidiano do objeto, para que ele nunca deixe de ser, essencialmente, o que ele efetivamente é.

Na opinião de Claire Heggen, para além da simples poética do objeto cênico, devemos atentar também para as relações que se instauram entre este e o ator. Heggen chama a atenção para a capacidade que o objeto tem de nos influenciar e sensibilizar. Diz ela (2009, p. 56):

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.

Desse modo, explica Heggen (2009, 58-59), o objeto pode assumir várias funções diferentes, por exemplo:

- O objeto como uma máscara que pode encobrir, revelar e/ou proteger;
- O objeto como um mediador que permite entrar em relação com o outro (objeto, pessoa, espectador);
- O objeto como portador de memórias, lembranças, ações, emoções e sensações experimentadas com ele, através dele;

- O objeto como lugar de projeção do imaginário, tanto de quem olha quanto de quem o anima.

As concepções de Heggen, acima expostas muito resumidamente, foram uma importante referência no processo criativo do solo *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*. A encenação buscou explorar exatamente estes aspectos relacionados ao objeto como um estímulo e em permanente conexão com a memória e a imaginação. Concordo plenamente com Heggen quando ela afirma que o objeto nos permite aceder a outro nível de compreensão, de inteligência, de sensibilidade ou de emoção. E ainda: "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" (Heggen, 2009, p. 61.).

Nosso trabalho foi uma tentativa de apropriação e experimentação prática de tais proposições, naturalmente tomadas como fonte de ideias e de inspiração e nunca como receitas inalteráveis.

Iniciamos o processo com algumas conversas em que buscamos elaborar juntos as linhas gerais do trabalho que pretendíamos desenvolver. Estabelecemos que Vânia seria a única atriz em cena, ficando a direção a meu cargo; e que, a princípio, haveria apenas um objeto com o qual ela contracenaria. Não dispúnhamos de nenhum texto escrito como ponto de partida; somente um tema geral que nos atraía e que gostaríamos de desenvolver: a opressão e a violência contra a mulher nos dias atuais. Depois de muitas reflexões optamos por explorar uma panela. Tal objeto nos pareceu interessante por estar associado simbolicamente ao ambiente da cozinha e aos afazeres domésticos de muitas mulheres. Após, já durante os ensaios, um outro objeto foi incluído: um lençol comum.

Antes de entrarmos em sala de ensaio imaginamos algumas possibilidades, por exemplo: a panela como uma ameaça à mulher em uma cena silenciosa. A atriz poderia interagir com o objeto sem tocá-lo. Selecionamos também algumas ações básicas relacionadas à panela: gestos de lavar, esfregar, cozinhar; e outras comumente associadas ao universo feminino como embelezar-se. Tais materiais serviriam como estímulos iniciais, além, é claro, dos próprios objetos. Evitamos, no entanto, planejar demais, pois uma das intenções era precisamente incorporar o acaso e o inesperado ao experimento; descobrir ações, gestos e imagens durante o próprio fazer, na prática.

Para tanto, elegemos a improvisação e o jogo com o objeto como ferramentas principais. Um desses jogos, cujos desdobramentos estão diretamente relacionados às questões da memória/imaginação como fonte de criação, que é o tema principal em discussão aqui, foi sugerido por Ana Maria Amaral (2002, p. 134): chama-se "objeto imóvel e ator em ação" e consiste em escolher um objeto, colocá-lo em cena e reagir a ele de acordo com a emoção pessoal despertada a partir de tal interação. Individual.

Eu já havia proposto este exercício e outros semelhantes muitas vezes em ocasiões anteriores, em outros contextos (aulas, treinamentos, oficinas, ensaios) e quase sempre os participantes relatavam a ocorrência de imagens mentais, muitas vezes ligadas à história pessoal de cada um. Não foi diferente desta vez, ao longo de processo de criação do espetáculo, conforme destacou a atriz em seu depoimento que será citado mais adiante.

Os apontamentos que seguem, tem por objetivo compreender melhor tais fenômenos à luz de algumas teorias filosóficas e científicas, com vistas a enriquecer as práticas ligadas ao teatro de objetos. O assunto é vasto e naturalmente não cabe nos limites deste breve ensaio. Contentar-nos-emos em estudar alguns aspectos, na expectativa de contribuir com a pesquisa na área, sem a pretensão de fixar normas ou parâmetros rígidos para a criação artística, mas tão somente sugerir caminhos factíveis.

