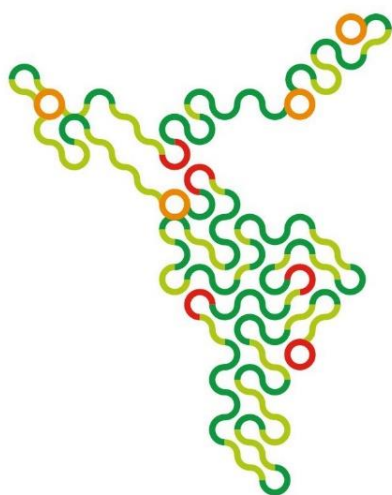


ANAIS DO EVENTO



III CONGRESSO
IBERO-AMERICANO
DE HUMANIDADES,
CIÊNCIAS E EDUCAÇÃO:
**Produção e democratização
do conhecimento na
Ibero-América**

22 a 25 de maio de 2018

 Apoio:



 Realização:

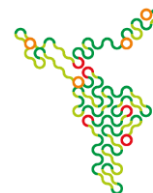


PROACAD
Pró-Reitoria
Acadêmica

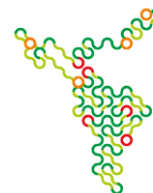




Universidade do Extremo Sul Catarinense
III Congresso Ibero-Americano de Humanidades, Ciências e
Educação
Produção e democratização do conhecimento na Ibero-América

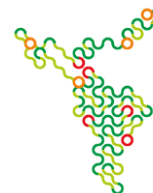


AS ARTES CÊNICAS E SUAS RELAÇÕES



TRABALHOS

CARTAS PARA OTELLO: A TRAJETÓRIA CRIATIVA DESDE A PEÇA DE SHAKESPEARE ATÉ A ÓPERA, POR MEIO DAS CORRESPONDÊNCIAS TROCADAS ENTRE VERDI E BOITO	3
Carlos Eduardo da Silva	
MEMÓRIA DO OBJETO EM CENA.....	15
Maria de Fátima de Souza Moretti; Larissa Christina Siedschlag; Igor Gomes Farias	



CARTAS PARA OTELLO: A TRAJETÓRIA CRIATIVA DESDE A PEÇA DE SHAKESPEARE ATÉ A ÓPERA, POR MEIO DAS CORRESPONDÊNCIAS TROCADAS ENTRE VERDI E BOITO

*“Retornemos ao passado, será um progresso.”*¹

Verdi, 1871 in (CESARI e LUZIO, 1913, p. 233, tradução nossa)

Carlos Eduardo da Silva²

Resumo: A ópera Otello - cuja música foi composta por Giuseppe Verdi e o libreto dramaturgical por Arrigo Boito, de 1879 até a estreia em 1887 - parte do texto dramático “Otelo, o Mouro de Veneza”, escrito por William Shakespeare aproximadamente em 1603. O objetivo deste artigo é apresentar uma breve análise das informações remissivas desse processo criativo, onde o compositor e o libretista interferiram no trabalho um do outro por meio de cartas que descrevem a apropriação do texto teatral shakespeariano e sua transposição para o libreto lírico, e nova apropriação deste para a camada musical da obra. Para tanto, têm-se utilizado o método da crítica genética para analisar tais dados numa análise intersemiótica entre literatura, teatro e música, recorrendo-se Piangini e sua compreensão de intersemiótica; Thaís Diniz e o conceito de intermedialidade e interartes; à Cecília Salles, para a criação em rede, em grupo e obra inacabada; Marcos Moraes e os instrumentos de análise do epistolário. Assim, essa investigação não se detém nas diferenças formais estabelecidas entre o texto original e a ópera, mas busca apresentar através da relação e tensão entre compositor-libretista o percurso criativo que produziram, um rapsódico projeto poético dos artistas envolvidos disponível para o contínuo processo de apropriação artística que envolve as montagens cênicas.

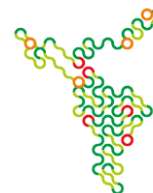
Palavras-chave: Crítica-genética; Apropriação; Transposições-interartes.

LETTERS TO OTELLO: the creative trajectory from Shakespeare's play to the opera, through correspondence exchanged between Verdi and Boito.

Astract: The opera Otello - whose music was composed by Giuseppe Verdi and the dramaturgical libretto by Arrigo Boito, from 1879 until the premiere in 1887 - starts with the dramatic text "Othello, the Moor of Venice" written by William Shakespeare approximately in 1603. The objective of this article is to present a brief analysis of the information reminiscent of this creative process, where the composer and librettist interfered in each other's work by letters describing the appropriation of the Shakespearean theatrical text and its transposition to the lyrical libretto, and new appropriation of this for the musical layer of the work. For this, the method of genetic criticism has been used to analyze such data in an intersemiotic analysis between literature, theater and music, using Piangini and his understanding of intersemiotics; Thaís Diniz and the concept of intermediality and interarting; to Cecilia Salles, for the creation in network, in group and unfinished work; Marcos Moraes and the instruments of analysis of the epistolary. Thus, this research does not stop at the formal differences established between the original text and the opera, but seeks to present through the relationship and tension between composer-librettist the creative

¹ Torniamo all'antico: sarà un progresso.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, Mestre em Artes Cênicas.



course they produced, a rhapsodic poetic project of the artists involved available for the continuous process of artistic appropriation that involves the scenic montages.

Keywords: *Genetic-critical; Appropriation; Transpositions-Interviews.*

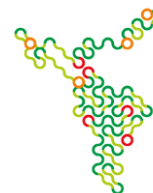
Prelúdio

O prelúdio é um termo compartilhado entre várias artes, empregado na dramaturgia, na literatura em prosa, na poesia, e que na ópera designa “uma peça orquestral executada antes de a cortina se abrir” (Osborne, 1983, p. 312). O presente artigo trata da crítica do processo criativo da ópera *Otello*, composta entre 1879 e 1887 por Giuseppe Verdi e Arrigo Boito. Esse drama lírico é baseado na peça teatral “Otelô, o Mouro de Veneza”, escrita por William Shakespeare, em 1603.

Segundo a tradição lírica italiana, uma ópera é fruto do trabalho entre duas pessoas: um poeta encarregado de produzir a dramaturgia em versos, também conhecida como libreto, e o compositor, que musicará o drama criando a dimensão sonora, a partitura. Se o libreto é original ou adaptação de obra preexistente; se o compositor interfere na obra literária ou se o libretista influencia o musicista, tudo isso depende de cada caso, da importância dos artistas envolvidos e, portanto, do respeito que se lhes votem.

Essa ópera, assim como a peça de onde provém, narra uma história ambientada por volta do século XV em Chipre, da trágica relação de amor entre o General a serviço de Veneza, Otello, e a jovem Desdêmona. Inconformado com a nomeação do belo Cássio para o posto de Capitão, o qual almejava, Iago arquiteta uma série de iniciativas que visam vingar-lhe o orgulho ferido. Uma delas é destruir a moral do jovem comandante para desqualificá-lo e, assim, destituí-lo do cargo; a outra é instigar suspeitas no mouro quanto à dignidade dos sentimentos existentes entre a jovem esposa e o belo Capitão. Assim, envenenado pelo ciúme, o próprio General enlouqueceria cedendo o posto para o invejoso escudeiro. Por fim, Otello mata Desdêmona e suicida-se; Cassio e Iago têm destinos diversos nas duas obras, na de Shakespeare e na de Verdi-Boito.