A palavra memória, em seu sentido cotidiano, do senso comum, significa a capacidade humana de reter dados e informações obtidas ao longo da vivência, que possam eventualmente serem recuperados em caso de necessidade. A ciência distingue inúmeros tipos de memórias, havendo diferentes classificações. Uma delas leva em conta a duração das memórias, que pode ser curta ou longa. Um exemplo de memória de curta duração, ou de curto prazo, é aquela que utilizamos para fixar uma informação rápida (um número de telefone ou a placa de um veículo, por exemplo), por um breve período de tempo, apenas o necessário para determinada ocasião, esquecendo-a em seguida. Já as memórias de longa duração apresentam várias divisões, entre as quais temos as memórias declarativas (também conhecidas como explícitas) e as não declarativas (ou implícitas).

A memória declarativa, isto é, que pode ser traduzida em palavras, é acionada por nós quando narramos a alguém um evento passado, como uma viagem de férias, por exemplo. Entre as memórias não declarativas está aquela ligada ao aprendizado de hábitos motores. São tidas como implícitas, já que as adquirimos sem perceber e não é possível verbalizar sobre o processo que envolve a execução de um ato, como andar de bicicleta, por exemplo (Leonardelli, 2008).

Outra modalidade de memória não declarativa, mais diretamente relacionada aos temas deste trabalho, é a chamada memória *priming* que é a "capacidade de evocar informações por meio de dicas, fragmentos de imagens, palavras, gestos ou sensações". (Idem, p. 94). Nesse tipo de memória um estímulo qualquer pode recuperar todo um conjunto de imagens relacionadas. Por exemplo: sinto o cheiro de café fresco e me recordo de um evento que até então julgava totalmente esquecido, uma visita que fiz à minha avó, há muitos anos atrás, ocasião em que ela me recebera com um bule de café recém preparado.

Identifico a ação dessa memória no âmbito do experimento cênico com os objetos panela e lençol, os quais desencadearam imagens pessoais, conforme relatou a atriz em seu depoimento:

Comecei a improvisar e vieram várias imagens, sentimentos, sensações e emoções que eu nem lembrava mais. Lembrei-me de quando eu era criança e via minha mãe na cozinha, envolvida em seus afazeres de dona de casa. Gosto muito de cozinhar para os amigos, esse pensamento vinha também. Depois, sentia tristeza, porque começava a pensar nas mulheres que sofrem, oprimidas dentro do próprio lar, então me colocava no lugar delas. Meu corpo reagia conforme cada sentimento.

Quanto ao lençol, me trouxe memórias da minha infância e adolescência. Eu era uma menina muito leve e suave, acreditava em contos de fada e num mundo perfeito, cheio de flores e borboletas. Na adolescência, sonhava em ser uma modelo famosa, rodeada de fotógrafos. Nem me lembrava mais disso. Comparando com a panela, o lençol me trouxe mais lembranças alegres. (Vânia Marques. Depoimento escrito. 25 jan. 2018)

Geralmente não associamos a memória com a criatividade. Nesse caso, utilizamos outra palavra, a imaginação, para indicar a capacidade humana de gerar novas ideias, criar obras de arte ou realizar descobertas científicas. Desse forma, memória e imaginação são colocadas para nós como instâncias separadas, diferentes entre si, dotadas de limites e atributos próprios. Segundo Leonardelli (2008, p. 67) tal visão remonta ao início da era moderna, momento em que o pensamento científico ganha corpo e passa a orientar a produção de conhecimento com base em uma crescente especialização. Nesse sentido:

A memória precisava ter seu âmbito de atuação enquanto faculdade arborescente claramente definido, separado, delimitado e esclarecido na nova anatomia de funções do ser racional e, nessa partilha executada pela ciência nos primeiros anos da era moderna, coube-lhe, basicamente, a responsabilidade pela retenção. (Leonardelli, 2008, p. 65)

O cartesianismo contribuiu para aprofundar ainda mais a separação, ao privilegiar radicalmente a razão, vinculada à alma, como a única fonte de conhecimento verdadeiro. Para Descartes, memória e imaginação estão ligadas às experiências físicas, corporais, e por isso são sempre vistas como fonte de erro e de ilusão.

Os processos que envolvem a percepção, a memória, a imaginação e outras faculdades humanas, ainda são em grande medida misteriosos até hoje; porém, uma coisa parece certa: tais funções estão permanentemente conectadas e atuam de modo cooperativo, não existindo abismos intransponíveis entre elas.

Esta concepção surge na obra do filósofo francês Henri Bergson, para quem a memória e a imaginação são essencialmente a mesma coisa, estando ambas, por sua vez, relacionadas à percepção e à racionalidade. Para ele, a operação prática da memória, sua função de base é auxiliar o indivíduo em suas atividades presentes, seja por meio de respostas automáticas (reflexos motores), seja através de uma intenção consciente do sujeito, que busca nos arquivos da memória os dados mais adequados para resolver determinada situação (Bergson, 1999).

Desse ponto de vista, todas as nossas atividades diárias dependem da memória. Nossos gestos automatizados como caminhar, escrever, manipular objetos, etc., nada mais são do que lembranças transformadas em hábitos pela repetição constante. Em Bergson, o passado adquire muito mais peso e relevância do que estamos habituados a pensar, uma vez que o que chamamos momento presente é um instante extremamente fugaz, transitório, difícil de ser capturado. “Quando pensamos este presente como devendo ser, ele ainda não é. Quando o pensamos como existindo, ele já passou” (Bergson, 1999, p. 174).

De acordo com Bergson, nossa consciência tem a tendência a privilegiar aquelas memórias tidas como mais úteis para nós no presente, no desenrolar da vida prática. Por isso, segundo ele, uma grande quantidade de memórias de outra natureza permaneceria na sombra, sendo mais difícil acessá-las. A esse segundo conjunto de memórias Bergson denominou como “verdadeiras” para distingui-las das primeiras, mais ligadas às demandas do presente imediato. Bergson enfatiza que não há separação entre as duas memórias, ambas se conectam e se influenciam mutuamente.

O autor utiliza a imagem de um cone para exemplificar esse processo de troca e cooperação constante entre as memórias, sendo a base maior, bem mais larga, o conjunto imóvel de todos os registros da história do indivíduo; enquanto que a extremidade muito mais reduzida, representa o momento presente, que avança sem cessar. Como seres humanos, nunca atingimos totalmente nenhum dos dois extremos; pois, para nós, não existe um estado que seja inteiramente sensório-motor, ou ao contrário, inteiramente imaginativo.

A verdadeira memória permanece ali, à espreita, no aguardo de que uma fissura se apresente para fazer passar por aí as suas imagens. (Bergson, 1999). É possível acessá-las voluntariamente, mas para isso é necessário um esforço do qual talvez apenas os seres humanos sejam capazes: "Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar" (Bergson, 1999, p. 90).

As reflexões de Bergson são preciosas na medida em que apontam caminhos possíveis para a atividade artística a partir do trabalho com a memória, entendida como sinônimo de imaginação. Desse ponto de vista, esta não seria uma qualidade distinta, à parte, mas a própria memória, atuando de outra forma. Consequentemente:

Reconhecer a natureza criadora da memória significa admitir que a afetividade e a inteligência se combinam no trabalho sobre o tempo; é assumir o ser como intuitivamente criativo na maneira de administrar seus conhecimentos, e é esse olhar que Bergson nos oferece. (Leonardelli, 1999, p. 106)

Os estudos científicos sobre as estruturas do cérebro, a mente e suas propriedades avançaram bastante nas últimas décadas, em parte devido ao desenvolvimento de novas tecnologias cada vez mais precisas de mapeamento cerebral. Embora estejamos ainda bem distantes de um conhecimento completo sobre estes assuntos fascinantes, muitas hipóteses já intuídas em épocas passadas por artistas e filósofos como Bergson vieram a ser confirmadas em parte ou mesmo inteiramente pela moderna neurociência.

Alguns temas merecem destaque, por interessaram diretamente aos procedimentos artísticos contemporâneos. Com relação ao conteúdo da memória e seu armazenamento pelo cérebro, por exemplo, o neurocientista António Damásio (1998) explica que, ao contrário do que em geral se pensa, não existem arquivos visuais ou sonoros, semelhantes a fotos, filmes ou gravações de cenas de nossas experiências passadas. Se nosso cérebro fosse semelhante a uma biblioteca, diz ele, inevitavelmente teríamos problemas insuperáveis de capacidade, dada a enorme quantidade de conhecimentos que acumulamos ao longo da vida.