Abaixo será circunscrito o tema, identificado o objeto, a exposto o objetivo, a justificativa, a metodologia e, por fim, apresenta-se os resultados preliminares do estudo. O objeto de investigação é a *Otello*. O objetivo desse artigo é apresentar uma breve análise das informações remanescentes desse processo criativo; bem como, analisar tal criação como um processo intersemiótico, enquanto espaço de múltiplas apropriações e consequentes traduções de signos ou transcodificações de artes



distintas. Para realizá-la, tem-se a disposição algumas cartas trocadas nos anos de composição, reunidas e publicadas no livro “*Carteggio Verdi-Boito*”, de Conati (2015).

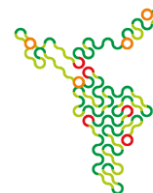
O artigo justifica-se na carência de pesquisas em língua portuguesa destinadas a investigar processos criativos de óperas, inclusive *Otello*. Além de, o método da Crítica Genética, abordado ante o novo paradigma do pensamento sistêmico, pretende dar nova perspectiva ao modo de estudo, revelando nuances que escaparam da ótica de outros pesquisadores, como o processo de gênese enquanto a operação ontológica de inúmeros entes surgidos no contexto criativo e materializados nos signos que transitaram numa constante tradução intersemiótica do drama para o libreto e deste para a música e o teatro. Paralelo a isso, tem-se a configuração de um sistema complexo de criação interartes, dado em várias plataformas intermidiais; o pressuposto da ópera *Otello* visto como obra inacabada; juntamente com a instabilidade circunstancial da noção de autoria apontado pela epistolografia.

Metodologia

A forma como a pesquisa estrutura-se e articula-se, o seu método, tem um nome estranho para as ciências humanas: CG (Crítica Genética). A CG é o estudo e análise (a crítica) do processo de criação (a gênese). Não necessariamente dedica-se apenas as criações artísticas, mas pode ser utilizado como método de investigação de processos criativos em qualquer área do conhecimento: engenharia, arquitetura, jornalismo, artes ou, até mesmo, na química e biologia. No caso do presente trabalho, a gênese é de uma ópera, obra de arte que une música, teatro e literatura. Um breve histórico sobre a CG pode ser visto na descrição dada abaixo por Romanelli:

A Crítica Genética nasceu na França, em 1968, quando por iniciativa de Louis Hay, formou-se um pequeno grupo, datando de 1965 a 1975, de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Os problemas metodológicos que esses autores encontraram ao lidar com os manuscritos, desencadearam um profundo interesse pelos estudos dos manuscritos, que acabaram envolvendo outros estudiosos e levando à criação de um laboratório, o ITEM, o que ocorreu da década de 1970 até meados da década de 1980. Nessa época, os pesquisadores teriam se dedicado exclusivamente ao estudo do manuscrito literário. Finalmente, a Crítica Genética se espalhou pelo mundo e foi introduzida no Brasil por Philippe Willemart, em 1984, começando a refletir sobre os princípios fundamentais, bem como sobre a legitimidade da disciplina, ao se abrir espaço para a transdisciplinaridade da Crítica Genética. (2013, p. 49-50)

A CG ocupa-se fundamentalmente de indícios de processo de criação, dos bastidores, de revelar as incontáveis rasuras antes do traço final, as correções sobre os primeiros escritos, as



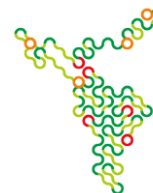
melodias que antecederam a principal, os esboços, estudos, pesquisas, fontes de inspiração, enfim, tudo o que interferiu, fez parte e foi necessário para que a obra de arte chegasse ao ponto como a conhecemos, sem considerá-la encerrada ou concluída. A CG busca restaurar o cruel campo de batalha onde o artista enfrenta o erro, a angústia e a insatisfação, tentando transformar sua luta em algo que corresponda e apazigue suas intenções; onde o criador tenta decifrar o enigma da esfinge – que é a obra de arte em processo – sendo por ela devorado repetidas vezes até que ela, a obra, se sinta saciada.

De acordo com Romanelli, os documentos disponíveis para um estudo genético são classificados em alguns tipos de transcrições. A presente pesquisa reúne documentos que mais se aproximam do tipo a seguir: “Linear, [...] que consiste na reprodução datilográfica de um manuscrito, que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página.” (Romanelli, 2013, p. 55) Contudo, já não existem operadores utilizados na transcrição, pois elas foram competamente limpas e editadas para a publicação.

Com relação ao paradigma científico, isto é, sobre o modelo de pensamento com o qual o método da CG é abordado, tem-se duas vertentes possíveis com resultados distintos. A primeira abordagem segue o paradigma tradicional do pensamento científico, que possui grande influência da filosofia moderna iniciada por Descartes no século XVII. Com a célebre frase “penso, logo existo” o pensador francês inaugura a separação entre mente e corpo ou ciência, filosofia, arte e religião, perseguindo a segmentação e o isolamento das partes. Com “dividir para conquistar”, almeja-se a redução e simplificação dos problemas, em síntese, eis o que propõe o filósofo moderno:

Todo o método consiste na ordem e na disposição dos objetos para os quais é necessário dirigir a mente humana, a fim de descobrirmos alguma verdade. E observá-lo-emos fielmente, se reduzimos fielmente as proposições complicadas e obscuras a proposição mais simples e se em seguida, a partir da intuição da mais simples de todas, tentarmos elevar-nos pelos mesmos degraus ao conhecimento de todas as outras. (DESCARTES, 1989, p. 10)

À vista disso, para Vasconcellos (2002), de acordo com o paradigma tradicional do conhecimento, as verdades filosófica e científica estariam estabelecidas sobre a tríade: simplicidade, estabilidade e objetividade. Portanto, um certo fenômeno registrado no processo criativo pode ser observado sob a ótica reducionista, da simplificação e do isolamento, supostamente para melhor compreendê-lo e explicá-lo. De acordo com esse paradigma, seria adequado promover-se uma



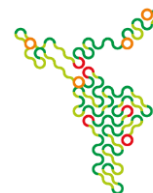
busca linear, intermitente e objetiva nos vestígios da criação com fins a se atomizar o gesto criativo. Como se o ato primeiro da criação pudesse ser atomizado, reduzido à mais elementar das suas partes; e cartesianamente separável do sujeito criador.

Em alternativa ao modelo tradicional, outros pressupostos epistemológicos emergem na contemporaneidade reconhecendo, por sua vez, que os fenômenos do universo não podem ser reduzidos, isolados e simplificados sem perdas conceituais. Ao contrário, as ocorrências devem ser analisadas na sua dimensão interconectada com outros fenômenos e atravessadas por eles. Dessa perspectiva surgem inferências antagônicas ao pensamento tradicional, que influenciou profundamente a ciência clássica e que já não é mais capaz de explicar a totalidade dos eventos e fatos da vida.

Uma nova forma de pensar demanda novos paradigmas que tratem os fenômenos observados a partir do pressuposto de sua complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Significa dizer que em todos os níveis da natureza existem sistemas complexos, de causas recursivas. Num mundo estável e constante torna-se razoável que a repetição gere resultados esperados dos acontecimentos, mas num mundo em processo, em fluxo, os fenômenos tornam-se instáveis e, por isso, incontroláveis. Além disso, para a constituição do conhecimento do mundo não se pode reconhecer uma realidade independente do observador. Para Romanelli, “A importância desse paradigma, nascido no âmbito das ciências exatas e transferido para todas as outras, é que procura deslocar o foco da pesquisa do objeto para o observador, rejeitando a presumida objetividade.” (2013, p. 12-13)

Não se pode dissociar, no âmbito do processo criativo, o autor da obra: Verdi e Boito de *Otello*, nem ignorar-se o contexto italiano e oitocentista, no ápice da sociedade europeia vitoriana, donde instaura-se tal processo; assim como, no âmbito da pesquisa, não é irrelevante que a presente pesquisa seja realizada por um brasileiro em terras sul-americanas, com visão estrangeira e extemporânea dos fatos investigados.