O que evocamos, quando nos lembramos de fatos, objetos, ou pessoas não são as imagens exatas, originais, mas aproximações construídas momentaneamente a partir do que ele chama de formas dispositivas. "Disposições são registros dormentes e implícitos, e não ativos e explícitos, como as imagens" (Damásio, 2000, p. 209). No caso de um objeto qualquer, por exemplo, tais registros incluem não apenas aspectos sensoriais tais como cor, forma ou som, mas também as reações emocionais que tivemos em relação a esse objeto no passado.

Detalhe importante desse processo é que tais registros, na hipótese de Damásio, são guardados em áreas separadas do cérebro. Ou seja, dispomos de uma área para forma ou cor, outra para sons ou movimentos e assim por diante. Isto explicaria por que podemos gerar memórias a partir de estímulos tão diversos como odores, sensações táteis, etc. Ver um objeto é diferente de percebê-lo pelo tato ou pelos sons que produz. De alguma maneira ocorre a sincronização de todos esses dados, no momento da lembrança, gerando não uma imagem rígida, congelada no tempo, mas uma reconstrução no momento presente.

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e a experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. (Damásio, 1998, p. 128)

Ademais, não só as lembranças de coisas, eventos ou objetos passam por esse processo de recriação permanente. Dá-se o mesmo com as memórias de nossa história de vida que forjam nossa própria personalidade individual, denominada *self autobiográfico* pelo autor:

As mudanças que ocorrem no *self autobiográfico* ao longo da vida inteira de um indivíduo se devem tanto à remodelação consciente e inconsciente do passado vivido como à formulação e remodelação do futuro antevisto. (Damásio, 2000, p. 288).

Ou seja, a memória é um processo dinâmico em permanente transformação e reconstrução pelo sujeito, resultado da vivência deste, da aprendizagem, da interação contínua com o ambiente e com os outros sujeitos. Recordar-se não significa trazer de volta um passado fixo, imutável, mas sim recriá-lo no aqui e agora, gerando, portanto, algo novo.

A propósito, vale a pena mencionar que no início do século XX Stanislávski já havia intuído a impossibilidade de recuperar emoções passadas no processo criativo do ator. Discutindo a questão da memória emocional e suas aplicações práticas, o mestre russo explica que o ator não deve tentar repetir sentimentos antigos a cada vez que for representar a personagem, e sim atualizar o processo que gerou tais emoções as quais, necessariamente, serão diferentes a cada repetição do desempenho.

Não perca tempo correndo atrás de uma inspiração que por acaso lhe ocorreu uma vez. É tão irrecuperável como o ontem, como as alegrias da infância, como o primeiro amor. Dirija seus esforços no sentido de criar uma inspiração nova e fresca para o dia de hoje. (Stanislávski, 1982, p. 193)

Voltando ao experimento cênico, é possível aproximar alguns dos procedimentos adotados às teorias estudadas e vice-versa.

Reexaminando a recomendação de Bergson (1999, p. 90) já citada acima, não é difícil associar as imagens do “passado sonhado” como as mesmas que todo artista, em maior ou menor grau, conscientemente ou não, procura acessar no ato de criar sua obra. Mas para isso, de acordo com o filósofo, é preciso em primeiro lugar “abs-

trair-se da ação presente”, quer dizer, afastar-se das ações rotineiras, automatizadas, catalogadas que dominam a maior parte das nossas vidas.

Bergson, assim como muitos outros autores, também observou que os objetos à nossa volta, com muita frequência condicionam nossos próprios gestos: “Nossa vida diária desenrola-se em meio a objetos cuja mera presença nos convida a desempenhar um papel: nisso consiste seu aspecto de familiaridade”. (Bergson, 1999, p. 108). Isto se dá devido ao fato de tais objetos já se apresentarem a nós com uma programação prévia: a alça do bule pressupõe o gesto de entorná-lo; a caneta traz em si a intenção do ato da escrita e assim por diante. Conforme explica Dohmann (2010, p. 71): “O objeto traduz em sua materialidade a intenção do ato preexistente que lhe deu origem, e sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes de sua própria configuração física”.