A pesquisa funda-se sobre um *corpus* teóricos complexo formado por duas vertentes que se completam: o metodológico e a do processo da obra. De acordo com Bauer e Aarts (2002), o *corpus* de um certo tema compreende os materiais identificados como fontes importantes para fundamentar-se o texto da pesquisa. Significa que, em se escolhendo o tema, os objetivos e os problemas sobre os quais se pretenda escrever, faz-se o levantamento dos materiais donde se pode



extrair, recortar, os conceitos que proporcionarão a articulação dialética entre os problemas e as possíveis soluções.

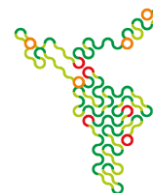
O *corpus* metodológico busca abranger o problema da estruturação e clareza da pesquisa, da abordagem dos seus resultados e da epistemologia adotada para a expressar compreensão dos preceitos fundamentais envolvidos na relação entre criação artística e filosofia da arte, daí emergem três conceitos principais a serem desenvolvidos: a abordagem, o método e a base epistemológica. O *corpus* do processo abrange cartas e demais vestígios de processo de criação, sua organização e crítica, remontando um percurso criativo.

Com base na definição dos problemas que cada *corpus* contempla, optou-se por um conjunto de fontes importantes de conceitos articulados na pesquisa que pudessem aplacar os obstáculos encontrados. O *corpus* metodológico reúne o novo paradigma do pensamento sistêmico, que já foi introduzido e será aprofundado adiante, adotado mediante a perspectiva de Vasconcellos (2002). Em consonância com a proposta dessa pesquisadora, em especial com a premissa que estabelece a existência de sistemas complexos e interconectados em todos os níveis da natureza. A noção principal de CG é construída pela obra de Romanelli (2013).

Para o *corpus* do processo criativo convergem as cartas reunidas por Cesari e Luzio (1913). Para a crítica documental emprega-se instrumentos de análise do epistolário, isto é, a epistolografia, que é subsidiada pelos estudos de Moraes (2006). O estudo do processo gênese musical é realizado por Piangiani (2010).

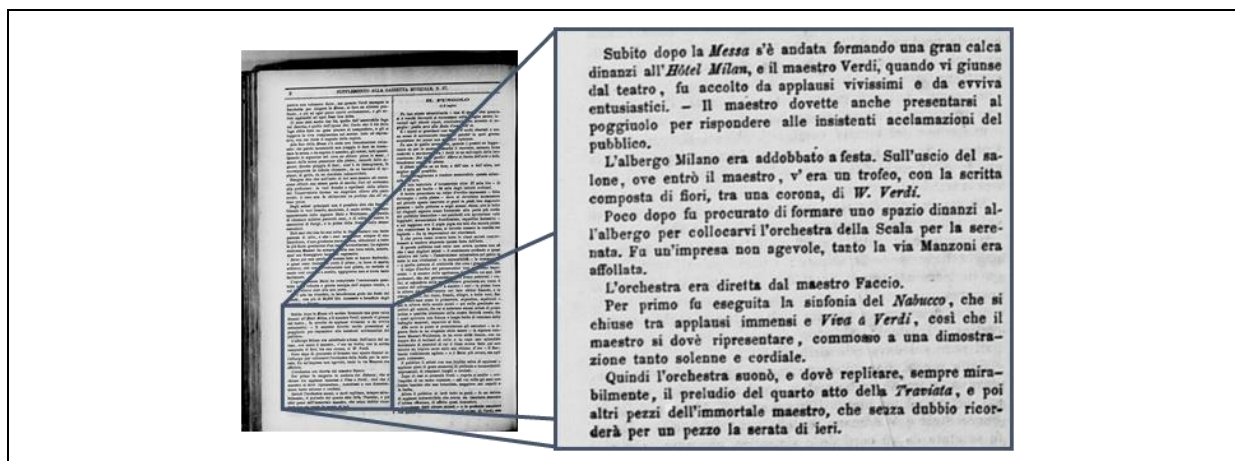
O processo criativo visto por meio das cartas

A ópera *Otello* foi o primeiro trabalho da parceria entre Giuseppe Verdi e Arrigo Boito. O grande compositor italiano considerava-se aposentado aos 58 anos, desde a estreia de *Aida* (1871), até então, sua última ópera. Mas, em 1879, mais precisamente no dia 30 de junho, quando o próprio Verdi viajou do vilarejo rural onde habitava, próximo à Parma, até Milão, para reger, no teatro Alla Scala, o seu Réquiem em concerto beneficente em prol das vítimas das enchentes que assolaram a Itália setentrional. Naquela noite, após realizar a apresentação e receber os aplausos devidos, o maestro recolheu-se ao hotel; no entanto foi surpreendido com uma homenagem: a orquestra do famoso teatro foi reunida na rua, em frente à sacada do quarto de hotel onde Verdi descansava e, observada por uma multidão, interpretou a abertura de *Nabucco* e o prelúdio de *La Traviata*.



Conforme jornais da época noticiaram o acontecimento:

Figura 1 – Periódico “*Gazzetta Musicale di Milano*”, Ano XXXIV, No. 27, Domingo, 6 de Julho de 1879¹.



Fonte: *Internet Culturale*.²

Tocado com a distinção, Verdi recebeu o empresário, Ricordi, e o poeta, Boito, negando-lhes o convite para a parceria da qual resultaria a ópera “*Otello*”. A estreia ocorreu em 1887, ou seja, mais de sete anos após o primeiro contato realizado pelos envolvidos.

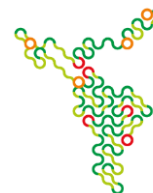
A epistolografia advém como ferramenta importante para a análise das cartas trocadas durante o processo criativo, já que Verdi não deixou livros escritos. O professor Marcos Antônio de Moraes afirma que,

[com a epistolografia] abrem-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do

¹ Tradução nossa: “Imediatamente depois da Missa [de Réquiem] formou-se uma grande multidão em frente ao Hotel Milão e o maestro Verdi, quando chegou do teatro, foi recebido com intensos aplausos e de vivas entusiásticos. O maestro também teve que apresentar-se ao balcão para responder às aclamações insistentes do público. O hotel Milanês foi decorado para festa. Na porta do salão, por onde entrou o maestro, havia um troféu, com a escrita composta de flores, entre uma coroa, de W [ViVa ou VV] Verdi. Logo após conseguiu-se formar um espaço em frente ao hotel para colocar a orquestra do Scala para a serenata. Foi uma tarefa pouco ágil, de tão abarrotada que estava a rua Manzoni. A orquestra era dirigida pelo maestro Faccio. Primeiramente foi executada a sinfonia de *Nabucco*, que se encerrou entre aplausos imensos e Vivas a Verdi, de modo que o maestro teve que reapresentar-se, comovido pela demonstração tão solene e cordial. Assim, a orquestra tocou, e foi obrigada a repetir, sempre admiravelmente, o prelúdio do quarto ato da *Traviata*, em seguida, outras peças do mestre imortal, que sem dúvida vai se lembrar nestas palavras da noite de ontem.”

² Disponível em:

<<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1879GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>>. Acesso em abr. 2018.



gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. (MORAES, 2007)

Existe centenas de cartas trocadas entre Verdi e Boito no período da criação de *Otello*. Selecionou-se algumas para identificar certas perspectivas indicadas por Moraes acima. Sobre as características psicológicas dos envolvidos, percebe-se a habilidade de Boito em negociar situações difíceis:

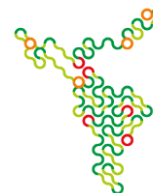
De: Boito, 18 de outubro de 1880
[sobre uma má ideia de Verdi para o final do terceiro ato]
Aquele ataque dos turcos me dá a simples impressão da quebra da janela de uma sala onde duas pessoas estão morrendo asfixiadas. Todo um clima e uma atmosfera precisarão ser refeitos.
[...]
O senhor, Maestro, pode com um movimento de sua pena, reduzir o mais compelido argumento dos críticos ao silêncio.
Para o Maestro: Giuseppe Verdi.

Outro importante aspecto biográfico revelado pelas cartas é que estas foram a única forma aceitável e possível de comunicação inicial entre os dois principais envolvidos. Pois, é compreensível que no início do processo os criadores não tivessem tanta intimidade para encontros presenciais. Também as discussões sobre qual tradução da peça de Shakespeare melhor expressaria o intento dos criadores, pode ser vistas nas epístolas:

De: Giuseppe Verdi
“Caro Boito, nos três versos feitos ultimamente tenho consultado o original... ‘*For sir were I the Moor I would not be Iago*’ / Porque o senhor Mouro eu fosse eu não seria Iago. Da mesma forma, Hugo diz: ‘Si j’étais le More je ne voudrais pas être Jago.’
Mesmo na tradução de Maffei: ‘...Quand’io potessi trasformarmi nel Moro essere un Jago già non vorrei...’
E, assim, a tradução de Rusconi não é exata... mas eu não me importo... ‘Ver-me eu não gostaria perto de um Iago’ [...] G. Verdi”
Para: Arrigo Boito.

E como resposta, Boito escreve:

De: Arrigo Boito
“Caro Maestro.
O que estou prestes a escrever parece uma blasfêmia: Eu prefiro a frase de Rusconi.



Exprime mais coisas que não expressam o texto, revela a má índole de Iago, a boa-fé de Otelo, e anuncia àqueles que ouviram toda uma tragédia de ciladas. [...] Boito.” Para: Giuseppe Verdi

Como resultado, na primeira cena do Ato I, Iago assim revela-se à Roderigo:

Assim é certo que se o Moro eu fosse
Ver-me não gostaria entorno d’um Iago.³
Iago in: (BOITO, 1887, p. 10, tradução nossa)

Nessas duas cartas especificamente, pode-se perceber a criação operando-se em rede, segundo o entendimento de Salles (2013), isto é, entre mais de uma pessoa, mas também interconectada com outras variáveis: diferentes traduções, a escolha baseada numa concepção do que seria melhor para cena, enfim, o processo criativo não ocorre isoladamente, mas atravessado por inúmeras variáveis e outros sistemas. Os únicos registros testemunhais que, transformados em cartas, revelam o processo criativo de Verdi são:

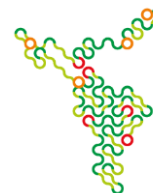
De: Giuseppe Giacosa, 29 de setembro de 1884
Na minha presença, o grande maestro discutiu com Boito muitas partes do libreto que o último escreveu para ele, seguindo passo a passo da adaptação do *Othello* shakespeariano. E comentando com profunda sabedoria dramática, ele leu em voz alta cenas inteiras do drama. Com nossos olhos, Boito e eu expressamos um ao outro o religioso sentimento de admiração que encheu nossas almas. Naquela leitura nós sentimos sublinhadas as harmonias que irão cruzar o mundo. A voz, o sotaque, a cadência, os impulsos [...]. Nós vimos com nossos próprios olhos, por isso falo, as flores de melodias germinando, palavras levadas às suas últimas e mais altas potências fonéticas, transformando-se em ondas suaves [...]
Para: um jornal milanês.

Esse testemunho revela a percepção, de que a criação verdiana parte de uma apropriação oral do libreto para descobrir sonoridades nas palavras, nos versos, nas cenas, tudo interconectado à própria concepção de teatralidade que o maestro possuía.

Apropriação e tradução intersemiótica

Ao comporem uma ópera, o compositor e o libretista (quando não são a mesma pessoa), não estão a criar apenas notas numa partitura ou a metrificar versos num folheto. Como arte cênica, é provável que seus criadores quando a concebiam imaginem no palco de seus teatros mentais, cenas em sucessão, personagens em ação, acontecimentos desenrolando-se e, além disso, tentem capturar o ritmo, a harmonia e as melodias que desse processo emergjam. Esse momento, impossível de ser

³ *Così è pur certo che se il Moro io fossi / Vedermi non vorrei d' attorno un Iago.*



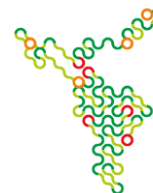
capturado, torna o compositor e o libretista um pouco encenadores mesmo que operando apenas em suas coxias imaginárias.

Desse modo, por ser uma arte da cena, não basta à ópera permanecer coagulada nos registros do libreto, da partitura, muito menos de um CD. Para que o projeto poético de uma ópera se concretize é preciso ganhar corpo, voz, gesto, movimentos. É justamente no espaço entre o documento e a vida que a imaginação preenche as lacunas e todos os envolvidos são potenciais cocriadores. Para tanto, espera-se que o artista, seja ele ator ou instrumentista, tenha uma certa compreensão do registro artístico (texto e partitura), a qual lhe permita uma apropriação que resultará numa interpretação a ser expressa na construção da cena. Desse modo, considerando que ninguém cria a partir do nada, todo o processo criativo cênico envolve apropriar-se de um texto teatral, de um libreto, de uma partitura, do trabalho de outro ator, das sugestões do diretor, do figurinista, do iluminador, seja lá do que for, para dar-lhe vida conforme a compreensão que o artista em criação possui.

O processo de materialização da cena pode ocorrer com mais ou menos influência sobre os artistas criadores. Quanto mais determinações preexistirem advindas do diretor ou do autor, menor será o espaço de criação dos demais e vice-versa. E as óperas possuem determinações muito rígidas em seus registros, um formato rigoroso e um público vigilante na concretização daquilo que se espera receber, isto é, no cumprimento da convenção operística. Assim, trata-se de um projeto poético hierarquizado e engessado.

Com isso, a ópera pode ser considerada um dos gêneros artísticos mais herméticos e ortodoxos, as regras são rígidas gerando uma tendência ao fechamento da obra de arte para atualizações temporais. O libreto e a partitura não abrem espaço para improvisos, Otelo será sempre um tenor grave; Desdêmona, sempre uma soprano dramática; Iago, um barítono; e etc. Não existe espaço para licença poética que permita trocarem-se essas associações de personagens com timbres predeterminados de voz, sob pena de se alterar uma delicada estrutura harmônico-melódica.

Como resultado constata-se um sem número de encenações que tendem a repetições “fiéis” ao que pede o texto, desconsiderando e ignorando as singularidades envolvidas. Existem outros fatores a se considerar, como por exemplo, um fenômeno contemporâneo da ação de uma indústria que visa exclusivamente o lucro e que cria projetos de encenação de óperas como se fossem um esquema fixo pronto a ser repetido em diferentes locais. Um exemplo disso ocorre com as encenações do

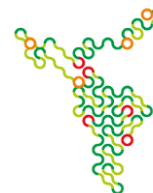


Metropolitan Opera House, de Nova Iorque, que são remontadas com figurino, iluminação, maquiagem e cenografia idênticas no Royal Opera House, de Londres, no Alla Scala, de Milão, etc. Assim como musicais da Broadway, a ópera também se tornou uma franquia que pode ser vendida e reproduzida mundo a fora.

Porém, isso não impede que existam uma variedade de outras encenações distintas da mesma ópera ao longo dos séculos. Pois, a ópera é invariavelmente devedora de uma incompletude que anseia pelos momentos efêmeros de vida física no palco. Diferentemente de um romance, um quadro ou de uma escultura, o teatro, a ópera e a dança, não podem ser armazenados e estocados em determinado local, precisam ser recriados em toda função. Essa recriação é o que possibilita a obra de arte enriquecer-se, ganhar densidade na medida que pode passa a adquirir novos significados para novos públicos, sem perder os originais; atravessando os tempos e mantendo-se arejada aos olhos do espectador.