Por outro lado, esses mesmos objetos podem conter muitos outros aspectos não perceptíveis de início:

O objeto material, justamente em virtude da multiplicidade dos elementos não percebidos que o prendem a todos os outros objetos, parece-nos encerrar em si e ocultar atrás de si infinitamente mais do que aquilo que nos deixa ver. (Bergson, 1999, p. 172)

Durante os ensaios, a atriz superou a relação cotidiana, condicionada em relação aos objetos por nós selecionados (panela e lençol) pela via da improvisação, um procedimento essencialmente lúdico. Por meio de jogos com os objetos, estes foram ressignificados. A panela tornou-se interlocutora silenciosa, com quem a personagem conversava; converteu-se em “fantasma” a oprimi-la e torturá-la psicologicamente; assumiu o papel do marido agressor e foi ainda utilizada como máscara, no momento em que a personagem a coloca na cabeça.

O lençol, por sua vez, transformou-se em peças de roupa (saia, vestido, echarpe), em um bebê recém-nascido e foi usado como embalagem para presente.

Certos objetos nos afetam tanto física quanto psiquicamente; despertam vagas sensações, memórias e emoções. Percebemos isso facilmente no cotidiano quando contemplamos retratos, lembranças de viagens ou presentes. Mas podemos ir além e dizer que qualquer objeto, mesmo aqueles com os quais não temos nenhuma relação afetiva especial, pode convocar nossa sensibilidade de alguma maneira. Na verdade, é isso o que acontece sempre, embora na maior parte do tempo não tenhamos consciência. O neurocientista António Damásio explica que qualquer imagem que formamos na mente, seja a partir de um estímulo interior (uma memória, por exemplo) seja a partir do contato com o exterior (e aqui incluem-se, naturalmente, os objetos concretos) vai produzir algum tipo de reação emocional. Segundo o autor, não há como evitar que isso ocorra, pelo simples fato de possuímos uma mente (Damásio, 2000).

De acordo com Bergson (1999) e Damásio (1998, 2000) percepção, memória e imaginação encontram-se intrinsecamente ligadas, de modo que ao acionarmos qualquer uma delas, automaticamente ocorrerá uma espécie de reação em cadeia: “A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a” (Bergson, 1999, p. 154).

Durante as improvisações com os objetos, como já mencionado, várias imagens mais ou menos esquecidas ocorreram à mente da atriz, em virtude da suspensão temporária dos automatismos cotidianos, o que se deu pela via do jogo, como se percebe pelo depoimento abaixo:

Nas improvisações com os objetos me senti bem à vontade. Permiti a mim mesma deixar fluir as emoções e as expressões do corpo sem bloquear os movimentos e as ações e reações que o corpo e a mente revelavam em cada situação. Às vezes, as sensações que afloravam eram imprevisíveis até para mim. Irritação, raiva, vontade de fugir... E junto com tudo isso, vinham muitas imagens mentais de várias situações passadas. (Vânia Marques. Depoimento escrito. 25/01/18)

Estas imagens estimularam gestos e ações físicas, que por sua vez foram redirecionadas aos objetos panela e lençol, gerando novas imagens e assim sucessivamente, em um fluxo contínuo.

A título de exemplo, transcrevo a seguir um pequeno registro realizado por mim como observador de uma destas sequencias improvisadas:

Atriz de pé. Olha, pensa, reflete. Observa longamente a panela posta no chão à sua frente. Dirige-se lentamente até ela. Lágrimas nos olhos.
Recua.
Ajoelha-se, esfrega as mãos, faz menção de tocar na panela, mas não chega a concluir o gesto. Fica um tempo nesse jogo. A respiração torna-se um pouco ofegante. Tenta esconder-se.
Toda essa sequência é feita no plano baixo.
Vai até a panela e abre a tampa, com violência. Inclina a cabeça em direção ao interior do objeto. Parece sentir alguma espécie de mal-estar.
Encolhe-se.
Desfalece.
Fim.

(Anotações do dia 01 de maio de 2017, extraídas do diário de trabalho).

Todas essas pequenas ações estavam impregnadas de imagens-lembranças atualizadas e eram por elas motivadas. Muitas outras células foram geradas seguindo os mesmos passos, que poderiam ser resumidos da seguinte forma:

Objeto irradia estímulos -> atriz reage física e mentalmente (imagens) -> imagens geram novos movimentos -> atriz torna a agir sobre os objetos -> objetos irradiam novos estímulos -> o ciclo recomeça.