Buscar na estrutura de uma ópera os vácuos existentes permite ampliá-la enquanto obra de arte, sem desvincular-se da concepção inicial. Do contrário, e não há problema algum nisso, se estará criando uma outra obra a partir da existente. A questão não é moral, trata-se meramente de valorizar a oportunidade de se conhecer o projeto poético de uma ópera com a máxima riqueza de detalhes possível, mesmo quando se decida por subvertê-lo. Afinal, se um químico jamais seria admitido num laboratório sem conhecer a potência das combinações entre os elementos, por que se permitiria ao artista subir à cena sem dominar a poética de sua arte?

Para Piangini (2010), em música, os significantes não são tão evidentes com relação ao seu significado como na literatura, por exemplo. O que resulta numa semântica musical menos direta e unívoca e torna as interpretações possíveis, bastante variadas. Por outro lado, quando se tratar da mesma linguagem, a tradução de um signo literário dramatúrgico para o libreto obedece à critérios mais objetivos, quais sejam: metrificação ou conversão de prosa para verso; escolha das ações que devem permanecer e daquelas a se reforçar; cortes de texto, etc. Porém, quando se muda de linguagem, ou mídia, conforme Diniz (2012), surge o problema, como transpor um signo através de mídias, de diferentes suportes artísticos? A grande questão é, como traduzir um signo literário para um musical? O processo de se tomar um significante e abstrai-lo de tal modo que em música ele continue a dizer o mesmo que dizia discursivamente não é um processo tão direto.



Contudo, existe um espaço intraduzível, visto que se refere à especificidade da própria linguagem de onde se manifeste. Por exemplo, a língua falada pode produzir um efeito, operando na dimensão do enunciado (que leva em conta o que é significado, as imagens trocadas enquanto valores semânticos), que a música não se presta a fazê-lo nem jamais dará conta. Por sua vez a música atua numa zona da enunciação (que leva em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta) que a literatura nunca logrará. Nesse caso, a tradução intersemiótica vira essencialmente apropriação e matéria prima poética para novas criações.

Referências

- ABBIATI, F. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.
- BAUER, M. W.; AARTS, B. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In M. W. Bauer, & G. Gaskell, (Orgs), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual pratico** (7th ed., pp. 39-63). Petropolis: Vozes
- BOITO, A. **Otello: dramma lirico in 4 atti**. Milano: G. Ricordi & C., 1886.
- CESARI, G.; LUZIO, A. **I Copielettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.
- CONATI, M. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.
- DESCARTES, R. **Regras para a direção do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MORAES, M. A. D. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. **Manuscrita, Revista de Crítica Genética**, Vitória/ES, n. 14, p. 65-70, Dezembro 2006. ISSN 1415-4498.
- OSBORNE, C. **Dicionário de Ópera**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PIANGIANI, G. **Giuseppe Verdi. Otello**. Pisa: ETS, 2010.
- ROMANELLI, S. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Horizonte, 2013.
- SALLES, C. A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. 2a. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- VASCONCELLOS, M. J. E. D. **O novo paradigma da ciência**. 3a. ed. Campinas: Papirus, 2002.



MEMÓRIA DO OBJETO EM CENA

Maria de Fátima de Souza Moretti¹

Larissa Christina Siedschlag²

Igor Gomes Farias³

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a relação dos objetos e suas memórias na cena contemporânea. Na tentativa de responder a várias questões sobre o Teatro de Objetos, recorremos no Teatro de Animação aos franceses Katy Deville e Christian Carrignon como precursores do termo Teatro de Objetos. Também buscamos referências em Tadeusz Kantor, artista polonês que em toda a sua trajetória utiliza abundantemente o objeto na sua obra teatral. Ao estudarmos sobre memória, usamos o conceito de rememoração proposto por Walter Benjamin, o qual foi a referência principal neste tema. Analisando o espetáculo “Fadas” da Essaé Cia, de Joinville/SC, e dialogando com os atores da companhia, percebemos que a questão da memória do objeto na cena se apresenta de formas variadas no Teatro de Objetos. Ela pode estar contida no objeto em si e na relação dele com os atores, mas também surge nas relações que o público estabelece a partir das imagens propostas no palco, que são recriadas a cada apresentação.

Palavras-chave: Teatro de Objetos; Memória; Cena Contemporânea;

Memory of the object in scene

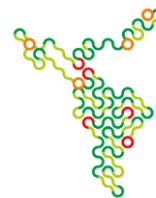
Astract: The objective of this article is to analyse the relation of the objects and their memories in the contemporary scene. Trying to answer to many questions about the Theatre of Objects, we searched, in the Theatre of Animated Forms, to the french Katy Deville and Christian Carrignon as creators of the term Theatre of Objects. We also searched references in Tadeusz Kantor, polish artist who in all his artistic journey uses abundantly the object in his theatrical work. Studying about memory, we used the concept of remembrance proposed by Walter Benjamin, which was the main reference in this theme. Analysing the play “Fadas” by Essaé Cia, from Joinville/SC (Brazil), and talking to the actors company, we realised that the question of the object’s memory in scene appears in diverse forms in the Theatre of Objects. It can be contained in the object itself and in its relation with the actors, but also emerges in the relations that the public makes from the images proposed on the stage, which are recriated in each presentation.

Keywords: Theatre of Objects; Memory; Contemporary Scene;

¹Professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

²Graduanda em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

³Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina e pesquisador em Artes Cênicas, Florianópolis, Brasil.



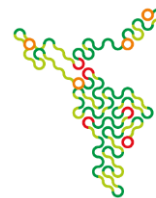
O Teatro de Objetos é uma linguagem recente e em grande expansão. De acordo com Vargas (2010, p. 31) este teatro surgiu em 1980, na França, com Katy Deville e Christian Carrignon. A ideia inicial deles era a possibilidade de transferir objetos comuns, que todas as pessoas têm em casa, para a cena. No site oficial da companhia, a dupla revela que o termo Teatro de Objetos surgiu curiosamente entre eles durante uma conversa na mesa da cozinha. Passadas três décadas da primeira experimentação, Katy e Christian atualmente são diretores artísticos da *Cia Théâtre de Cuisine*, a qual já possui mais de 30 espetáculos em seu repertório e 18 componentes em sua equipe.

O primeiro espetáculo da Cia., intitulado *Théâtre de Cuisine*, inspirou o nome da companhia. A origem dele se deu especialmente pelo fato de que os primeiros objetos utilizados foram utensílios de cozinha, além da representação ter ocorrido sobre uma mesa de jantar. Os diretores apontam para o Teatro de Objetos como o ponto em comum entre o cinema, o teatro, as artes visuais, os bonecos e a sociedade de consumo. Eles ressaltam ainda a peculiaridade de o Teatro de Objetos nascer em meio a uma Europa invadida por objetos produzidos na China, um dos símbolos máximos da globalização, e apontam a inspiração clara de vários antecessores deste teatro, entre eles Tadeusz Kantor, Marcel Duchamp e os surrealistas.

Caracterizado atualmente como uma vertente do Teatro de Animação (que inclui bonecos, máscaras, sombras e etc.), o Teatro de Objetos tem como princípio básico a utilização de objetos cotidianos, sem sofrerem alterações, como protagonistas da cena. Ele propõe o deslocamento do objeto do ambiente comum para o palco, que por sua vez é significativo e assume uma postura simbólica em pleno século XXI (Carrignon e Mattéoli *apud* Vargas, 2010, p. 37).

Assim como Deville e Carrignon relatam, os objetos fazem parte da vida de todos nós e geram reconhecimento exatamente por isto. Isto ganha ainda mais contornos num século em que a industrialização e a produção de objetos “*Made in China*” atingem níveis exorbitantes. Objetos baratos, que cada vez mais são comprados por aplicativos, em pequenas lojas ou mesmo em supermercados, onde na maioria das vezes não é possível identificar a origem dos materiais, nem mesmo a forma como foram produzidos ou as condições de trabalho de quem os fez. “*Les objets sauvés de la poubelle sont les ruines de notre société, ils portent une mythologie familiale*”¹ (Deville e Carrignon, 2015). De todas as formas, podemos perceber que o Teatro de Objetos é mais

¹Tradução nossa: “os objetos salvos do lixo são as ruínas da nossa sociedade, eles carregam uma mitologia familiar”.



atual do que nunca, fundamentalmente por lidar em sua essência com objetos, os quais são extremamente simbólicos para a sociedade consumista de nosso século. Nestes se revelam características muito além das de simples utilitários, são também espelhos da nossa realidade cotidiana.

Um dos preceitos da linguagem dos objetos é o cuidado de manter características originais destes. Conceitualmente, o Teatro de Objetos não aceita nenhuma modificação, alteração, customização ou qualquer tentativa de humanização dos objetos (Vargas, 2010, p. 34). Isto significa que eles devem ser levados para cena da mesma forma como são utilizados no cotidiano. Esse fato faz com o que o público rapidamente reconheça os elementos no palco, pois trata-se de um elemento que provavelmente muitas pessoas possuem em suas casas, ou encontram facilmente em uma loja. A partir disso, espera-se que o espectador “compre o jogo”. Uma vez que o que está diante dele não é nenhum ator representando uma pessoa comum, ou faz parte de uma estética que busca o realismo e nem de uma ilusão da realidade, é preciso observar com cautela e disponibilidade o que a cena propõe a partir disto.

Ana Maria Amaral, em seu livro “O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos”, indica que a seleção dos objetos é uma etapa muito importante para o Teatro de Objetos. Uma vez que estes são a essência do trabalho, a escolha dos objetos praticamente definirá todo o espetáculo. Há várias formas de fazê-la, mas uma das mais comuns é partir das famílias dos objetos (Vargas, 2010, p. 36). Isto é, definir uma família, por exemplo, de tesouras, ou uma de objetos de escritório e etc. Com isto definido torna-se mais fácil discriminar os personagens por meio dos objetos, e também cria-se uma unidade ao espetáculo. Apesar disso, nada impede também uma mistura de famílias, ou um conjunto de objetos que no cotidiano nunca se encontrariam no mesmo local. O importante aqui é uma seleção cuidadosa, criativa e planejada.

Sendo assim, podemos afirmar que um dos elementos que mais assumem importância ao tratarmos do Teatro de Objetos é a dramaturgia. Ao trabalhar com objetos, um mundo de possibilidades se apresenta para o artista, muitos são os caminhos para a criação. Tanto podemos trabalhar valendo-nos de um texto pronto, como criar uma história a partir dos próprios objetos (Amaral, 2004, p. 140). Explorar a dramaturgia, estabelecendo relações entre ela e os objetos, torna o espetáculo ainda mais rico e surpreendente. É através disto que o jogo poderá criar vida.



Percebe-se ainda que, em muitas das vezes, a dramaturgia também estará ligada intimamente com o ator, ou com o grupo como um todo. Especialmente pelo fato de nesse teatro a exposição do ator se dar a partir e através do objeto. Este profissional projeta-se no objeto, e tudo que quiser expressar, falar e transmitir será por meio dele. Por outro lado, o objeto igualmente é a abstração de uma ideia. E essa ideia pode ser uma característica (física e/ou psicológica) da personagem, da sua personalidade, dos seus pensamentos. E tudo isso poderá estar contido, metaforicamente, no objeto.

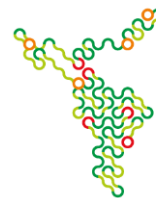
Deville e Carrignon discutem a relação do objeto com o ser humano, e ainda a relação deste com o público. Eles dirigem nosso olhar para a convivência direta e diária das pessoas com os objetos, e que em função disso é inevitável que eles acumulem lembranças. O Teatro de Objetos é um teatro do íntimo, que exige cumplicidade e proximidade com o público. “*Il porte ses fêlures, il porte un peu de mémoire*”² (Deville e Carrignon, 2015). Sendo assim, é importante notar que o objeto carrega suas marcas, as quais também estão imbuídas de memórias. Isso nos leva a visualizar uma relação direta e intrínseca entre objeto e memória, que amplia-se consideravelmente ao pensarmos na relação com o artista e com o próprio público.

Aprofundando nosso olhar em torno da relação entre objeto e memória, podemos encontrar no polonês Tadeusz Kantor um grande referencial. Ele desenvolvia um trabalho direcionado para vários campos, como a pintura, cenografia, teoria e performance, mas no teatro é considerado um dos maiores encenadores do século XX. O diretor não enquadrava-se como sendo um artista do Teatro de Objetos, no entanto, desenvolve um trabalho que até hoje pode ser de enorme inspiração para profissionais da área.

No universo kantorianiano assistimos a consagração de uma *gesamtkunstwerk* (obra de arte total), num teatro onde todos os elementos da cena (ator, objeto, iluminação, música, diretor e etc.) pareciam estar alinhados igualitariamente diante do público (Cintra, 2012, p. 12). Na prática isto significava que, na concepção do encenador, tudo nos palcos apresentava-se de forma homogênea e com a mesma valorização. Talvez seja justamente por esta importante característica que o universo criado por ele inspire, até os dias atuais, as mais distintas manifestações artísticas em todo o mundo.

Kantor traça um caminho inverso daquele teatro onde o que se tenta é basicamente reproduzir a vida cotidiana. Seu interesse ia justamente de contramão a isto, pois enquanto

²Tradução nossa: “*Ele contém rachaduras, ele guarda memórias*”.



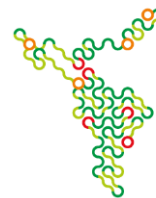
encenador ele parecia ter como objetivo principal a revelação de uma nova atmosfera em cena – que nascia diretamente de um rompimento proposital com os laços cotidianos. O que mais despertava interesse no encenador era a possibilidade de tirar o véu da realidade, de guiar o público à percepção do desconhecido que advém do caos, das ruínas que dão forma ao seu teatro.

Para desenvolver todo o seu trabalho, Kantor utilizava-se essencialmente de suas memórias e de toda a realidade que sempre circundou sua vida. Ele nasceu no vilarejo de Wielopole, numa Polônia já em meio a Primeira Guerra Mundial, em 1915. Dali retirou sempre a matéria-prima para construir as fortes imagens que caracterizam seu legado artístico. Fazem parte deste misto de memórias a igreja, que pra ele já constituía-se de algo como o teatro, a estrada de ferro e demais elementos que fortemente marcaram principalmente a sua infância (Kantor, 2008, p. 26). O encenador se valia dos destroços, daquilo tudo que fora desgastado e destruído pelo tempo, para assim poder construir a sua poesia.

Analizando os trabalhos de Kantor, fica evidente como tudo está intrinsecamente relacionado com as suas próprias recordações. A memória é uma das principais características de um teatro que levava para os palcos as reminiscências da existência do diretor, pois era claro como parte significativa de tudo criado por ele surgia de uma série de imagens que o assombram desde cedo. Quando garoto, por exemplo, Kantor é fortemente marcado pela figura de seu tio morto. Esta é descrita por ele como sendo sua primeira grande memória e, posteriormente, como uma das imagens que melhor desvendam sua arte: *“J’ai vu qu’il était tout à fait différent de moi. Avec ma sœur, nous avons touché, nous avons senti. C’était notre oncle et ce n’était pas notre oncle. Nous nous sommes amusés avec cet objet”*³ (Kantor apud Lachaise, 2016, p. 57).