A racionalidade não está excluída do processo, muito pelo contrário. Ela tem a importante missão de organizar o material bruto, editar, selecionar, propor novos estímulos e provocações, elaborar roteiros possíveis. Na maior parte do tempo, estas tarefas foram executadas por mim, que observava de fora; mas a atriz também por vezes trouxe sugestões importantes que acabaram sendo incorporadas ao resultado. Buscávamos trabalhar e criar em conjunto, diretor e atriz, de forma colaborativa.

Também considero importante ter clareza de que estamos criando arte e, portanto, imagens e memórias pessoais só terão valor para o público no momento em que receberem tratamento artístico. Em toda experiência humana existe uma porção inacessível para os outros, um núcleo que interessa apenas ao indivíduo e mais ninguém. Ao mesmo tempo, como seres humanos, partilhamos dos mesmos

dilemas básicos e podemos sentir e nos comunicarmos uns com os outros em um plano da experiência que é comum a todos. Não basta evocar e atualizar as imagens do passado, é preciso questioná-las, verificar se elas atendem aos propósitos que estamos buscando.

O espetáculo é composto por três cenas independentes e justapostas, sem que haja necessariamente uma progressão causal e linear. As imagens não produzem um sentido único. Como nos diz Féral (2009, p. 205):

O objetivo do performer não é absolutamente o de ali construir signos cujo sentido é construído de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado.

Segue uma breve descrição de cada uma das três cenas a partir do nosso próprio olhar como realizadores. Obviamente, nada substitui a apreciação ao vivo. A escrita não dá conta de transmitir todas as ambiguidades, os paradoxos e as inúmeras interpretações possíveis das imagens construídas no espetáculo. Limitar-me-ei, portanto, a fornecer algumas poucas indicações, até porque a intenção é mesmo deixar espaços de sentido a serem preenchidos por cada espectador individual.

A Vida Nos Traz Presentes Inesperados.³

Personagem: Uma mulher comum, sem nome, igual a tantas outras.

Cena 1: Vemos uma mulher sozinha em um espaço vazio, exceto pela presença de um objeto embrulhado para presente, deixado ali por seu marido.

Primeiro ela abre o pacote e demonstra certa decepção ao verificar que se trata de uma panela, mais precisamente um caldeirão de tamanho médio. Ao abrir a tampa, descobre, surpresa, que dentro dele há um lençol. Ela brinca, feliz, com este lençol. (Imagem nº 1). Transforma-o em vestido, desfila em uma passarela imaginária, faz poses para fotógrafos invisíveis, como se o objeto evocasse suas fantasias de criança e adolescente.

De súbito, o lençol “transforma-se” em um bebê recém-nascido. (Imagem nº 2). A cena sugere o fim das ilusões e a entrada da personagem na vida adulta, com seus problemas, frustrações e responsabilidades.

³ O espetáculo estreou no dia 04 de novembro de 17, no Espaço Sucata Cultural (Dourados-MS), dentro da Mostra Solos de Quintal. Ficha técnica: Atuação: Vânia Marques. Direção: José Parente. Concepção, roteiro, figurino e objetos: Vânia Marques e José Parente. Iluminação: Gil Esper. Trilha sonora pesquisada: José Parente. Operador de Som: Rodrigo Bento. Fotos: Bruno Augusto. Produção: Núcleo Cena Viva.



Imagem nº 1 – Vânia Marques



Imagem nº 2 – Vânia Marques

Cena 2: A mulher inicia uma discussão com o objeto panela, que neste momento simboliza o homem/marido/principio masculino. (Imagem nº 03). Ela fala em uma língua inventada, irreconhecível para o público; o que remete ao tema da incomunicabilidade, da incapacidade de muitos em ouvir e compreender o outro. Apesar disso, fica claro que se trata de um acerto de contas. Percebemos que sua vida ao lado daquele homem não tem sido fácil. Dirigindo-se diretamente ao público, ela conta, em sua língua de estrangeira no mundo, que por muitos anos foi agredida e passou por todo tipo de humilhação. Revoltada, ela chega mesmo a revidar as agressões e a ameaçar o objeto panela/homem. No entanto, a cena termina com a personagem sentada, em uma atitude de desânimo, como se não houvesse solução possível.