Kantor cresce numa Polônia fragilizada, num período onde ela reconquista sua independência (1918) e sonha restaurar-se. Ele também tem sua vida diretamente afetada com as tragédias que anos mais tarde instalaram-se em seu país e que são fantasmas até hoje para toda a humanidade. Na Segunda Guerra, após ter se formado na Academia de Belas Artes de Cracóvia e já ter dado seus primeiros passos como artista (inclusive com um flerte com o Teatro de Animação) e do que seria futuramente seu Teatro Cricot 2, Kantor perde seu pai na guerra, enquanto realiza resistentemente apresentações na surdina (Kantor, 2008, p. 26). Estes são apenas esboços da vida do

³Tradução nossa: “Eu vi que ele era bem diferente de mim. Com a minha irmã, tocamos, sentimos. Era nosso tio e não era nosso tio. Nos divertimos com esse objeto”.



diretor, que tem todo seu trabalho estritamente relacionado às memórias de um mundo em guerra e do olhar de garoto crescendo em meio a um pequeno povoado polonês.

Dentre as imagens que mais despertavam a atenção de Kantor estão aquelas que expressam uma vida desgastada, com resquícios de tudo que de alguma maneira já deixou de ser. Tudo aquilo que parece pacificado, inerte, passa a ser simbólico num teatro que tem como uma das principais características encontrar potência exclusivamente no vazio. É este campo da aniquilação, de tudo que entrou em desuso, que mais fascina o diretor e que expressam as temáticas que o acompanham. Um dos símbolos de seu teatro, por exemplo, estão os manequins em tamanho real que contrastavam com a imagem de seus atores. Seguindo este caminho, Kantor traz um olhar autêntico para o objeto. Em seu teatro os objetos eram retirados do cotidiano, muitas das vezes sendo encontrados ao acaso, e representavam aquilo que não tinha mais serventia utilitária para uma sociedade em caos. Assim, Kantor parecia obcecado fundamentalmente em preservar as memórias e fazer de seu teatro um lugar onde o que mais estava presente era a necessidade de não deixar esquecer as atrocidades de sua época.

Seguindo por este caminho, ao estudarmos a memória verificamos que ao longo dos tempos diferentes conceitos são admitidos por estudiosos para caracterizá-la. A memória é uma operação cerebral, como afirma Bergson (2010, p. 13), e é fruto de uma experiência que deixou uma marca e, por isso, se fixou (Pizelli, 2006, p. 13), mas ela igualmente é a presença do presente que lembra o passado, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin (*apud* Jesus, 2011, p. 01).

Walter Benjamin, filósofo e sociólogo alemão (dentre outras coisas), trabalhou com o conceito de rememoração. A palavra original utilizada por ele é *eingedenken*, onde *ein* significa um e *gedenken* lembrar. Já o conceito como um todo se traduz simplesmente em trazer o passado para o presente por meio de uma imagem, como nos aponta Georg Otte, professor pesquisador de Benjamin. Contudo, essa retomada do passado não se consagra pelo objetivo de conservá-lo, ou então de unicamente trazê-lo em uma perspectiva “museal”, imóvel. A retomada necessita de um objetivo transformador, relacionando o passado com o presente, e buscando assim reanimar o primeiro (Otte, 1996, p. 214).

Por meio da memória experiências totalmente ou parcialmente perdidas são trazidas para o presente. E, como percebemos no objeto, a memória retoma o passado, recria-o, torna-o presente e assim, conseqüentemente, também projeta um novo futuro. Isto ocorre, por exemplo, em uma

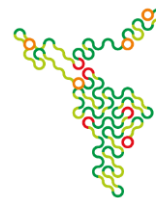


citação, que tem a capacidade de aproximar algo que antes estava distante de nós. “O processo da citação acaba complementando o texto através de um fragmento alheio a ele, mostrando que, de certa maneira, alguma coisa do texto já foi dita em outro lugar e em outra época” (Otte, 1996, p. 217). Ao associar uma citação do passado com uma citação do presente, duas épocas totalmente distantes e distintas se encontram. A memória retoma justamente essa situação do passado e é capaz, assim, de novamente torná-la presente pro sujeito que a vivencia.

Todo e qualquer “vestígio” que podemos encontrar é um testemunho material de uma memória, de uma marca deixada, ou até mesmo de um trauma (Pizelli, 2006, p. 44). No caso dos objetos, isto se evidencia através de suas marcas de uso – que foram inevitavelmente produzidas pelo próprio ser humano. Deville e Carrignon ressaltam que, uma vez que estes fazem parte do cotidiano, não é difícil “sacudi-los” e uma memória aparecer instantaneamente (Deville e Carrignon, 2015). No entanto, esses vestígios também são misteriosos e guardam em si uma história e as suas experiências (Otte, 1996, p. 216), o símbolo da passagem do tempo e das ações nele praticadas.

O Teatro de Objetos, ao propor o uso de objetos do cotidiano (e não de objetos comprados na maneira natural), de pronto dispõe-se necessariamente a relacionar-se com a memória. Pois é nítido que ela é inerente a estes. Portanto, torna-se evidente nessa relação que quanto mais uso o objeto tiver, maior será também a memória nele contida e consequentemente as marcas e vestígios nele presentes. Além da memória contida no objeto em si, há igualmente a memória que cada pessoa tem de ter se relacionado com ele. Sendo assim, por exemplo, um martelo pode despertar diferentes memórias em cada pessoa que o manipula, e essa também influenciará na constante resignificação da relação objeto/memória/público.

A Essaé Cia, companhia teatral de Joinville (Santa Catarina, Brasil), se dispôs em 2015 a seguir por este caminho de exploração do objeto cotidiano em cena. O grupo, que cada vez mais tem trabalhado com Teatro de Animação, valeu-se de objetos que já possuem uma longa história para descobrir como se relacionar com as marcas contidas nestes, respeitando-as ao mesmo tempo em que transformando-as. Essa busca se deu no espetáculo “Fadas”, que se utiliza do Teatro de Objetos para contar a história de uma menina que tem o dom de expelir pedras preciosas e diamantes através das suas palavras.

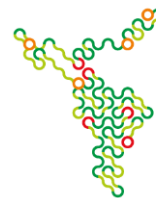


O espetáculo aborda temas como julgamento, escolhas, sonhos e as dificuldades que podemos encontrar ao longo dos caminhos que percorremos. Por meio de uma família de objetos de marcenaria, ele busca relacionar-se com variados públicos, perpassando assim pelo imaginário e pelas memórias de cada indivíduo. A nossa análise do espetáculo foi feita a partir de uma apresentação ao vivo, e também de duas versões gravadas do mesmo (uma com câmera fixa e outra com câmera móvel). Além disso, nosso olhar também se compõe de conversas realizadas com o grupo, que forneceu informações e detalhes sobre seu processo artístico.

“Fadas” estreou em 2015 e já passou por mais de 26 cidades, e segue sendo apresentado em vários festivais. O processo de criação durou ao todo seis meses, e foi nesse tempo onde a relação com a história do objeto esteve mais presente para o grupo. O diretor Paulo Fontes sugeriu o conto que inspirou o espetáculo para Cássio Correia, um dos atores manipuladores do espetáculo, que logo aceitou a proposta especialmente por encontrar muitas semelhanças entre a sua história pessoal e a história deste. A dramaturgia nesse caso já estava pronta, era externa, e os elementos foram posteriormente adaptados a ela. Após isto os artistas tiveram várias conversas, e foi nelas que a palavra “construção” se destacou. Como a ideia do espetáculo desde o início já havia sido trabalhar com Teatro de Objetos, essa palavra foi a motivação principal para encontrá-los.

A seleção dos objetos, como já apontamos através de Amaral, é uma parte fundamental no Teatro de Objetos. Tal preocupação também esteve presente no processo de “Fadas”. O grupo começou a pensar em possibilidades de objetos a partir da palavra “construção”. Cogitaram inicialmente o uso de objetos de alvenaria, mas não acharam esteticamente interessante a proposta, o que foi decisivo para eles no final, já que em todo processo o olhar estético contou muito no espetáculo. Entre pesquisas e buscas diversas, Cássio descobriu na casa de uma tia uma sacola com objetos de marcenaria, que haviam pertencido ao seu falecido avô. Como em uma analogia a Kantor, os objetos aqui também foram achados quase que por acaso. Praticamente beirando ao esquecimento, eles foram resgatados e se tornaram material para criação artística.

Com o achado de uma sacola de ferramentas constatou-se que já havia uma família de objetos disponível para explorações. Dela partiu a escolha de outros elementos que vieram para completar a história, como o acréscimo de uma pia – que fora comprada em um antiquário. Ressalta-se que apesar de comprada, ela já era usada, abrigando em si também uma série de vestígios e memórias. A associação do objeto com a personagem foi uma etapa cuidadosa. O grupo



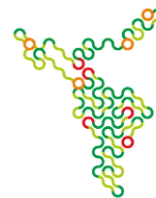
juntou todos os objetos que possuíam e os analisaram com ajuda de um dicionário de símbolos. Nesta etapa eles relacionaram a personalidade das personagens da história com a simbologia de cada um dos objetos. Essa escolha, portanto, foi pensada a partir do significado e não na estética. No entanto, salientamos aqui que ambos os caminhos são válidos.

Na primeira cena de “Fadas”, um ponto muito interessante a se pensar é a relação dos atores com os objetos. O espetáculo inicia com os dois atores usando algumas ferramentas, ainda com suas funções cotidianas. Depois disso é que passam a manipular os objetos metaforicamente, utilizando-os para contar aquela história. O jogo é totalmente aberto, o deslocamento do objeto de sua função cotidiana para a cena fica evidente, e não há ilusão nesse processo – tudo é escancarado diante dos olhos confidentes do público desde o começo. São objetos que cortam, lixam, serram e esculpem, sem modificações, sem humanização. Os objetos traduzem-se em cena como foram criados para ser, tal como conceitualmente propõe o Teatro de Objetos.

O grupo conta que ao final de cada apresentação do espetáculo promove uma roda de conversas. Com o retorno do público, bem como dos técnicos dos teatros onde apresentaram e de demais profissionais, a peça vai se modificando num constante processo. A “Essaé” compartilha que a peça é bem recebida por adultos e crianças, mas que nota uma relação diferente entre estes e a obra. Os adultos normalmente reconhecem os objetos de marcenaria, uma vez que é muito comum os pais e avós os terem em casa. Já as crianças costumam não reconhecer muito, mas, mesmo assim, aceitam o jogo estabelecido por eles. Independentemente de reconhecer ou não, percebemos que o relevante aqui é que em ambos os casos o espetáculo funciona sob o viés de manter a atenção e ao despertar curiosidades, expostas ainda mais nessas conversas realizadas fora de cena.

Ao refletir sobre a relação estabelecida com os objetos e o espetáculo “Fadas”, percebemos que o conceito de rememoração de Benjamin se faz muito presente. Sempre que os atores levam para cena os objetos do avô do diretor, a cada apresentação, é inevitável considerar a história e a memória contida nestes elementos. Há recorrentemente uma ligação muito pessoal que se estabelece, a qual podemos conceituar através da rememoração. Toda vez que os objetos são levados para cena eles também trazem o passado para o momento presente, especialmente através de suas próprias imagens. Materializam assim parte de todo o passado e histórias contidas neles.

Assim como Benjamin aponta, os objetos na peça também não permitem que a relação fique no passado, propõem que ela seja recriada e estabeleça uma nova projeção para o futuro cada vez



que sobem aos palcos. Sabemos que existem várias histórias naqueles objetos, e o público percebe suas marcas de uso, nota que não são objetos novos. Entretanto, não é isso que mais interessa, pois eles aparecem de forma transformada na cena. “*Trans*”, como aponta Heggen (2009, p. 55), significa intermédio, que por sua vez significa estar entre, estar em transição. Portanto, transformada não fisicamente, mas sim através da manipulação dos atores, a memória é trazida e recriada em “Fadas”. O passado está no presente e serve de material para criar o futuro. Essa correlação pode não ser sempre explícita, mas ela está nas entrelinhas e pode ser percebida ao analisar os elementos aqui mencionados.

Dessa maneira, entendemos que a relação da memória e do objeto no espetáculo ‘Fadas’ se dá de inúmeras formas e nos abre para alguns olhares importantes sobre ela na cena contemporânea. A memória está essencialmente contida no objeto em si e na relação deste com os atores, mas também surge nas relações que o público estabelece a partir de todas as imagens propostas em cena. Logo, não trata da relação (no singular), mas das relações estabelecidas por todos os sujeitos que são tocados com a obra artística. Por compreender a memória como individual, fica claro que a cada nova apresentação relações distintas são criadas e estabelecidas com um novo público presente. Em suma isso possibilita uma permanente *transformação* nos palcos, assim como propõe o teatro em sua efemeridade. “Fadas” é mais um espetáculo em constante *trans*, aberto às interferências do público e disposto a criar e recriar sempre a memória do objeto em cena.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AMARAL, Ana Maria. **Ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. 159 p.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, v. 7, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 291 p.
- CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido**: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **O objeto e o teatro contemporâneo**. IN: MOIM-MOIM, n. 4, p. 111-124, 2007.



DELEUZE, Gilles. **A imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DEVILLE, Katy; CARRIGNON, Christian. **Présentation**. Disponível em:
<<http://www.theatredecuisine.com/la-compagnie/presentation/>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Théâtre d'objet. Disponível em:
<<http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

FELINTO Erick, MULLER, Adalberto, MAIA, Alessandra. **A vida secreta dos objetos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

GOMES FARIAS, Igor; **Linha Tênu**: um diálogo entre a obra de Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação. Dissertação (Graduação em Artes Cênicas), UFSC. Florianópolis, 2014.

HEGGEN, Claire. **Sujeito - objeto**: entrevistas e negociações. *Móin-móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas*, Jaraguá do Sul, ano 5, nº 6, p.44-76, 2009. Anual.

JESUS, Aline Ludmila de. **Walter Benjamin e a História**: reflexões sobre as temporalidades da memória. In: 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia e história intelectual, 2011, Mariana. Ouro Preto: EDUFOP, 2011.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LACHAISE, Virginie. **Le Théâtre de la mort de Tadeusz Kantor**: un « gué secret » entre les vivants et les morts. *Conserveries mémorielles [En ligne]*, Paris, n. 8, 2016. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/cm/2190>> Acesso em: 07 mar. 2018.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o Objeto em Kantor**. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Florianópolis, 2003.

OTTE, Georg. **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p.211-223, 1996. Quadrimestral.

PIZELLI, Pedro Márcio Nascimento. **Rememorando Mnemosine**: o Tema da Memória em Walter Benjamin sob o olhar da 'Intervenção Crítica'. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria da Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

VARGAS, Sandra. **O teatro de objetos**: história, ideias e reflexões. *Móin-móin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas*, Jaraguá do Sul, ano 6, nº 7, p.27-43, 2010. Anual.