Imagem nº 3 – Vânia Marques



Imagem nº 4 – Vânia Marques

Cena 3: É como se a violência masculina retornasse com mais força ainda, após o movimento anterior no qual a mulher ensaiou uma tentativa de enfrentamento da situação. Ela segura a panela e inicia a ação de lavá-la. O movimento começa lento, a expressão é distante, como a reviver antigas lembranças. Em um certo momento, ela deixa a panela no chão e prossegue com o movimento, agora como se lavasse a si própria. A cena remete à obrigação social que pesa sobre as mulheres, de se apresentarem sempre bonitas e bem vestidas.

Após essa toailete imaginária, ela se observa em um espelho “invisível” e se espanta diante de sua imagem gasta e envelhecida. Revoltada, desfere tapas em seu próprio rosto, o que pode ser entendido como uma alusão às agressões sofridas na companhia do marido, mas também uma autopunição. Segue-se um longo silêncio. Em seguida, a atriz retoma a panela e passa a manipulá-la de várias maneiras, sugerindo que o objeto tem vida própria, movendo-se independentemente de sua vontade.

A panela surge, sucessivamente, como um fantasma a atemorizar a mulher; (imagem nº 4) depois passa a persegui-la, como se houvesse assumido o controle dos movimentos. Em seguida, converte-se em um peso sobre suas costas, imagem

que remete à opressão histórica sofrida pelas mulheres desde sempre. A personagem tenta, desesperadamente, livrar-se dela, sem sucesso.

Completamente exausta, a mulher coloca a panela na cabeça, como se fosse uma máscara. A personagem tornou-se uma coisa, sem identidade própria. (Imagem nº 5). Encolhe-se em um canto do palco. Um homem entra, pega o mesmo lençol do início e embrulha a mulher, transformando-a em um enorme "presente". A imagem final reforça a ideia da redução da mulher à condição de objeto, pois remete à panela embalada como presente do início. Sugere também que a tragédia se repetirá, ad *infinitem*. (Imagem nº 6).



Imagem nº 5 – Vânia Marques



Imagem nº 6 – Vânia Marques

Em síntese

O objetivo amplo da encenação do espetáculo-solo "A Vida Nos Traz Presentes Inesperados" era experimentar na prática um processo em que objetos comuns, cotidianos, fossem tomados não como meros acessórios, mas assumidos como verdadeiros parceiros de criação. Este procedimento, que é básico no teatro de objetos, instaura inúmeras possibilidades criativas para a dramaturgia, encenação e atuação, como as atuais pesquisas demonstram.

No nosso espetáculo os objetos por nós selecionados chegam a assumir “papeis” e contracenam com a atriz em pé de igualdade com ela, como verdadeiros parceiros de jogo. Tais objetos revelaram-se potentes estímulos, ativando imagens da memória e da imaginação da atriz, que as converteu em ações físicas, as quais, com a colaboração da direção foram posteriormente agrupadas em ações maiores até formarem um roteiro.

Não há dúvida de que o resultado seria muito diferente se os objetos fossem outros, pois cada elemento material tem sua natureza própria. Do mesmo modo, se mantivéssemos os objetos panela e lençol mas tivéssemos outra atriz (ou outro ator) jogando com eles teríamos outro espetáculo, pois, embora os objetos tenham suas limitações, ainda assim, infinitas variações são possíveis, uma vez que cada artista criador é único, não existindo duas personalidades exatamente iguais.

Neste artigo, tratei mais especificamente do tema do objeto como catalisador da memória e da imaginação, à luz de algumas ideias do filósofo Henri Bergson e do neurocientista António Damásio, dois sábios separados por um hiato temporal de cerca de um século, a quem recorri em busca de teorias que pudessem embasar e esclarecer as intuições oriundas da prática.

As proposições aqui explanadas sugerem perspectivas promissoras aos processos criativos que elegem a memória e a imaginação como base das experimentações, como é o caso frequente dos artistas do teatro de objetos. A continuidade das pesquisas prático-teóricas nesse campo poderá apontar caminhos verdadeiramente originais e produtivos para a prática artística, potencializando-a.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Senac/SP, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. *Teatro de objetos: um olhar singular sobre o cotidiano*. São Paulo, 2013. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, nº 20, 2010.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, V.8, 2008.

HEGGEN, Claire. Sujeito-objeto: entrevistas e negociações. *Móin-Moin* – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, nº 5, 2009.

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido. São Paulo, 2008. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

VARGAS, Sandra. O teatro de objetos: história, ideias e reflexões. *Móin-Moin* – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, nº 7, 2010.

Recebido em: 23/03/2018

Aprovado em: 05/07/2018